

An aerial photograph of New York City, showing a dense urban landscape of skyscrapers and buildings. In the lower-left foreground, the lush green trees of Central Park are visible, contrasting with the grey and white tones of the city. A busy street with traffic is visible between the park and the buildings.

REQUIESCAT IN “PARK”:
O Central Park de Nova Iorque Sob a Ótica
do Cinema Norte-americano

VOLUME 1

Eugênio Mariano Fonsêca de Medeiros

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E
URBANISMO

REQUIESCAT IN “PARK”:

O Central Park de Nova Iorque

Sob a Ótica do Cinema Norte-americano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para o título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Projeto e Morfologia e Conforto no Ambiente Construído.

Linha de Pesquisa: Morfologia, Usos e Percepção do Ambiente.

Orientadora: Gleice Azambuja Elali

Natal, 15 de Dezembro/2014

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte /
Biblioteca Setorial de Arquitetura.

Medeiros, Eugênio Mariano Fonsêca de.

Requiescat in park: o Central Park de Nova Iorque sob a ótica do cinema Norte-americano/ Eugênio Mariano Fonsêca de Medeiros. – Natal, RN, 2014.

298f. : il.

Orientador: Gleice Azambuja Elali.

Possui 2 volumes.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Tecnologia. Departamento de Arquitetura.

1. Planejamento urbano – Tese. 2. Parque urbano – Central Parque – Nova Iorque – Tese. 3. Cinema – Tese. 4. Olmsted – Tese. 5. Ambiente restaurador – Tese. I. Elali, Gleice Azambuja. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/UF/BSE15

CDU 711.4

There is probably too much automobile traffic for what were originally conceived as pleasure drives for horse-drawn carriages. Rollerbladers and joggers have replaced promenading ladies and gentlemen. Yet while the activities that take place in the park have changed, its fundamental role as a place of retreat and renewal remains. Today, Central Park is as much used - and cherished - as ever.

(RIBCZYNSKI, 1999)

The implied suggestion, therefore, is that even from an early stage, cinema was committed to portraying a fantasy of the dream experience rather than providing an accurate account.

(WALTERS, 2008, p. 46)

The Kafkaesque hero must learn at least how to assume imaginative control of his environment and recreate a more humanized imaginative habitat.

BRERETON (2005, p. 193)

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à minha mãe que muito pacientemente aturou minhas flutuações de humor, e aos meus familiares queridos e idos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço as pessoas especiais e tremendamente pacientes que contribuíram para que esta tese chegasse finalmente ao término. Aos colegas do D'Arq/UFRN, pelo afastamento que me permitiu concluir a escrita. Aos professores Sonia Marques, José Pinheiro e Lisabete Corradini, pelos muitos caminhos apontados no exame de qualificação. Aos muitos e maravilhosos estudantes de graduação que discutiram temas e subtemas do trabalho e contribuíram com os inúmeros detalhes. Prof. Aldomar Pedrini pela formatação do documento e dicas básicas (nunca pesquisadas) de WORD. Weksley Cavalcante pela ajuda nos momentos mais desesperados de travamento do computador, abdução de documento pela Internet indignada, particularmente durante as infundáveis e frequentes quedas de energia. Gabriela Ricarte pela co-investigação em documentos, sites e afins, André Lima e Barbara Brena pelas elaborações gráficas. Impossível omitir as professoras Maisa Veloso e Natalia Vieira (do LAPIS) que conseguiram resistir bravamente, durante 4 anos, às minhas incontáveis e irritantes interrupções de reunião, miados de chantagem, danças de frustração e gritos transversais. Um agradecimento especial a Viviane Teles pela confecção do mapa-bse. E, finalmente, Natalia Souza, que além de pacientemente fazer e refazer os mapas e inúmeras vezes, ainda assistiu a todos os filmes encontrando e corrigindo algumas falhas contábeis. Mas a grande colaboradora foi, na verdade, a minha mãe, que acompanhou todas as crises existenciais e psicológicas que antecederam e acompanharam esse parto difícil, além de minha orientadora, Gleice Azambuja Elali, a quem torturei desesperadamente durante anos e que suportou paciente e alegremente todos os meus previsíveis delírios enciclopédicos, antipatia à novilíngua portuguesa além dos furores e pruridos acadêmicos de praxe. À todos: meu muitíssimo obrigado.

MEDEIROS, E. M. F. **Requiescat in “Park”**: O Central Park de Nova Iorque Sob a Ótica do Cinema Norte-americano. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

RESUMO

Tomando como ponto de partida a Teoria do Ambiente Restaurador (TAR), criada por Frederick Law Olmsted em meados do século XIX, segundo a qual, os parques urbanos podem contribuir significativamente para a solução dos problemas advindos do *crowding*, particularmente o estresse urbano, investigamos como a TAR chegou ao século XXI, tendo como foco de análise o Central Park de Nova Iorque (CP). Considerando que o CP e o cinema foram criados mais ou menos à mesma época, questionamos se o cinema norte-americano produzido entre 1960 e 2013, mostra os ideais que geraram o CP. Respondendo a esta questão, defendemos a **hipótese** de que, embora tenham havido ajustes e modificações no projeto do CP ao longo do tempo, este se manteve bastante fiel às premissas da TAR, propiciando ao cinema dos séculos XX e XXI identificar e mostrar a presença dos ideais Olmstedianos nos dias atuais. O principal **objetivo** da tese foi, portanto, compreender semelhanças e/ou diferenças entre os ideais do século XIX (que geraram o CP) e o modo como o cinema representa os atuais usos do local, entendendo que a proposta da TAR Olmstediana tenha sobrevivido às mudanças de contexto (social, econômico, político e cultural) no período que vai de 1960 a 2013. **Metodologicamente**, a tese recorreu à análise bibliográfica e documental para subsidiar os capítulos iniciais e ao cinema como lente analítica para a investigação da TAR. Os **resultados** indicam que, embora o projeto do CP tenha se mantido relativamente intacto e fiel à TAR - com a presença de elementos naturais nos filmes (notadamente vegetação e água) - vários comportamentos característicos à contemporaneidade não foram previstos anteriormente, em particular a prática esportiva, a maciça presença feminina, assim como a criminalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Parque Urbano; Central Park; Cinema; Olmsted; Ambiente Restaurador.

MEDEIROS, E. M. F. **Requiescat in “Park”**: Central Park of New York City from the Perspective of the North-American Cinema. Thesis. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

ABSTRACT

Taking into account the Environmental Restorative Theory (ERT), created by Frederick Law Olmsted in mid XIX century, according which, urban parks can contribute to solve problems arisen from *crowding*, particularly urban stress, we analyze how the ERT arrived at XXI century, having as approach the evaluation of New York Central Park (CP). Considering that the CP and the cinema were born around at the same, we question if the North American cinema produced between 1960 and 2013 show the ideals, which engendered the CP. By answering this question we defend the **hypothesis** that, even though has existed adjusts and modifications in the CP plan through time, it kept reasonably faithful to the ERT premises, propitiating to the XX and XXI centuries cinema identify and bring forth the presence of the Olmsted’s Ideals in the present days. The thesis main **objective** was nonetheless understand similarities and/or differences between the XIX century ideals (that gave birth to CP) and the way the cinema represents the present uses of the place, taking into account that the Olmstedian ERT proposal have survived to the context changes (social, economic, political and cultural). **Methodologically**, we drew upon bibliographical and documental analysis to build the first chapters and to the cinema as analytical lenses to investigate the ERT. The **results** point that although the CP plan has kept relatively intact and faithful to the ERT – with the presence of natural elements in the films (notably vegetation and water) – many of contemporary behaviors were not foreseen previously, especially in relation to sports practice, the massive feminine presence, as well as criminality.

KEY WORDS: Urban Park; Central Park; Olmsted; Cinema; Environmental Restoration

MEDEIROS, E. M. F. **Requiescat in “Park”**: O Central Park de Nova Iorque en la Óptica del Cinema Norte-americano. Tesis Doctoral. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do rio Grande do Norte.

RESUMÉN

Tomando como punto de partida la Teoría del Ambiente Restaurador (TAR), creada por Frederick Law Olmsted en medios de siglo XIX, según la cual, los parques urbanos pueden contribuir significativamente para la solución de los problemas provenientes del *crowding*, particularmente el estrés urbano, analizamos como la TAR ha llegado al siglo XX, teniendo como foco de análisis el Central Park de Nueva York (CP). Considerando que el CP y el cine fueron creados en la misma época, cuestionamos si el cine norteamericano producido entre 1960 y 2013, muestra los ideales que generaran el CP. Respondiendo a esta pregunta, defendemos la **hipótesis** de que, aunque hayan ocurrido ajustes y modificaciones en el proyecto del CP a lo largo del tiempo, este se mantuvo bastante fiel a las premisas de la TAR, propiciando al cine de los siglos XX y XXI identificar y mostrar la presencia de los ideales de Olmsted en los días actuales. El principal **objetivo** de la tesis fue, así, entender semejanzas y/o diferencias entre los ideales del siglo XIX (que han dado origen al CP) y el modo como el cine representa los actuales usos del lugar, entendiendo que la propuesta de la TAR Olmstediana haya sobrevivido a los cambios de contexto (social, económico, político y cultural). **Metodológicamente**, la tesis ha recurrido al análisis bibliográfico y documental para subsidiar los capítulos iniciales y al cine como lente analítica para la investigación de la TAR. Los **resultados** indican que, aunque el proyecto del CP se halla mantenido relativamente intacto y fiel a TAR – con la presencia de elementos naturales en las películas (particularmente vegetación y agua) – varios comportamientos característicos a la contemporaneidad no fueron previstos anteriormente, particularmente la práctica deportiva, la masiva presencia femenina así como la criminalidad.

PALABRAS-CLAVE: Parque Urbano, Central Park, Olmsted, Cinema; Ambiente Restaurador.

Lista de figuras

Figura 2.1- Imagem do <i>Red Book</i> de Humphry Repton, com o antes (acima) e depois (abaixo).	33
Figura 3.1- Vestígios do Panorama de Banvard (esquerda) e os esquemas das engrenagens (direita).	62
Figura 3.2- A demonstração realizada para a Rainha Vitória.	63
Figura 3.3- Seção da Rotunda de Leicester Square em 1801 (acima) e o Panorrma de Mesdag (abaixo).	64
Figura 3.4- Exposição do <i>Genji Monogatari Emaki</i> em Baieux, 2011.	65
Figura 3.5 - Detalhe destacado de “Uma Cidade de Catai”, de autor anônimo do período Song, China.	65
Figura 3.6- “Marinha/Vista Brasileira” de 1865 (acima) e “Pôr do Sol no Porto do Rio” de 1864 (abaixo), de Martin Johnson Heade.	67
Figura 3.7- “Cotopaxi” (acima) e detalhe de “Ocaso no Êrmo” (abaixo) de Frederic Edwin Church.	68
Figura 3.8- Panorama da Monumental Grandiosidade do Vale do Mississippi. Antiga Fortificação de Marietta.	70
Figura 3.9- Cena de Lago no Outono de McEntee.	71
Figura 3.10- Garganta nas Montanhas (<i>Kauterskill Falls</i>)	71
Figura 3.11- Duas variantes atmosféricas de “Segunda Praia, Newport”, de Whittredge.	72
Figura 3.12- “O Coração dos Andes” (acima) de Church com detalhe das quinas inferiores (abaixo).	73
Figura 3.13- Crepúsculo nas <i>Cedars</i> em Darien, Connecticut de Kensett (1872).	74
Figura 3.14- Cavalo em Movimento. Muybridge, 1878.	75
Figura 3.15- Comparação de fotos do Yosemite. Muybridge (à esquerda) e Adams (à direita).	76
Figura 3.16- Eakins, “História de um Salto”, de 1885.	76
Figura 3.17- Presumidas fotos (acima) utilizada para o <i>Swimming</i> (abaixo) de 1885.	77
Figura 3.18- <i>Daybreak</i> (Amanhecer) de Parrish.	78
Figura 4.1- O Yosemite segundo Bierstadt: <i>Domes of Yosemite</i> (esquerda) e <i>Valley of Yosemite</i> (direita).	92
Figura 4.2- Projeto do sistema de parques de FLO para Buffalo.	94
Figura 4.3- Plano para o Riverside, Chicago.	95

Figura 4.4- Projeto para o Capitólio, 1874.	98
Figura 4.5- Projeto do parque para Montreal.	99
Figura 4.6- Distrito dos Moinhos na Garganta do Niágara.	101
Figura 4.7- Projeto rejeitado de FLO para a Universidade de Stanford.	103
Figura 4.8 – Vista frontal de Biltmore.	104
Figura 4.9 – Vista aérea de Biltmore, com os bosques de manejo ao fundo.	104
Figura 4.10- Simulação da ilha arborizada de FLO feita pelo UCLA Urban Simulation Lab.	106
Figura 4.11- Frederick Law Olmsted por John Single Sargent.	107
Figura 5.1- Aspecto das comunidades que viviam na área do Central Park. Os Casebres dos emigrantes europeus (esquerda) e a Seneca Village (direita).	135
Figura 5.2- Proposta de John Ink apresentando todos os exageros de um jardim Barroco francês.	139
Figura 5.3- Prancha nº 9 a partir do ponto I do <i>Greensward</i> , mostrando a Colina Bogardus e a Torre Monumental onde é possível perceber a maestria no tratamento do projeto.	141
Figura 5.4- Pranchas nº 4 (esquerda) e 5 (direita) do <i>Greensward</i> , seção do <i>Lago ao Vista Rock</i>	142
Figura 5.5- A diferença entre o ‘ <i>ha-ha</i> ’ e o muro convencional (esquerda) e sua aplicação em Heaton Hall, Manchester, Inglaterra (direita).	145
Figura 5.6- Projeto das câmaras de decantação e filtros do sistema de drenagem.	147
Figura 5.7- Seção e corte das pavimentações e sarjetas e calhas do sistema de esgotamento.	148
Figura 5.8- Charge do <i>New York Times</i> , acoplando todas as modificações propostas num só momento.	152
Figura 5.9- Mapeamento de Ken Fitzgerald com base nos planos anteriores e adaptados para o século XX.	154
Figura 6.1- Alguns exemplares do <i>Millionaire’s Row</i> da Quinta Avenida. Andrew Carnegie (esquerda); Mary Astor (direita) e Cornelius Vanderbilt (abaixo).	162
Figura 6.2- Evolução estilística dos apartamentos no entorno do Central Park.	163
Figura 6.3- Proposta inicial, de Richard Hunt, para a <i>Grand Army Plaza</i>	165
Figura 6.4- Alguns dos portões do Central Park.	167
Figura 6.5- As pontes <i>Bow</i> (acima), <i>Gothic</i> (centro) e <i>Bank Rock</i> (abaixo).	169

Figura 6.6- O projeto de R. M. Hunt para <i>The Arsenal</i> , em 1865.....	172
Figura 6.7- <i>The Dairy</i> . Vista lateral para o Pavilhão Gótico em: à esquerda em 1869 e em 2013.....	173
Figura 6.8- O <i>Menagerie</i> (em azul) tendo o Arsenal ao fundo.....	175
Figura 6.9- O simpático Mike Crowley.....	176
Figura 6.10- Reformas de KJDA em azul claro (acima). O Arsenal é a edificação na margem inferior.....	177
Figura 6.11- O Sheep Meadow em 1946 (à esquerda) e hoje (à direita).....	179
Figura 6.12- O Pavilhão das Senhoras (à esquerda) e o Casino de Salomon (à direita).	180
Figura 6.13- O Salão de Cristal no atual <i>Tavern-on-the-Green</i>	180
Figura 6.14- - O <i>The Mall</i> ao longo do tempo.....	181
Figura 6.15- Acima: proposta de Vaux e Mould para o <i>Bethesda Terrace</i> . Abaixo: O <i>Bethesda Terrace</i> atualmente.....	184
Figura 6.16- Elevação lateral das escadarias, Vaux e Mould, 1861.....	185
Figura 6.17 - Entalhes de Mould no <i>Terrace</i> apresentando elementos da natureza local.	185
Figura 6.18- O <i>Arcade</i> no <i>Bethesda Terrace</i> com os azulejos de Minton no teto e laterais. .	186
Figura 6.19- <i>Bethesda Fountain</i> e o <i>Angel of Waters</i> (Anjo das Águas).	186
Figura 6.20- A fachada lateral do edifício: em 1910 (esquerda) e em 2011 (direita). Fachada da Quinta Avenida, atualmente (abaixo).	187
Figura 6.21- <i>The Ramble</i>	188
Figura 6.22- O Reservatório original (esquerda, 1924) e o <i>Great Lawn</i> na mesma área (direita, 2008).	190
Figura 6.23- <i>Hooverville</i> , o acampamento dos sem-teto na área drenada do Reservatório...	190
Figura 6.24- O <i>Belvedere Castle</i> no outono.	191
Figura 6.25- O MET na inauguração em 1880 (esquerda), em 1890 (direita) e 1905 (abaixo).	192
Figura 6.26- O MET atualmente.....	193
Figura 6.27- A Ala Americana. O <i>Branch Bank of America</i> no local original à Quinta Avenida (acima, esquerda); sendo transportado para o parque (acima, direita); e instalada no MET (abaixo).....	194
Figura 6.28- Planta Baixa do MET com o projeto original destacado em verde e a Ala Americana em laranja.....	194
Figura 6.29- O Obelisco de Tutmés III, dito de ‘Cleópatra’, no Central Park.....	195

Figura 6.30– Portão Sul, Reservatório Novo sendo construído, 1862. Vista no sentido sul-norte.....	197
Figura 6.31– Vistas do <i>Harlem Meer</i>	199
Figura 6.32– Os bosques do <i>North Meadow</i> e a área do <i>Loch</i>	199
Figura 6.33– Jardim italiano do <i>Conservatory</i>	200
Figura 6.34– Jardim francês do <i>Conservatory</i>	200
Figura 6.35– Jardim inglês do <i>Conservatory</i>	200
Figura 7.1 – Modelo da Ficha Identificatória.	222
Figura 7.2 - Modelo de Ficha Analítica.....	224
Figura 8.1 - Uso do greenscreen, na cena do apartamento em <i>Limitless</i>	233
Figura 8.2 - Klaatu (Keanu Reeves), à esquerda e Serleena (Lara Flynn Boyle), à direita....	237
Figura 8.3– Pontes e arcos nos filmes de Woody Allen.	270
Figura 8.4– As quatro estações em Allen. Primavera, outono e inverno em F105, e verão em F148.....	272
Figura 8.5– Principais atores do “ <i>The Prince of Central Park</i> ” de 1977.	274
Figura 8.6– Elenco da nova versão, ou <i>Prince of Central Park</i>	276
Figura 8.7- Nat (direita), homenagem a Bob Fosse (centro), e Midge (esquerda).....	278
Figura 8.8- Jack, Parry e Pinóquio desfazem nuvens e névoas afetivas.....	283

Lista de gráficos

Gráfico 6.1 – Estimativa anual para 2011.	201
Gráfico 6.2 - Faixa etária predominante no parque.	203
Gráfico 6.3 - Atividades envolvidas na Recreação Passiva por quantidade de pessoas e uso.	206
Gráfico 6.4 - Atividades envolvidas na Recreação Ativa por quantidade de pessoas e uso.	206
Gráfico 8.1 - Gráfico da quantidade de filmes por anos 2000.....	235
Gráfico 8.2 – Gráfico de quantidade por gênero para os anos 2000.	238
Gráfico 8.3 – Distribuição de gêneros por anos 2000.	240
Gráfico 8.4 - Quantidade de filmes por área (2000).....	241
Gráfico 8.5 - Quantidade de atividades desenvolvidas no CP no período 2000-2013.	243
Gráfico 8.6 - Comparativo de grupos de ação e zonas de filmagem (location).	246
Gráfico 8.7 - Comparativo das décadas anteriores à década de 2000.	256
Gráfico 8.8– Comparativo da distribuição de gêneros de filme por década, de 1960 a 1990.....	258
Gráfico 8.9 – Distribuição de gêneros por área do CP.	261
Gráfico 8.10 Comparativo de uso de área entre 1900 e 2000.....	262
Gráfico 8.11– Distribuição de ações nos anos 1900.....	263
Gráfico 8.12– Comparativo das ações entre os anos 1900 e 2000.	264

Lista de mapas

Mapa 2-1- Plano de Alphand para os verdes de Paris, sob Haussmann.....	35
Mapa 2-2- Plano do <i>Emerald Necklace</i> de FLO para Boston.	35
Mapa 5-1–Plano de Randel, com a área do <i>The Parade</i> (verde), e a localização atual do Central Park (vermelho).....	129
Mapa 5-2–Expansão territorial de Manhattan em 1814 (esquerda), e 1836 (direita) onde já não se vê o <i>Parade</i>	130
Mapa 5-3- Nova Iorque em 1850, com a zona de adensamento ao sul (esquerda) e a expansão ao norte (direita).	131
Mapa 5-4– Parques existentes em 1850 e as áreas em disputa para a localização do novo parque. O local de Jones Wood está logo abaixo do CP.	133
Mapa 5-5 – Mapa de Viele para Manhattan (acima) e detalhe da área do CP (abaixo).	136
Mapa 5-6– Visão Geral com principais elementos (acima), e perfil (abaixo).....	144
Mapa 6-1 – Mapa de localização dos portões do CP.....	166
Mapa 6-2 – Mapa de localização de arcos e pontes.	168
Mapa 6-3– Mapa Geral do Central Park e a divisão por área, definidas pelas ruas transversais (linha pontilhada).	170
Mapa 6-4 – Área A, a partir de recorte do Mapa 6-1.	171
Mapa 6-5– Área B, editada a partir de recorte do Mapa 6-1.	178
Mapa 6-6– Área C, editada a partir de recorte do Mapa 6.1.	182
Mapa 6-7– Área D, editada a partir de recorte do Mapa 6.1.	189
Mapa 6-8– Área E, editada a partir de recorte do Mapa 6.1.....	196
Mapa 6-9– Área F, editada a partir de recorte do Mapa 6.1.....	198
Mapa 6-10 - Mapa de visitas anuais por área.	202
Mapa 7-1 – Modelo dos mapas de Compilação com parte Norte (A) e Sul (B).	226
Mapa 8-1 – Ações encontradas. AC ou Ativo-Coletivo.....	248
Mapa 8-2 – Ações encontradas. AI ou Ativo-Individual.	249
Mapa 8-3 – Ações encontradas. NEMA ou Não-Ação Menos Ativa.....	250
Mapa 8-4 – Ações encontradas. PGC ou Passivo-Gregário-Coletivo.	251
Mapa 8-5 – Ações encontradas. FLO ou Stroll	252
Mapa 8-6 – Ações encontradas. OP ou Outros Positivo (+HARNIK).	253
Mapa 8-7 – Ações encontradas. AA ou Atividades Antissociais.....	254
Mapa 8-8 – Ações encontradas. ON ou Outros Negativo (+HARNIK).....	255

Lista de tabelas

Tabela 7.1- Quantidade de filmes por década, organizado a partir de dados fornecidos pelo Central Park.....	217
Tabela 7.2 - Quadro de Momentos de Cena.	224

OBS: Ilustrações, gráficos, mapas e tabelas que não apresentarem fonte, são todas produzidas pelo autor a partir de dados de pesquisas.

Lista de Siglas

AC – Ativo Coletivo (ações)

AI – Ativo Individual (ações)

AMNH – *American Museum of Natural History*

AMPAS – *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*

ART – *Attention restoration theory*

CP – *Central Park*

CPC – *Central Park Conservancy*

FLO – Frederick Law Olmsted (pessoa e ação)

IFPRA – *International Federation of Parks and Recreation Administration*

IMDb – *Internet Movie Database*

KJDA – Kevin Roche, John Dinkeloo e Associados

MET – *Metropolitan Museum*

MIT – *Massachusetts Institute of Technology*

NAOP – *National Association for Olmsted Parks -*

NEMA – Não-esportes Menos Ativos (ações)

NYPD – *New York Police Department*

ON – Outras (ações) Negativas

OP – Outras (ações) Positivas

PGC – Passivo Gregário Coletivo (ações)

PROAP – Estudos e *Projectos de Arquitectura Paisagista*

USSC – *United States Sanitary Commission* –

SWA – Escritório de Paisagismo e Urbanismo *Sasaki, Walker, and Associates*

TAR – Teoria do Ambiente Restaurador

[WA] – Woody Allen

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	22
2	O PARQUE URBANO	31
	2.1 Definições e Tipologias de Parque	39
3	O CONTEXTO CULTURAL	48
	3.1 Século XIX nos EUA.....	48
	3.2 O Frenesi Criativo.....	54
4	FREDERICK LAW OLMSTED	82
	4.1 Vida.....	82
	4.2 Trabalho.....	87
	4.3 Influências.....	108
	4.4 Princípios Olmstedianos	110
	4.5 Teoria do Ambiente Restaurador (TAR)	116
	4.6 Legado	122
5	CENTRAL PARK-1 - SCRIPT	128
	5.1 Breve História.....	128
	5.2 Um Parque Público	132
	5.3 O Concurso	138
	5.4 O Greensward Plan	141
6	CENTRAL PARK-2 CAST	161
	6.1 O Entorno.....	161
	6.2 The Gates	164
	6.3 Pontes e Arcos	167
	6.4 O Parque	170
	6.4.1 Área A – The Pond.....	171
	6.4.2 Área B –Sheep Meadow.....	178
	6.4.3 Área C – The Lake	182
	6.4.4 Área D – Great Lawn	189
	6.4.5 Área E – The Reservoir.....	196
	6.4.6 Área F – Harlem Meer	198
	6.5 Dos Usos Atuais	201
	6.5.1 Principais Usos.....	204

	6.5.2 Criminalidade	208
7	CINEMA: A LENTE COM QUE OLHAMOS	212
	7.1 Procurando	217
	7.2 Catalogando	221
8	CINEMA: O QUÊ SE VÊ.....	229
	8.1 Anos 2000.....	233
	8.1.1 Quadro Geral	234
	8.1.2 Áreas e Atividades	241
	8.2 Anos Anteriores	256
	8.3 O Cinema de Woody Allen.....	267
	8.4 Filmes Especiais	273
	8.4.1 Príncipe do Central Park	274
	8.4.2 Os Rabugentos	278
	8.4.3 Pescador de Ilusões	280
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	285
10	REFERÊNCIAS	294
	APENDICE A: Relação dos Filmes, Segundo IMDb	300
	Anos 1900	300
	ANOS 2000.....	303
	ANEXOS.....	307
	<i>Anexo 1</i>	308
	<i>Anexo 2</i>	312
	<i>Anexo 3</i>	314

APRESENTAÇÃO

Como paisagista e professor de paisagismo, meu Mestrado foi feito idealizando (ao menos para mim) a confecção de um produto que pudesse adicionar algo de positivo ao quadro de degradação da arborização urbana em Natal e suas sequelas mais óbvias: formação de ilhas de calor e exposição da população desavisada à Radiação Ultravioleta em ascensão. Lamentavelmente a intenção de dar prosseguimento à pesquisa morreu tão melancolicamente quanto a acolhida dos resultados.

Durante o Mestrado tinha me deparado com a Teoria do Ambiente Restaurador (TAR), que muito tinha me instigado a imaginação. Investigando sua origem descobri que derivava das teorias de Frederick Law Olmsted, criador do Central Park de Nova Iorque, e sugeria que o bem estar e a qualidade de vida nas cidades dependia, de certa maneira, do contato das pessoas com o ambiente natural. A teoria era interessante!

Investigar Olmsted foi uma aventura extraordinária, não só pelas descobertas, mas acima de tudo pelo acesso aos documentos originais guardados, não só pelas universidades norte-americanas, mas também pela Biblioteca do Congresso e mapoteca da Prefeitura de Nova Iorque, além do volumoso acervo documental da Fundação Olmsted. Tudo acessível via web. Em outras palavras, eu poderia investigar o passado com material de *primeira mão*, sem necessitar de interpretes, acólitos ou detratores de plantão (sempre os há), sem recorrer a fontes de segunda ou terceira mão. Como numa máquina do tempo, foi possível ser transportado à Nova Iorque de 150 anos atrás, e vivenciar o efervescente cotidiano intelectual da cidade lendo as publicações e vendo as imagens da época, como se fosse hoje. Os resultados envolveram política, economia, artes, antropologia e, para meu espantado deleite, paisagismo.

Mas não me interessava apenas pelo que o parque foi; queria entender como ele é hoje e, sobretudo, como é apresentado ao planeta, o que muitas vezes acontece por meio de uma perspectiva mediada pelo cinema, arte contemporânea especialmente relacionada aos Estados Unidos.

Unindo, cidade, parque, ambiente restaurador e cinema, esta é a história de uma investigação sobre uma breve história de algumas coisas e da interrelação entre elas.

Take 1



Take 1

1 INTRODUÇÃO

Esta tese está inserida na Área II do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAU/UFRN) - Projeto e Tecnologia no Ambiente Construído -, especificamente na linha “Morfologia, Percepção e Uso do Ambiente Construído”. Ela tem como meta verificar se a ideologia do ‘ambiente restaurador’ de Frederick Law Olmsted (FLO), que embasou o projeto do Central Park de Nova Iorque, continua presente naquele local 150 depois de sua criação. Como ferramenta para analisar a permanência (ou não) destas propostas, utilizamos o cinema norte-americano a partir da segunda metade do século XX.

Em linhas gerais, esta tese é voltada à própria existência do parque urbano como local de integração social e abrandamento das agruras da vida na cidade contemporânea, entendendo que boa parte do desconforto e das dificuldades vivenciadas por seus habitantes parece derivar do seu evidente distanciamento da natureza, situação que tem raízes ontológicas na mecanização da agricultura a partir do século XVIII, na fuga do campo para as cidades e nos programas de desenvolvimento econômico do século XX (Plano Marshal, *New Deal*, etc.), cujo principal paradigma foi a abjeção e/ou alterização da natureza. Por sua vez, esse modelo econômico gerou um tipo de polarização cidade/campo com modos de atuação próprios. De um lado temos uma linha de ação que enfatiza a criação de ambientes restauradores na paisagem urbana de modo contínuo e permanente (Olmsted, Burle Marx e Latz) e de outro, temos a glorificação da otimização da metrópole futurista total (de Fritz Lang a Ridley Scott) que substitui o meio ambiente natural pelas delícias do hyper-tech, realidade virtual e o ócio improdutivo, como habilidosamente retratado, por exemplo, pela literatura.

Nos romances *Admirável Mundo Novo* (publicado em 1932) e *A Ilha* (de 1962), Aldous Huxley situa a humanidade em sociedades distintas e rigidamente acondicionadas numa dualidade maniqueísta, com a primeira focada no tecnocentrismo e a última no ecocentrismo. Em ambas o que distingue os cidadãos é a capacidade de distanciar-se da natureza, seja pela tecnologia (a quantidade de álcool no sangue em *Admirável...*) seja pela organização social (cordeiros e lobos em *A Ilha*). Àqueles ligados à natureza (pouco álcool ou cordeiros) é reservado uma vida desconfortável: perseguidos, subjugados para as tarefas consideradas inferiores, exilados ou refugiados em reservas isoladas. A crítica ao totalitarismo

Take 1

progressista de Huxley tem raízes compreensíveis, pois era um pensador profundamente comprometido com as causas sindicais e o socialismo emergente na Europa dos anos 30 e 40. Paradoxalmente, no entanto, a questão não é a crítica contra a natureza, e sim a favor dela, ao denunciar este totalitarismo como uma força que esmaga não apenas a individualidade pela massificação ideológica, mas também a natureza que essa mesma sociedade necessita visceralmente para sua sobrevivência.

No início do *Decameron*, Boccaccio descreve a irrupção da Peste Negra em Florença com tintas nítidas e horripilantes, deixando claro que aquela situação, então considerada como fruto de uma vingança divina contra os pecados humanos, não passava do resultado de um mau urbanismo, descrito detalhadamente (esgotamento sanitário a céu aberto, apinhamento, lixo, ruínas abandonadas, crescimento desordenado, etc.). Como solução ao desconforto geral o autor apontava o abandono da cidade e o retorno ao campo e à natureza, únicos capazes de restaurar a antiga ordem e promover a saúde. Ou seja, Boccaccio usou a obra para discorrer sobre as qualidades restauradoras do ambiente natural, num dos primeiros discursos pré-modernos a favor da natureza.

De modo geral, muitos dos problemas urbanos estão relacionados ao espalhamento (*sprawling*) e ao empilhamento/amontoamento da população nas cidades (*crowding*), fenômenos que, além de não serem de fácil controle, mostram-se passíveis de fomentar um tipo de entropia social. Por sua vez, esta entropia materializa-se na banalização do horror no cotidiano (crime, morte, etc.), na ausência e/ou carência de relevantes condições sociais, (salubridade, serviços, mobilidade) e na angústia e desconforto causados tanto pela perda da identidade quanto da imersão na atmosfera (soturna ou eufórica) das megalópoles e mega/metacidades contemporâneas.

O espalhamento urbano (*sprawling*) não é nenhuma novidade, uma vez que o crescimento das cidades leva, inevitavelmente, ao surgimento do subúrbio (*sub-urbe*) e à criação dos bolsões de pobreza localizados nas franjas das cidades como consequência do êxodo rural. Isso é notório na Roma Imperial, na Londres do Grande Incêndio, e até mesmo na Florença às vésperas da Peste Negra, quando aglomerados extramuros agregavam-se às muralhas externas das cidades. O século XIX representa o fenômeno de modo ainda mais marcante não só através da crítica acadêmica da cena urbana como através da literatura (Dickens, Zola), da arte (Doré, Rops e Daumier) e da nascente e crescente mitologia do horror (Jack Estripador, Dr. Jekyll, Frankenstein, etc.).

Take 1

O fenômeno, na verdade, não existe como algo sub-reptício que acomete de súbito uma comunidade assentada desprevenida, mas é decorrente de um processo evolutivo, razoavelmente comum e recorrente nas metamorfoses urbanas surgidas em períodos de intensa crise econômica e política. O modelo das cidades congestionadas da Europa do século XIX, como Londres e Paris, é repetido alhures como materialização da abstração do progresso e desenvolvimento (especialmente o econômico) que domina particularmente o cenário de metrópoles como Nova Iorque e Chicago. Este é um fenômeno que a algum tempo vem causando incomodo a urbanistas, geógrafos, ambientalistas e ecologistas de modo geral, devido ao impacto violento que está impondo ao meio ambiente e aos recursos essenciais à existência humana na realidade contemporânea.

Por sua vez, o inchamento/apinhamento urbano (*crowding*) é decorrente de dois fatores principais: as superpopulações nas megacidades e o permanente antagonismo originado por estas em relação aos atuais paradigmas ecológicos (particularmente os associados à qualidade de vida urbana). Na realidade o *crowding* e o *sprawling* situam-se no mesmo limite dramático da linha de intensidade do desconforto no meio urbano (BHATTA, 2010; JOHNSON, 2005). Se uma é centrífuga (*sprawling*) espalhando os tentáculos do progresso sobre o meio ambiente de entorno das cidades, a outra é centrípeta (*crowding*) sugando e amontoando aquilo que foi expulso pelo *sprawling* e que é (ré) introduzido na panela de pressão do *crowding*. Um ‘moto-perpétuo’ urbano em grandes proporções.

O mal-estar urbano, portanto, não advém apenas da claustrofóbica sensação de esmagamento gerada pela verticalização e adensamento urbano, mas também da perda da dimensão humana no espaço interno das megacidades onde os locais de trocas sociais situam-se em ambientes inflacionados, assépticos e impessoais: *shoppings*, *malls*, centros de convenções, praças-esplanadas, etc. É o paradigma da cidade como Parque de Diversões gigante (HANNIGAN, 1997).

Por sua vez, a qualidade restauradora do ambiente natural é discutida por outros autores. Dickens e Zola (particularmente em *Germinal*) discorrem densa e longamente sobre a má qualidade de vida das pessoas que vivem em cidades asfixiadas pela fumaça do carvão, envenenamento (poluição) das águas, e estresse ocasionado pelo *crowding*. Portanto, não é à toa que as teorias higienistas tenham despontado no século XIX, assim como pensadores que discutiam o meio urbano. Claro, portanto, que surgissem declarações como a de FLO durante

Take 1

a construção do Central Park de Nova Iorque, segundo o qual “o antídoto ideal para o estresse e artificialismo da vida urbana é um passeio através de um parque pastoral”¹.

Partindo dessas perspectivas, a cidade tem sido analisada extensamente através da literatura e das artes com os mais diversos resultados. Como um dos principais difusores de informação na sociedade contemporânea, o cinema trata contínua e contundentemente desse tema. Seu forte apelo está diretamente ligado ao poder da imagem, à extensa vida-útil das películas/produtos e à empatia gerada pelos laços criados entre o espectador e os personagens e tramas, além de ser, evidentemente, uma das grandes válvulas de escape das pressões urbanas e humanas. Em seus vários gêneros, dos infantis aos adultos, a extensa produção cinematográfica mundial sempre apresenta algum tipo de representação da natureza. Das ligações perigosas e escândalos políticos às tendências pró-consumo da arte de massa (a angústia geracional, o *road movie*^a, a ficção científica, o cinema independente e a alteridade e abjeção no cinema de horror), o cinema faz pontes entre a natureza e a urbe, quer seja através da visão simpática do parque socializante, da visão horrenda do *shockumentary*^b (GOODALL, 2006) ou da Síndrome de Medeia no cinema catástrofe (DAVIS, 2001).

Se o *Metropolis* de Lang (1927) mostra uma cidade onde não há o registro de natureza, além da humana (devidamente desumanizada) que sofre as agruras do progresso a qualquer custo, e tanto *Laranja Mecânica* de Kubrick (1971) quanto *Jubilee* de Derek Jarman (1977) mostram a natureza na cidade moderna como um lugar para a violência pela violência, o *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) mergulha desiludido numa megalópole sombria e sem retorno como o lembrete do Canto III do Inferno de Dante: “*Deixai toda esperança, vós que entráis!*”

E, nessa cidade cheia de ambiguidades, nenhum ambiente é tão carregado de tintas naturalistas quanto os grandes parques urbanos, onde não apenas se opera a socialização *em masse*, como também se oferece oportunidades (muitas vezes únicas) da pessoa interagir com os outros seres vivos desses habitats não-naturais. O parque urbano tem extensa história e várias encruzilhadas ideológicas, particularmente no tocante à classificação e argumentação conceitual. Do *Bois de Boulogne* em Paris ao *Hyde Park* em Londres, do Ibirapuera em São Paulo ao *Central Park* em Nova Iorque, todos são notáveis por exibir a *natureza* bem ao lado

^a *Road Movie* – é um gênero de filme em que as personagens estão em constante deslocamento.

^b *Shockumentary* – formato de documentário sensacionalista que procura chocar ao máximo.

Take 1

da domesticidade dos lares e, ao mesmo tempo, manter a estrutura imprescindível para a administração desta *res publica*.

Portanto, o cinema não ficaria muito tempo afastado do cenário real dos grandes parques urbanos e, desde o seu início, aproximou-se dele, trazendo suas imagens para a tela, obviamente mediadas pelo gênero, pelo roteiro, pela direção, pela câmera.

Evitando o olhar técnico sobre o filme (próprio à área da Comunicação Social e do Cinema), esta tese propõe-se a utilizar o cinema de Hollywood (norte-americano) como uma ferramenta de análise do uso do parque na cidade contemporânea, tendo como foco um dos maiores parques urbanos do mundo, e provavelmente o mais representado no cinema de maneira geral: o *Central Park* de Nova Iorque, projetado por Olmsted.

- Mas, por que o Central Park? – Certamente esta foi uma das perguntas que mais me fizeram ao longo dos últimos anos. Embora diversos parques pudessem ter sido alvo dessa pesquisa, como o Ibirapuera (São Paulo), o Farroupilha (Rio Grande do Sul), os Jardins de Xochimilco (México) e tantos outros, se o foco da investigação era o ‘ambiente restaurador’, cabia, antes de qualquer coisa, localizar a origem e significado do termo. Surpreendeu-me descobrir que, ao menos no que diz respeito ao espaço público, o termo ‘ambiente restaurador’ tenha sido usado pela primeira vez por FLO, justamente ao idealizar o Central Park de Nova Iorque.

A Nova Iorque experienciada por FLO no fim do século XIX era o protótipo da metrópole contemporânea: tinha ritmo febril, não dormia e não sofria apenas de insônia, mas de pesadelos ambientais comuns às grandes cidades de seu tempo (Londres e Paris, p.e.). O ritmo alucinado podia ser a exaltação mais coerente ao progresso sem limites e à euforia econômica do nascente Império Americano (FERGUSON, 2004). As necessidades básicas da cidadania da mais democrática das Democracias de época não estavam focadas naquilo que hoje chamamos de qualidade de vida, apesar das teimas e brigas por um lugar ao sol, na cidade onde este não se punha. A inserção de um Parque do porte do CP numa cidade do tamanho da Nova Iorque do século XIX pareceu despropositado, um disparate para os críticos, políticos e contribuintes, sobretudo considerando que não seria uma reserva intocável ou para uso de alguns privilegiados, e sim um bem comum, aberto ao público, para usufruto de todos. Ainda assim, apesar das dificuldades, ele foi implantado e concluído, sendo hoje o símbolo do ‘parque urbano’, *par excellence*, não só de Nova Iorque mas, da própria noção de parque urbano.

Take 1

Daí, tomarmos como objeto desta tese o Central Park de Nova Iorque, materializado no século XIX a partir do modelo teórico idealizado por FLO, como um antídoto às mazelas da cidade do futuro. Após 150 anos de sua criação, aquele futuro é o nosso hoje, nos proporcionando oportunidade para tentar entender se o modelo era realmente aplicável ao século XXI, e como. Para tanto, entre as possibilidades de análise disponíveis, optamos por recorrer ao cinema norte-americano, produzido dos anos 1950 à 2013, escolha que não foi realizada por mero capricho. As associações entre o Central Park e o Cinema existem quase como uma simbiose desde a gênese de ambos, ou como diz MacDonald em seu *The Garden in the Machine* (2001):

(...) o Central Park e o cinema moderno têm um bocado em comum além da retangularidade gráfica de seu formato visível, sobretudo um compromisso com uma forma fundamentalmente narrativa que tem a intenção de proporcionar, no mínimo, a ilusão momentânea de “fuga” das exigências do local de trabalho.² (p. 225)

Assim, considerando que: a) O Central Park de Nova Iorque foi criado por FLO em torno da década de 1860, tendo se transformado num ícone da sociedade nova-iorquina e norte-americana, por extensão; b) As dimensões, caminhos, grande parte das estruturas e a flora original (do projeto) propostas para o parque mantem-se até hoje; c) O cinema^c desde seu início, tem dialogado com CP, quer como parte da trama ou como personagem; d) acima de tudo, que a criação do CP foi fruto de uma teoria; **questionamos** se o cinema norte-americano produzido entre 1960 e 2013, mostra os ideais que geraram o CP.

Respondendo a esta questão, a **hipótese** defendida nesta tese é que, embora tenham havido ajustes e modificações no projeto do CP, ao longo do tempo, este se manteve bastante fiel às premissas da TAR, propiciando ao cinema dos séculos XX e XXI identificar e mostrar a presença dos ideais Olmstedianos nos dias atuais.

Portanto, levando em consideração o contexto apresentado, o **principal objetivo** da tese é compreender semelhanças e/ou diferenças entre os ideais do século XIX (que geraram o CP) e o modo como o cinema representa os atuais usos do local, entendendo que a proposta da TAR Olmstediana tenha sobrevivido às mudanças de contexto (social, econômico, político e cultural) no período que vai de 1960 a 2013.

Como **objetivos secundários** para auxiliar a obtenção do primeiro, temos: (1) entender o contexto sócio-histórico do surgimento do CP; (2) compreender o autor do projeto do CP e a ideologia que orientou sua proposta; (3) conhecer o processo de

^c O cinema foi criado mais ou menos à época da entrega do parque ao público (ver Capítulo 3), se tornando uma das artes mais tipicamente norte-americanas, consumida em todo o planeta.

Take 1

formação/construção do CP e inventariar sua situação atual para constatar se houve (ou não) modificações no projeto implantado; (4) identificar como o cinema norte-americano apresenta o CP.

Metodologicamente, a tese recorreu à análise bibliográfica e documental para subsidiar os capítulos históricos e teóricos conceituais, além da criação de um instrumento analítico destinado à investigação dos filmes relacionados a construção empírica do estudo. A busca documental foi realizada, parte em livros adquiridos, e parte em documentos digitais disponibilizados pelo Portal CAPES, Biblioteca do Congresso Americano, Biblioteca Municipal de Nova Iorque, Bibliotecas digitais das Universidades de Harvard e Stanford e particularmente pelo Conservancy (órgão gestor do Central Park). Também foram utilizados os bancos de dados do IMDb (*Internet Movies Database*) e uma miríade de endereços eletrônicos avulsos de escolas americanas, universidades menores, grupos e/ou empresas de paisagismo e fundações (Fundação Olmsted, p.e.).

Para apresentar os resultados do trabalho realizado, a tese foi organizada em três partes, cada uma delas composta por diversos capítulos dispostos imagetivamente como *takes* (tomadas) para dinamizar o trabalho. Tentamos refazer em texto aquilo que se faz no cinema como linguagem, onde cada imagem isolada é apenas um fotograma, mas juntas propiciam seu movimento característico e essencial.

A **Parte 1 (OLMSTED)** é dedicada ao contexto histórico, intelectual e social que contribuiu para a construção da figura de Frederick Law Olmsted, sendo composta por três capítulos: **Take 2 – Parque Urbano**, onde são examinados os conceitos de parque urbano, espaço livre e espaço urbano; **Take 3 – Contexto Cultural**, no qual procuramos organizar o universo intelectual norte-americano do final do século XIX, discutido a partir das artes, filosofia e personagens e **Take 4 – Frederick Law Olmsted**, dedicado à vida, teoria, obra e legado do autor do parque.

A **Parte 2 (CENTRAL PARK)** é constituída de dois capítulos que contam a história (um tipo de *making-off*), descrevendo os elementos compositivos e constitutivos, e relatando a estrutura atual do Central Park, sendo composta por: **Take 5 – Central Park 1 Script**. Aqui é contada a história do Central Park, focando o concurso que escolheu seu projeto e o processo de sua execução, concomitantes à evolução urbana de Nova Iorque no século XIX; **Take 6 – Central Park 2 Cast**, é a parte descritiva do Central Park, em que enumeramos suas partes constituintes (internas e externas) e destacamos alguns elementos (naturais e construídos) com

Take 1

significado tanto para os filmes assistidos como para esta tese, e ao final apresentamos o modo como o parque é visto e usado atualmente, de acordo com as indicações de sua administração.

A **Parte 3** (CINEMA), é basicamente dedicada a discutir a relação do cinema com o Central Park e é formada por dois capítulos: **Take 7 – Cinema: A Lente Com Que Olhamos**, em que é apresentado o cinema como lente de pesquisa, e trabalhamos o método utilizado para analisar como ele mostra o parque. Para tanto é apresentada a modelagem das fichas de catalogação, o processo de congelamento do instante (*take*) em que o parque aparece e como ele participa da trama, e **Take 8 – Cinema: O Quê se Vê**, contém os resultados da pesquisa realizada, considerando a produção fílmica entre 1960 e 2013 2000. O capítulo culmina com dois recortes: o cinema de Woody Allen e quatro filmes que consideramos emblemáticos, pois a maior parte das cenas acontecem no parque.

Take 9 – Considerações Finais.

Aém deste texto, a tese tem um segundo volume onde encontram-se as fichas de análise dos 80 filmes assistidos (23 lançados entre 1960 e 1999, 44 nos anos 2000, e 13 de Woody Allen).

Finalmente, concluindo essa introdução, gostaria de explicar o título da tese como modo de materializar seu universo. Embora o *Requiescat in Pacem* (Descansa em Paz) seja associado às portas de cemitérios e lápides tumulares, aqui resolvemos adaptar o epitáfio dos mortos à epígrafe dos vivos: *Requiescat in "Park"*. Isso também não foi à toa. Afinal, FLO foi o idealizador dos cemitérios-parque (com o primeiro projeto no *Mountain View* de Oakland), o que não deixa de ser uma aplicação da sua teoria. Se em seus parques, notadamente no Central Park de Nova Iorque, a ideia de FLO era prover a cidade de um local em que o cidadão comum pudesse descansar do estresse urbano por intermédio da contemplação da natureza, nada mais justo que esse descanso, embora provisório, antevisse o eterno através de fragmentos do tempo mundano.

¹ Disponível em: <http://www.fredericklawolmsted.com/philos.html>. Acesso em: 12 de Maio de 2011.

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *And it is also less an issue once we remember that Central Park and modern cinema have a good bit more in common than the graphic rectangularity of their visible shape, most obviously a commitment to a fundamentally narrative form of visual experience that is meant to provide at least the momentary illusion of "escape" from the demands of the workplace.* (MACDONALD, 2001, p. 225)

Take 2



2 O PARQUE URBANO

NESTA INVESTIGAÇÃO NÃO há a pretensão de examinar profundamente a história e evolução dos parques urbanos, uma vez que o tema já existe em bibliografia especializada, além de não ser, necessariamente, o foco da investigação, embora isso possa ocorrer como necessidade contextual. Aqui buscamos identificar uma universalidade do significado do parque na cidade, ou ‘parque urbano’, já que o sentido muda de acordo com a cultura, o contexto e a época (SÁ CARNEIRO, 2010). A definição de parque, tão múltipla e diversificada em seus sentidos e significados, sofre bastante no Brasil porque nem sempre é precisa (MACEDO, 2010). Diferentemente, nos Estados Unidos, onde se desenrola a cena principal de nossa investigação, o termo parque é bastante preciso além de regulamentado, embora como ‘parque’ em seu sentido mais amplo.

Tendo como referência **Paisagismo Conceitos e Aplicações** de Borén (2008), **Parque e Paisagem – Um Olhar Sobre o Recife** de Sá Carneiro (2010), **Parques Urbanos no Brasil e Paisagismo Brasileiro na Virada do Século** ambos de Macedo e Sakata (2010 e 2012, respectivamente) e **Projetar a Natureza** de Panzini (2013), investigamos a gênese do parque urbano, e sua maturação a partir do último quartel século XIX até o momento presente, de modo a esclarecer tipologias, termos e conceitos. No entanto, como esta investigação é dirigida ao Central Park de Nova Iorque (CP), além de nos determos na evolução do parque inglês, recorreremos ao **Seven ‘S’ of Olmsted’s Design** de Beveridge (2014) e o maravilhoso **Public Parks and the Enlargement of Towns** de punho do próprio Olmsted (1870) dedicando especial atenção ao conceito de Parque Urbano no universo e contexto norte-americanos para compreendermos os porquês da existência do CP e seu uso ininterrupto, por mais de 150 anos.

Optamos por não analisar ou adentrar o resvaladiço e ambíguo universo conceitual de **paisagem**, uma vez que este ainda encontra-se em prolongada e acirrada batalha entre diversas disciplinas acadêmicas na busca por uma definição universal. Assim procedendo evitamos os entraves que desviariam esta pesquisa de seu foco original.

Antes de entrar nas definições, propriamente ditas, no entanto, fez-se necessário ter uma noção de como o termo parque urbano surgiu e evoluiu para identificar suas atribuições no âmbito do CP. Para tanto esta breve contextualização se dirige apenas à produção inglesa a partir de fins do século XVIII, quando começam a surgir os primeiros parques destinados ao uso público nas cidades e seus desdobramentos até os Estados Unidos, de FLO (século XIX) aos dias atuais.

Take 2

Originalmente projetados como layout do mundo da aristocracia inglesa (que tinha foco social na vida no campo), aos poucos os parques rurais (de caça, de veados, etc.) foram adquirindo as características do que hoje conhecemos como paisagismo inglês. O próprio termo ‘paisagismo’ surgiu em meados do século XIX, quando os principais pintores do estilo Clássico continental - que aportou à Inglaterra como importante elemento do diletantismo aristocrático - utilizaram o termo para identificar a pintura Arcadiana e pastoral.

O melhor exemplo da evolução do estilo se encontra no jardim/parque de Stowe em Buckinghamshire, Inglaterra, o qual recebeu os benefícios evolutivos de três projetistas famosos, sequenciadamente. O primeiro, John Bridgeman, removeu os elementos formais existentes, criou um *parterre* de relva e inseriu uma novidade: o *ha-ha*, definido por Bryson (2011, p.282) como “uma mureta semi-afundada na terra”. O segundo, William Kent, inseriu uma sequência de lagos, interligados por clareiras rodeadas de bosques e elementos arquitetônicos pictóricos. E por último, Lancelot ‘Capability’^a Brown, que adicionou os toques principais, ao que hoje se conhece como o sistema/estilo inglês de jardim. Pode-se considerar como sua, a definição da atmosfera pastoral e naturalista, futuramente idealizada pelo Romantismo, em que valorizou os elementos naturais do terreno e “limpou a paisagem de toda a desordem alegórica e das citações clássicas” (SCHAMA, 2009, p.535).

A fusão destas adições excepcionais passou a identificar o novo modo de tratamento da paisagem, particularmente entre aqueles que possuíam patrimônio suficiente para assegurar a construção e a manutenção destas obras enormes e singulares. Não é à toa que o segundo parque privado mais importante e famoso da Inglaterra seja o de Stourhead, em Salisbury.

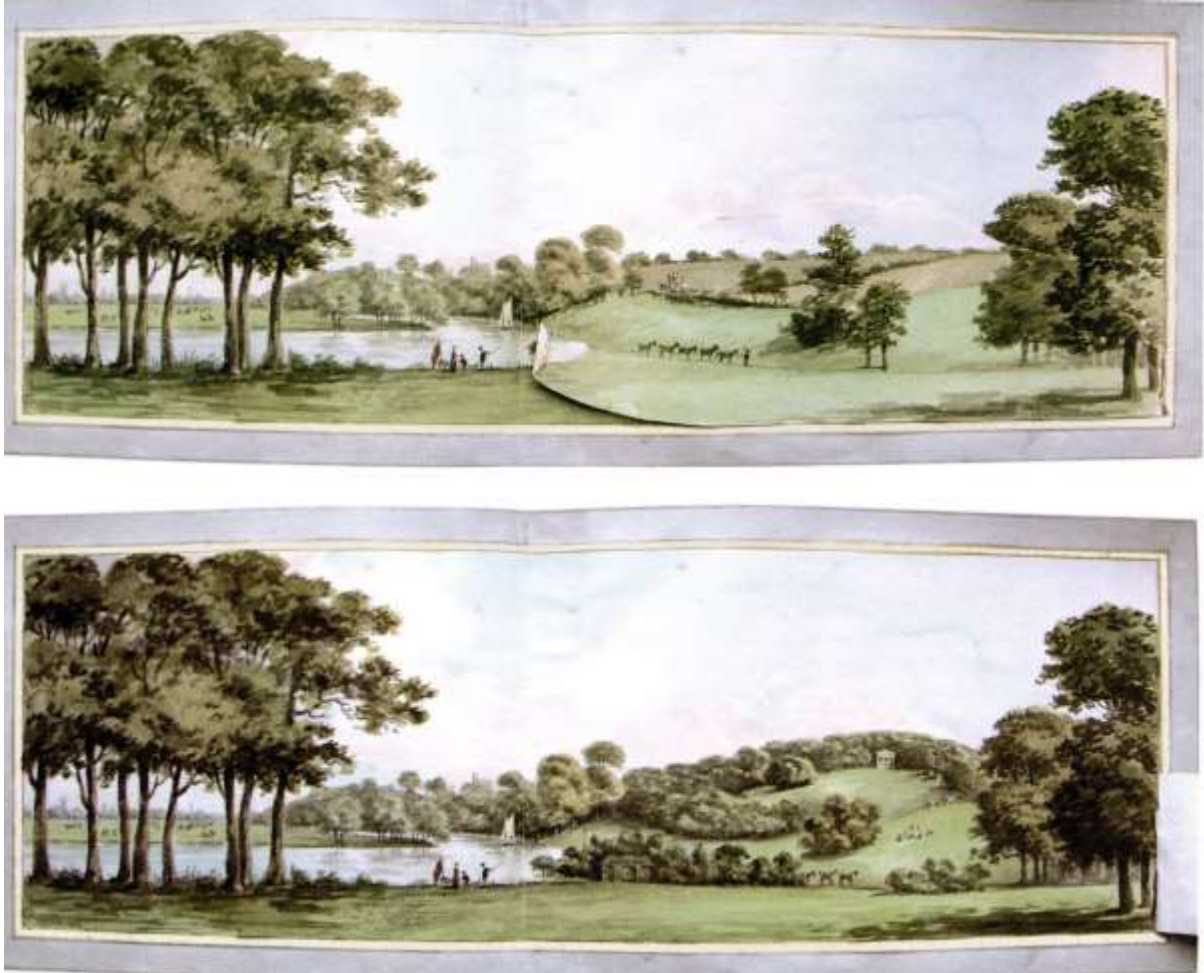
Mas a obra de Brown logo passou a ser considerada enfadonha. Os primeiros ataques vieram de William Chambers (1723-1796), autor dos jardins de Kew, que introduziu o exotismo oriental em seus jardins criando um estilo anglo-chinês, muito mais apreciado pelo gosto inglês, além de mais dramático e expressivo que o estilo Arcadiano de Brown. Novos ataques vieram de William Gilpin (1724-1804), o criador do termo “pitoresco” no que se referia à beleza dos grandes cenários naturais e também escritor profuso sobre a arte do paisagismo cujas publicações foram lidas no mundo inteiro, sendo uma das referências de FLO. Uvedale Price (1747-1829) foi o principal difusor das ideias de Gilpin e também escreveu sobre o assunto, insistindo na materialização das obras Clássicas da pintura, particularmente Lorrain e Poussin. O último ataque à Brown partiu de Humphry Repton (1752-1818), famoso pela utilização dos *Red Books* - precursores dos catálogos *Beaux Arts* –

^a O apelido advém do fato de Lancelot resolver problemas considerados difíceis, com relativa facilidade.

Take 2

(Figura 2.1) os quais artificialmente permitiam ao cliente ver o ‘antes & depois’ do projeto. Repton deu o toque de acabamento ao já apurado paisagismo inglês, inovando no sentido de adotar novas técnicas de plantio e inserindo espécies exóticas que davam cor às suas obras.

Figura 2.1- Imagem do *Red Book* de Humphry Repton, com o antes (acima) e depois (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/EU6zZf>. Acesso em: 8/5/2014

O período foi providencial, particularmente para os parques, pois a insalubridade e amontoamento (*crowding*) urbanos causados pela Revolução Industrial e a fuga do campo, tornaram as cidades lugares asfixiantes e excessivamente promíscuos que pediam um espaço para se respirar e socializar o coletivo e “amenizar as tensões de classe” (SÁ CARNEIRO, 2010).

Esse também foi o período em que começaram a surgir publicações especializadas em paisagismo urbano, com abundante e copiosa bibliografia sobre o assunto. As batalhas editoriais entre paisagistas, engenheiros e agrônomos do período mostram não só uma busca acirrada pela solução do dilema urbano, como também a popularização e divulgação da nova profissão. Embora tenha origem difusa nos passeios públicos, prados e alamedas europeias

Take 2

desde o século XVI, o jardim público se consolidou como espaço urbano característico a partir do início do século XIX, com a abertura dos espaços privados ao público. Evidentemente, com limitações.

O primeiríssimo produto desta nova linha de elemento urbano foi o *Regent's Park* de John Nash, amigo e colaborador de Repton. Nesse período também surgiu o *Arboretum* (arboreto), inventado por John Claudius Loudon (1783-1843) com a definida intenção de educar o público nas artes naturais, particularmente a botânica e a agronomia (MARTIN, 2011). Loudon, também foi um dos principais incentivadores do que veio a ser conhecido como o Movimento dos Parques (*Park Movement*)^b, o qual surgiu como “consequência do rápido crescimento populacional e da expansão das cidades em decorrência da Revolução Industrial.” (SÁ CARNEIRO, 2010, p. 28)

A mesma ideia de um espaço público com funções didáticas estimulou Joseph Paxton (1803-1865) a idealizar o uso do *Crystal Palace*, no Hyde Park, como local de aprendizagem das artes naturais após a exposição. Não deu certo! Mas, orientou Paxton para a criação de uma sociedade privada promotora da realização do que hoje conhecemos como parque temático, onde almejava fundir tecnologia e naturalismo paisagístico de forma compreensiva e funcional.

A concretização do conceito de ‘parque urbano’ como elemento característico da cidade moderna, no entanto, surgiu em meados do século XIX, não em Londres, mas na Paris de Napoleão III e, evidentemente, de George Eugène Haussmann (1809-1891), que na época era o prefeito da Cidade-Luz. O plano ambicioso (na verdade, audacioso) consistia no reverdeamento de Paris sob uma perspectiva inovadora: um sistema de parques (**Mapa 2-1**).

O projeto de Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891) teve início com a criação de dois imensos parques nos extremos do eixo Leste/Oeste, com o *Bois de Boulogne* a oeste (com maior uso da aristocracia) e o *Bois de Vincennes* a leste (com predomínio da classe operária). Alguns parques de dimensões menores foram distribuídos nos bairros em formação e diversos *squares* (pequenos jardins) foram propostos para o centro histórico. Todos estes elementos eram interligados por aleias (*arbres d'alignement*) arborizadas e tinham equipamento mobiliário padronizado em fábrica (ALPHAND, 1867-1873); o desenho daria consistência ao projeto reforçando a unidade estilística. Não é de estranhar que Olmsted tenha se encantado com Alphand, afinal ambos partilhavam de uma compulsão obsessiva pelo

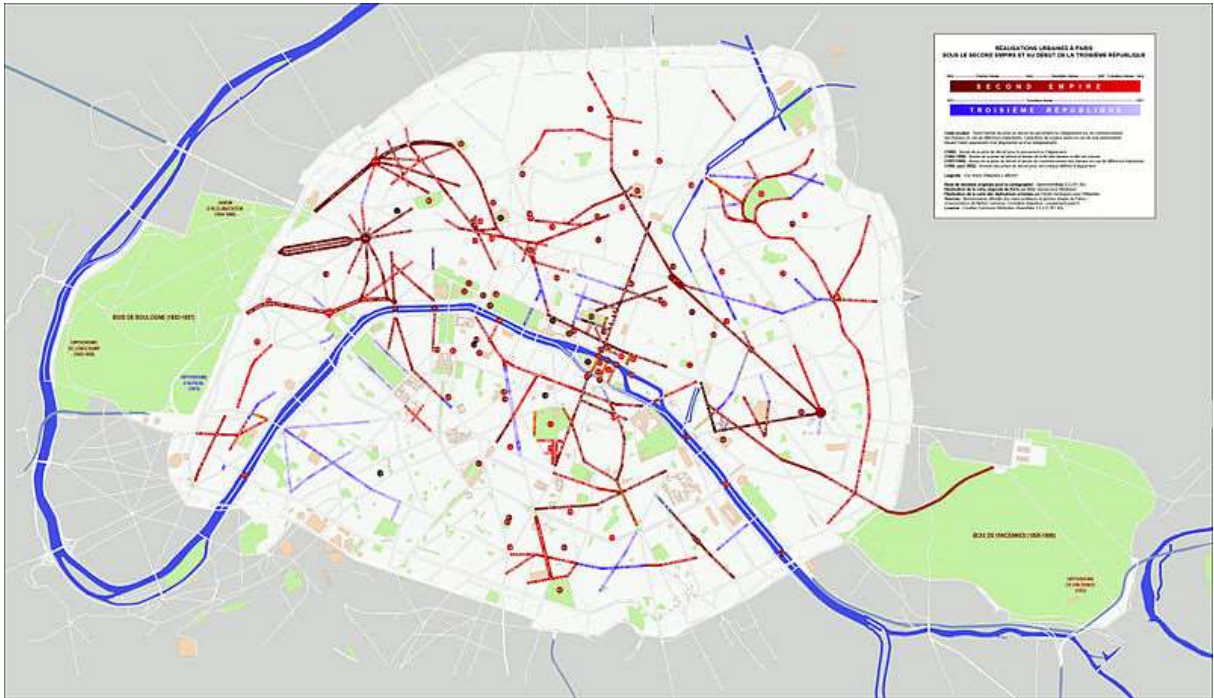
^b Movimento paisagístico surgido nos Estados Unidos e regido pelos ideais Românticos e Naturalistas do século XIX, que se contrapunha à baixa qualidade de vida nas cidades norte-americanas, em decorrência dos efeitos deletérios da industrialização pesada além buscar se antepor ao processo de degradação ambiental.

Take 2

registro detalhado de suas obras. No caso de Alphand trata-se dos volumosos e minuciosos *L'Art des Jardins* (1886) e *Les Promenades de Paris* (1868) onde descreve tudo o que foi feito no período Haussmann além de história dos jardins, elementos compositivos, teorias, etc.

De certa maneira, FLO aperfeiçoou essa ideia na criação do complexo do *Emerald Necklace* de Boston (**Mapa 2-2**).

Mapa 2-1- Plano de Alphand para os verdes de Paris, sob Haussmann.



FONTE: <http://goo.gl/ecBFaK>. Acesso em: 6/08/2013.

Mapa 2-2- Plano do *Emerald Necklace* de FLO para Boston.



FONTE: <http://goo.gl/2tQn0B>. Acesso em: 7/08/2013.

Em outras palavras, a partir de meados do século XIX tiveram início os movimentos paisagísticos e urbanísticos que consolidaram a figura do parque urbano na cidade moderna.

Take 2

Parte do mérito da criação desse elemento veio dos Estados Unidos, por intermédio da obra de Olmsted & Vaux. A dupla produziu uma vasta quantidade de parques urbanos durante toda a segunda metade do século XIX, os quais influenciaram fortemente vários países da Europa, tendo como principais expoentes o *Central Park* de Nova Iorque (como parque urbano público) e o já supracitado *Emerald Necklace* de Boston (como sistema de parques e *greenways*). Aqui cabe esclarecer que em fins do século XIX a Europa ainda não possuía parques públicos (a exceção de Birkenhead e dos *Bois Parisiens*), e sim parques privados que eventualmente eram abertos ao público. A novidade nestes dois enormes elementos urbanos, portanto, foi o intenso apelo social e a inserção da natureza razoavelmente domesticada no complexo ambiente urbano, com a finalidade de diminuir o estresse causado pelo cotidiano. Estilisticamente falando, a obra de Olmsted & Vaux embora derivada do pitoresco inglês e associada ao estilismo pedagógico nacionalista da Escola do Rio Hudson e dos movimentos pró-natureza propagados pela nata da intelectualidade americana (NOVAK, 2007), desenvolveu uma linguagem singular que envolveu a obra toda e se lançou como marco definidor do elemento parque urbano.

Os pilares da obra de Olmsted & Vaux, estão firmemente assentados em princípios que consideravam fundamentais ao bem estar social: a saúde (tanto física quanto mental) do morador da cidade; a situação econômica (na ideia do parque como um equalizador social); a moralidade das pessoas (transcendidas pelo contato com a natureza) e o romantismo pastoral idealizado pelo movimento artístico europeu e já engrandecido pelos filósofos pós-revolução francesa. Essa ideologia impulsionou o Movimento dos Parques que determinou o modelo contemporâneo do ‘parque urbano’ como elemento catalisador da “necessidade de melhores condições de vida na cidade” (SÁ CARNEIRO, 2010). Para Franco (2000) ele via nos parques urbanos “uma solução para a desintegração do tecido físico e social das grandes cidades informes”.

As criações da dupla Olmsted/Vaux transcendem as limitações da época e se revelaram não só de excelência em adequação ao novo ritmo de desenvolvimento urbano como terminaram se propagando muito além da esfera do domínio ideológico comum (o grande paisagismo urbano) entre Estados Unidos e França. O projeto paisagístico para a Grande Exposição de Chicago, também da dupla Olmsted & Vaux, foi coordenada por Daniel Burnham (1846-1912) que através do apelo à promoção da estética na melhoria das cidades, deu origem a outro movimento que beneficiaria os parques urbanos: o Movimento da Cidade Bela (*City Beautiful Movement*), que na ocasião estava fortemente ligado à tradição do *Beaux-*

Take 2

Arts francês, cujos princípios foram aplicados ao Plano de Washington de 1901 e ao Plano de Chicago de 1909.

Segundo Panzini (2013), quando a influência de FLO chegou à Alemanha – por meio da atuação de Friedrich Wilhelm Schumacher (1869-1947) e seu plano de reorganização estética para a cidade de Colônia – já a encontrou sob o domínio de diretrizes bastante objetivas advindas do plano diretor de Joseph Stübben (1845-1936), que era agregado ao Movimento da Cidade Bela. O plano de Schumacher era uma mescla entre o *ringstrasse* de Viena e as *greenways* de FLO: predicava uma saída do centro em direção ao campo, concluindo o trajeto com uma fusão de campo e cidade, conforme sonhado por ele. O Movimento da Cidade Bela também chega à remota Austrália com o plano radial verde de Canberra da autoria de Walter Burley Griffin (1876-1937). Nesse contexto, o último passo – e talvez o mais famoso – foi o da cidade-jardim (*garden city*) de Ebenezer Howard (1850-1928), que defendia o reverdeamento dos centros urbanos como contraponto ao cenário quase apocalíptico das cidades industrializadas.

O novo movimento pregava o verdor urbano e também buscava um modelo de cidade planejada com base em valores socialistas, geralmente a partir de bairros ou pequenos trechos planejados e executados dentro das novas normas visando, aos poucos, reorganizar a cidade inteira dentro da mesma filosofia. Os melhores exemplos de cidade-jardim estão nos grandes condomínios americanos que agregam a noção do verde como elemento constitutivo do plano geral (como no projeto do Riverside de FLO para Chicago) e em áreas com planejamento específico, como o caso de Gaudí no *Parque Güell* de Barcelona.

Com o tempo, os parques urbanos foram perdendo a conformação romântica pastoral de culto à natureza selvagem e aos valores campestres, que induziam à individualização. Os novos parques passaram a se promover rapidamente como espaços de socialização urbana, cada vez mais distanciados do romantismo anterior e mais próximos da crítica à cidade e às teorias higienistas e sociais do século XX. A Alemanha foi a primeira a despontar para a era dos grandes parques populares com infraestrutura especializada, através dos *Volksparks* (parques do povo, Berlin) concebidos como “áreas públicas de grande escala que combinavam espaço, água e bosques às oportunidades para esportes e atividades para a família” (KONIJNENDIJK, NILSSON, RANDRUP, SCHIPPERIJN, 2005, p. 44). A partir destes surgiram o *Ostpark* de Carl Heicke (1862-1938), em Frankfurt e o *Schillerpark* de Friedrich Bauer (1872-1937), em Berlin.

Take 2

A partir da década de 20, Le Corbusier (1887-1965) entrou no terreno do reverdeamento das cidades com o plano da nova cidade-verde (*Ville Verte*), que propunha uma integração quase maciça das cidades planejadas com o verde, contrapondo as áreas intersticiais aos espaços brancos, fundidos por áreas de percolação total. A ideia da cidade-verde de Corbusier surgiu após uma visita à Moscou e o contato com o projeto de ‘desurbanização’ (núcleo expansível destinado à recreação e repouso) adotado por Moisej Ginzburg (1892-1946). Corbusier também utilizou a ortogonalidade como contraponto às curvas e suavizações da paisagem romântica ‘arcaica’, marcando o novo experimento com racionalidade extrema. A grande marca do século XX!

A última metade do século XX e início do XXI tem na figura de Peter Latz (1939-) o mais recente luminar no universo do ‘parque urbano’ pós-moderno, com ênfase no ecopaisagismo, na sustentabilidade e no reuso de áreas degradadas e/ou abandonadas. Latz é acompanhado nessa linha de reconstrução do espaço livre urbano da era pós-industrial por Richard Haag, considerado um dos pioneiros dessa especialidade.

No Brasil o mérito dos grandes parques urbanos no século XX coube a Roberto Burle Marx (1909-1994), que associando-se aos arquitetos-urbanistas em projetos modernistas para as grandes cidades, inseriu dois novos elementos à confusa paisagem urbana brasileira: o pictórico e o ecológico. O pictórico na visão da paisagem natural como tela e as plantas como ‘tintas’; e o ecológico na utilização e respeito à gama vegetal predominante no local, além da releitura do *arboretum* Olmstediano em alguns parques. Franco (2000) se refere a Burle Marx como o “precursor do Desenho Ambiental por seu envolvimento científico e artístico com os ecossistemas brasileiros”, apontando para a base criativa do que atualmente se conhece como ecopaisagismo, seguido por Rosa Kliass e Fernando Chacel. Sá Carneiro (2010) apresenta a faceta crítica de Burle Marx ao demonstrar sua visão do modo como os parques eram feitos no Brasil, enfatizando a necessidade de haver mais diálogo com a paisagem local, o que identifica o autor como precursor ou filiado ao ecopaisagismo.

De acordo com Burle Marx (1978), a falta de informação e de experiência teria deixado marcas profundas nos projetos de parques brasileiros, que apresentam inúmeros problemas, a exemplo da disposição impropria dos equipamentos e dos bancos. Segundo ele, a maioria dos paisagistas parecia não levar em conta as necessidades da população, a flexibilidade do espaço – seu potencial de adaptação a possíveis atividades espontâneas – e a necessidade de critérios mais sólidos para a escolha das espécies vegetais. (...) Burle Marx, como passo anterior à concepção do projeto, buscava estudar a paisagem da região, principalmente as espécies nativas, para então reproduzi-las nos parques. (p. 108)

Embora não seja o foco desta pesquisa vale citar Macedo (2010) quando inclui como nova opção de projeto um item que ele caracteriza como autenticamente brasileiro: o

Take 2

calçada-parque. Segundo ele, embora o calçada-parque possa apresentar diferentes elementos pontuais em diferentes lugares, no final eles apresentam “princípios projetuais mais ou menos similares em todos os pontos do país” (MACEDO, 2010, p. 51). Macedo (2011) também criou um quadro da evolução estilística do parque urbano no Brasil (**Quadro 2 1**) no qual compara os diversos elementos constituintes do parque através de três instantes, ou tipologias, que aponta como distintas: Eclética, Moderna e Contemporânea.

Quadro 2 1 – Comparação entre os estilos de parques urbanos

QUADRO COMPARATIVO DE ESTILOS DE PARQUE URBANO			
Tipologia	Eclética	Moderna	Contemporânea
Configuração morfológica	Organicista. Similar à europeia.	Similar ao eclético	Experimental e ecológica.
Uso	Contemplativo. Lazer passivo.	Recreativo. Lazer ativo.	Misto. Lazer passivo, ativo e recreativo.
Traçado	Orgânico ou orgânico misturado com geométrico.	Formal, mais despojado e geométrico.	Organicista e funcional
Arruamento	Que conduz a pontos focais criando recantos.	Mais funcional e menos rebuscado.	Organicista
Vegetação	Uso de viveiro de plantas no local com predominância de exóticas.	Predominância de vegetação tropical.	Predominância de vegetação local
Água	Presença marcante em traço orgânico ou geométrico.	Apresenta-se de maneira assimétrica.	Mantém a forma natural existente (lagos, rios, etc.)
Vegetação	Uso elaborado de vegetação.	O espaço é subdividido em áreas definidas.	Segue as normas ecológicas (vegetação nativa, etc.)
Elementos construídos	Apoio contemplativo (bancos, quiosques, etc.)	Equipamentos diversos (mirantes, etc.).	Elementos de arquitetura pós-moderna.

FONTE: adaptado de Macedo (2011)

Esperamos com essa sucinta descritiva histórica contextualizar um pouco da natureza do parque urbano no cenário desta investigação de modo a favorecer as definições e funções do objeto de estudo conforme o próximo item.

2.1 Definições e Tipologias de Parque

Para construir a definição do que é ‘parque urbano’, consultamos alguns dicionários a fim de descobrir não apenas o significado do termo, mas também as transformações históricas que o geraram, ou seja, consideramos a perspectiva histórica e não a filológica. Em geral, os dicionários consultados apresentaram o verbete ‘parque’ de maneira impessoal, sem chegar ao verbete ‘parque urbano’, ao menos no Brasil. Em língua inglesa, o *Oxford Dictionary of Plant Sciences* (Dicionário Oxford de Ciências das Plantas – ALLABY, 2004) descreve o sentido do parque urbano (‘espaço público’), compreensivelmente, como o modelo do parque inglês, uma vez que a Inglaterra é bastante rica em parques públicos:

Take 2

1. Nos antigos sistemas agrícolas, as áreas cercadas que ficavam entre os campos internos, próximos às edificações da fazenda, e os campos externos maiores, usados apenas sazonalmente como pasto. 2. Terreno cercado onde os veados eram ou são mantidos. 3. Terreno, normalmente bosque de pastagem, cercado por uma paliçada e destinado a preservação do veado. 4. O uso moderno: (a) uma área de terra separada para desfrute público e projetada para lembrar um terreno seminatural; (b) um cercado para animais semisselvagens. (ALLABY, 2004, p. 324)¹

Recorremos, portanto aos paisagistas que se debruçaram sobre a questão conceitual, de modo a eliminar as dúvidas e/ou anacronismos existentes no termo. Neste contexto notamos que o ‘parque urbano’ não é um termo único, mas um híbrido de dois termos específicos, bastante característicos dos estudos urbanos contemporâneos.

Por isso, muitas vezes o ‘parque urbano’ é discutido como ‘parque público’ devido sua localização ou utilização no âmbito da cidade. No paisagismo contemporâneo o termo é bastante utilizado, já que define as áreas de uso público inseridas na paisagem urbana como elemento característico de sua fisiologia, sua dinâmica e/ou política existencial. Como conceito específico do paisagismo o termo pode adquirir significados mais abstratos ou sublimes, devido sua interação/fusão com as ciências da cidade (Geografia Urbana, Urbanismo, e similares), sem contar com as modificações advindas das novas preocupações (aquecimento global, mudanças climáticas, sustentabilidade, etc.). Sá Carneiro (2010) ressalta que o conceito de parque transcende a recente ‘antiguidade romântica’ e alcança a dimensão da modernidade. Portanto, segundo o autor referido,

(...) os parques podem ser compreendidos como uma arquitetura transparente, uma vez que os elementos que o compõem estão distribuídos segundo a lógica do vazio, onde não existem barreiras, mas, sim, vistas ou cenários vazados que permitem o reconhecimento dos objetos a diferentes distâncias. (p.41)

No caso do Brasil, temos no parque urbano um importante elemento constitutivo da cidade, tanto na sua configuração quanto na sua solicitação. Essa demanda ocorre devido às pressões sociais contemporâneas em busca de espaço para ‘respirar’ no meio do apinhamento característico das metrópoles. Assim, Macedo (2010 e 2012) complementa o conceito de Sá Carneiro (2010) definindo parque urbano em duas instancias, como:

(...) todo espaço de uso público destinado à recreação de massa qualquer que seja seu tipo, capaz de incorporar intenções de conservação e cuja estrutura morfológica é autossuficiente (...) [ou] (...) um logradouro estruturado essencialmente por vegetação, águas ou relevo com dimensões superior a 20 mil m², isto é pelo menos mais que o equivalente a dois quarteirões contínuos e interligados, não podendo, no caso de possuírem tais dimensões, ser cortados por vias. (MACEDO, 2012, p.14-143).

Esta definição se contrapõe à definição mais simples de parque urbano como “espaços livres de recreação e circulação (...) sistemas de áreas verdes destinados ao lazer e seus usos

Take 2

recreacionais intensivos e extensivos” (BORÉM, 2008, p. 213). Mais adiante, o autor completa a conceituação dizendo que:

Um parque urbano é um tipo de espaço livre de edificações, normalmente caracterizado como espaço público, no qual há tipicamente abundância de vegetação e áreas não pavimentadas, e localizado dentro de uma região urbana. Nele, estabelecimentos industriais e residenciais são proibidos e estabelecimentos comerciais são normalmente restritos a quiosques e vendedores ambulantes. Eventualmente, um parque urbano está ligado a um conjunto de equipamentos públicos de caráter cultural, como museus, centros culturais e casas de espetáculo (p. 227).

Embora no Brasil, a exigência atual pela presença de mais áreas verdes nas cidades esteja crescendo, a motivação principal não é apenas a necessidade desta ‘respiração’ supracitada, mas também uma resposta à pressão dos movimentos ‘verdes’ e às preocupações ambientais da contemporaneidade. Ainda a esse respeito Macedo (2012) comenta que a inserção de um parque na cidade pode interromper a malha viária, desarticulando a percolação do espaço como um todo, assim como podendo gerar insegurança aos usuários. No entanto, FLO, conforme veremos, já tinha resolvido esse problema viário no século XIX, através do plano *Greensward* do Central Park.

Nota-se que no Brasil o conceito de parque urbano está profundamente associado a variáveis que dependem do lugar, motivação e momento em que este é criado. Daí a sugestão de Macedo (2012) quanto à dificuldade em definir com precisão, o que vem a ser um parque urbano, tanto conceitualmente quanto legislativamente. O próprio termo ‘parque’, podendo ser confundido com suas variantes de parque nacional, parque ecológico e, eventualmente com as chamadas zonas de proteção (ZPs) e unidades de conservação.

Já nos Estados Unidos, que é onde se encontra o objeto desta pesquisa, a definição é apenas um pouco mais legível, também envolvendo discussões, embora exista um dispositivo legislativo mais preciso que o brasileiro. Harnik (2010) ao escrever sobre a situação do parque urbano norte-americano da contemporaneidade não só descreve minuciosamente a situação atual destes parques como cria um imenso corolário de usos e aplicações metodológicas para o seu planejamento e desenho. A argumentação “o futuro de nossa nação e de nosso planeta está inextricavelmente ligado ao futuro de nossas áreas verdes urbanas” (HARNIK, 2010, p.159) mostra de maneira muito clara que naquela realidade a preocupação com a existência de parques urbanos é um dos elementos mais poderosos do urbanismo. E essa preocupação não é especificamente contemporânea, ela remonta aos tempos de FLO e sua preocupação visionária com o futuro da cidade americana.

O verbete em *Dictionary of Landscape Architecture and Construction* (CHRISTENSEN, 2005) diz que parque é:

Take 2

Qualquer pedaço de terra público ou privado, separado e disponível para uso recreativo, educacional, lazer, cultural, cênico ou estético, ou para a preservação de **espaços livres (open space)** com vegetação ou recursos. Eles são, na grande maioria das vezes, ajardinados e tornados úteis para recreação ativa e outras atividades (2005, p. 258).²

Kevin Shanley, responsável pelo Escritório de Paisagismo e Urbanismo *Sasaki, Walker, and Associates* (SWA) em Houston, EUA, (ver <http://www.swagroup.com/about-us>), prefaciou o *Urban Park Landscapes* (Cenários dos Parques Urbanos) de 2011, (ver <http://goo.gl/b0vkfz>), um catálogo referencial dos mais recentes projetos de parques urbanos. Neste, ele agrupa referências diversas para mostrar, sob a ótica do urbanismo contemporâneo, as maiores contribuições do ‘parque urbano’ à qualidade de vida nas cidades: a qualidade do ar e da água e o fornecimento de espaço para o habitat da vida selvagem urbana. Na obra, uma das referências mais utilizadas é a do Grupo PROAP Landscape Architecture, de Portugal (ver <http://www.proap.pt/proap/>), que conceitua o ‘parque urbano’ através de metas e funções.

O PROAP resume as funções que caracterizam o parque urbano como: a) Recreação e entretenimento; b) Saúde e Bem estar; c) Agricultura Urbana; e d) Beleza e Estética. Apesar do item ‘agricultura urbana’ parecer um pouco irreal na realidade urbana brasileira (o mais próximo que temos dele é a ‘horta comunitária’), ele é parte essencial da grande maioria dos atuais programas de ‘parques urbanos’ americanos e europeus, não só por suas características produtivas mas, igualmente, por servir como elemento de catálise social.

O PROAP organiza seus trabalhos a partir de três pontos principais: a) acomodar múltiplas escalas e sistemas; b) enfatizar a importância da conectividade para o estabelecimento de um sistema significativo; e c) demonstrar a natureza multifuncional dos espaços abertos e suas habilidades em servir às pessoas e ao meio ambiente.

Embora o foco desta pesquisa esteja centrado nos Estados Unidos e, portanto, no modo de pensar ‘parque urbano’ segundo o modelo norte-americano, nem por isso podemos negligenciar os aspectos que caracterizam o pensar europeu. Segundo o *International Federation of Parks and Recreation Administration* (IFPRA - Federação Internacional da Administração de Parques e Recreação, ver www.ifpra.org), estes, de modo geral, usam o conceito de *Green Space* (Espaço Verde) para diferenciar áreas não-edificadas e que possuem vegetação daquelas sem vegetação (geralmente edificadas), conhecidas como *Grey Space* (Espaço Cinza). Ambos são parte do *Open Space* (Espaço Livre) o qual, por sua vez, é acrescido de uma hierarquia tipológica que foge ao escopo desta pesquisa e, portanto, não essencial a esta.

Take 2

Sob esse ponto de vista, a definição mais recente de parque urbano que encontramos foi a do IFPRA, elaborada na Holanda com conotação muito similar à inglesa, como nos faz ver Knijnendijk (2013) ao dizer,

Parques urbanos são definidos como áreas de espaço livre delineadas, dominadas predominantemente por vegetação e água e geralmente reservadas ao uso público. Parques urbanos são, em sua grande maioria, maiores, embora também possam apresentar o formato menor do ‘parque de bolso’. Parques urbanos são normalmente definidos localmente (pelas autoridades) como ‘parques’³. (p. 2).

Todas estas constatações e teorias por mais interessantes que sejam não foram criadas a partir de um simples corolário ou simplesmente advindas de uma epifania. De uma forma ou outra elas confirmam a importância de caracterizar a situação do ‘parque urbano’ nas grandes cidades surgidas a partir de meados do século XIX, e nesse contexto o contributo de FLO foi no sentido de não apenas de dar visibilidade a uma nova profissão, a do arquiteto paisagista, mas de antever as limitações da cidade contemporânea e propor soluções ponderadas e exequíveis para seus problemas.

Embora essas idealizações conceituais supracitadas terminem dizendo mais ou menos a mesma coisa, a grande diferença conceitual entre os modelos europeu, norte-americano e brasileiro não está contida no enunciado *per se*, mas nas subdivisões e hierarquias de uso destes espaços, que poderíamos chamar de tipologias.

Quanto a isso, Borém (2008, p. 227) classifica os parques urbanos como: (a) **Parque de Vizinhança** – área entre 1.000 e 1.500 m², atendem uma vizinhança, dentro da cidade, num raio de 500m; (b) **Parques de Bairro** – área entre 5.000 e 20.000 m², atendem uma região dentro da cidade; (c) **Parques Setoriais** – área superior a 20.000 m², atendem todo o município; (d) **Parques metropolitanos** – grandes áreas, atendem toda a região metropolitana.

O Escritório de Paisagismo e Urbanismo *Sasaki, Walker, and Associates* (SWA) considera uma classificação mais adaptada ao gosto norte-americano, segundo a ótica ecológica contemporânea. Assim, temos: **Parque Zonal** (aparentemente, um parque de bairro com diversas funções e equipamentos de lazer aberto ao público em geral); **Parque Municipal; Parque Comunitário; Parque de Esportes; Parque de Herança Histórica**.

Criticando a nomenclatura anterior, produto das modulações acadêmicas, políticas ou de caráter filosófico, Harnik (2010) divide os parques em duas classes: a) ativo e b) passivo, generalização esta que pode conduzir à leitura simplista de ‘ativo’ como jogar futebol e ‘passivo’ ao equivalente de ler sob uma árvore. Assim, Harnik (2010, p.20) apresenta a seguinte classificação das atividades que ali podem acontecer em um parque: (a) **Esportes de**

Take 2

equipe Tradicionais – tênis, basquete, futebol, hóquei, baseball, críquete, golfe, etc.; (b) **Esportes Menos Tradicionais** – patinação, ciclismo, esqui, arco-e-flecha, corrida, surfe, windsurfe, skate, pescar, etc.; (c) **Não-Esportes Mais-Ativos** – bambolê, aerodelismo, tai chi, soltar pipa, cavalgada, falcoaria, caminhar, etc.; (d) **Não-Esportes Menos-Ativos** – comer, beber, piquenique, meditar, olhar a vida selvagem, pedalinho, etc.; (e) **Outros** (geralmente considerados positivos) – cochilar, comprar ou vender comida, falar ao telefone, mandar e-mail, olhar as pessoas, beijar, etc.; (f) **Outros** (geralmente considerados negativos) – fazer sexo, vender ou comprar droga, grafitar, esmolar, brigar, etc.

O autor utiliza ainda o modelo adotado pelos planejadores do Serviço Florestal de Portland que analisa o uso do espaço segundo categorias de interação e sociabilidade.

Portanto, usando um espectro que vai de espaços de extrema sociabilidade a espaços de extrema pureza ecológica, eles criaram uma classificação triangular que chamam de lugares de “pessoa-a-pessoa”, de “pessoa-a-natureza” e de “natureza-a-natureza”. Os dois primeiros representam os diferentes tipos de recreação humana e o último se refere à mera conservação (ou “infraestrutura verde”) (Idem, 2010, p. 23)⁴.

No âmbito destas distinções terminamos por concordar com Macedo (2010) e Sá Carneiro (2010) quanto a uma definição objetiva de ‘parque urbano’ ser uma façanha que envolve mais do que um agrupamento de elementos e funções albergados num espaço delimitado, pois trata-se de uma definição volátil que percola diversos universos de estudo e prática e varia de acordo com a época, o momento e o lugar onde se substancializa o projeto.

Muito das definições atuais advém da interpretação dos novos paradigmas que envolvem o urbanismo contemporâneo. As novas tendências, reinterpretadas no futuro ou não, estão indissolúvelmente ligadas à crise ambiental, mudanças climáticas, *sprawling* e *crowding* conjuntos e, particularmente, ao esgotamento dos recursos naturais. O PROAP, que trabalha com a contemporaneidade registra esses elementos nos postulados das características do parque urbano por meio de três itens: (1) espaço amplo que inclui o máximo possível de vegetação (preferencialmente local) entrelaçada a elementos diversos (arquitetônicos ou não), de forma a permitir ao usuário não só as benesses de atividades ao ar livre como ambiente e socialização; (2) devido à dimensão, são áreas de alta permeabilidade e, portanto, áreas de recarga do freático e perfeitas para a construção de santuários ecológicos e quebra da monotonia edilícia; (3) tornam-se áreas de proteção ativa da produtividade do solo, atuando como um ‘cinturão verde’, caso necessário e/ou oportuno.

Além disso, o PROAP considera os ‘parques urbanos’ como instrumentos úteis para a recuperação de áreas degradadas, revitalização e renovação de lugares e marcos referenciais na cidade.

Take 2

Outro conjunto de ideias relativo ao ‘parque urbanos’ vem de Dahl e Molnar (2003) que pressupõem três princípios básicos para a criação de um parque urbano: a) Tudo deve ter um propósito; b) O projeto deve ser para as pessoas e c) As exigências tanto estéticas quanto funcionais devem ser atendidas.

O corolário necessário para se fazer uma definição justa tornou-se, portanto, mais complexo, mais abrangente e muito menos simples. Durante a pesquisa, ficou constatado que, afora os aforismos e metáforas pós-modernas, grande parte dos autores consultados, reconheciam a descritiva de FLO, apresentada a mais de 150 anos, como aquela que invariavelmente se aproxima do que reconhecem como o ‘parque urbano’.

Em princípio, ele afirma que o parque “deve complementar a cidade” (OLMSTED, 1870, p. 23) e descreve como este deve ser:

Queremos o maior contraste possível com as ruas e lojas e alojamentos da cidade que sejam consistentes com a conveniência e preservação da boa ordem e asseio. Queremos, em especial, o maior contraste possível com as condições restritivas e confinantes da cidade, condições estas que nos obriga a caminhar cautelosamente, atentamente, zelosamente, que nos obriga a encarar de perto os outros, sem simpatia. Praticamente, o que mais desejamos é um espaço simples, amplo e aberto, de relvado limpo com bastante extensão de superfície e bastante quantidade de árvores neste, para suprir uma variedade de luz e sombra. Isso queremos como característica central. Queremos bastante profundidade de bosque não apenas pelo conforto no tempo quente, mas para excluir completamente a cidade de nossas paisagens. Estes são os elementos distintivos daquilo que é chamado adequadamente de parque⁵ (Idem, 1870, p. 22).

Embora a definição de FLO se detenha na tipificação de uma área devotada basicamente a experiência do cenário e projetado de modo a neutralizar a artificialidade da cidade e o stress da vida urbana também, esta não é tão simples quanto parece. A mais simplista de todas as definições do parque (urbano) enunciadas por FLO e que totaliza sua percepção do uso do espaço público urbano, é a de parques como “refúgios passivos naturalizados”⁶ (DAHL; MOLNAR, 2003, p.4), entendendo ‘naturalizado’, aqui, como domesticado, cultivado.

Essa ideia é corroborada por Garcia-Posada (2007, p. 15) quando atesta o caráter da “natureza artificial livre” do projeto *Greensward* que “respondia a uma disposição artificial” para conservar esse caráter. Mais adiante o autor expõe melhor o que FLO queria dizer com o paisagismo do espaço público:

Olmsted fue uno de los arquitectos paisagistas norteamericanos más destacados del siglo XIX e inventó en 1862 la denominación de arquitecto del paisaje (landscape architect) para sustituir a la heredada de Humphry Repton (landscape gardener). Olmsted era consciente de que el objetivo esencial de su disciplina era la conformación del espacio público moderno. El término inglés para paisaje, landscape, es la conjunción de land (tierra) y scape, una derivación del término shape (forma). Al evitar la palabra gardening, que acercaba su actividad al área de la horticultura y utilizar architecture, Olmsted asignaba una dimensión

Take 2

artística además de la técnica, y subrayaba su vocación cívica y pública. (Idem, 2007, pp. 25-27)

Apesar de sua característica ‘verborragia’ (TWOMBLY, 2010), Olmsted ao definir o conceito de parque urbano, conseguiu uma definição mais pessoal e precisa para o que tinha em mente, conforme veremos a seguir.

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. **Park 1.** *In ancient farming systems, the enclosed fields lying between the inner fields next to the farm buildings, and the larger, outer fields used only seasonally for pasture. 2. Enclosed land on which deer are or were kept. 3. Land, usually wood-pasture, enclosed by a pale, and intended for the keeping of deer. 4. In modern use: (a) an area of land set aside for public enjoyment and designed to resemble semi-natural land; (b) an enclosure for semi-wild animals.* (ALLABY, 2004, p. 324)

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Any public or private land set aside and available for recreational, educational, leisure, cultural, scenic, or aesthetic use, or for preservation of **open space** with vegetation or features. They are most often landscaped and made useful for active recreation or other activities.* (CHRISTENSEN, 2005, p. 258)

³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Urban parks are defined as delineated open space areas, mostly dominated by vegetation and water, and generally reserved for public use. Urban parks are mostly larger, but can also have the shape of smaller ‘pocket parks’. Urban parks are usually locally defined (by authorities) as ‘parks’.* (KONIJNENDIJK et al, 2013, p. 2).

⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Then, using a spectrum that ranges from spaces of extreme sociability to spaces of extreme ecological purity, they created a three-way classification they call “people-to-people” places, “people-to-nature” places, and “nature-to-nature” places. The former two represent different types of human recreation, the latter refers to pure conservation (or “green infrastructure”).* (HARNIK, 2010, P.23).

⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *We want the greatest possible contrast with the streets and the shops and the rooms of the town which will be consistent with convenience and the preservation of good order and neatness. We want, especially, the greatest possible contrast with the restraining and confining conditions of the town, those conditions which compel us to walk circumspectly, watchfully, jealously, which compel us to look closely upon others without sympathy. Practically, what we most want is a simply, broad, open space of clean greensward, with sufficient play of surface and a sufficient number of trees about it to supply a variety of light and shade. This we want as a central feature. We want depth of wood enough about it not only for comfort in hot weather, but to completely shut out the city from our landscapes. These are the distinguishing elements of what is properly called a park.* (OLMSTED, 1870, p. 22).

⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Parks were defined as naturalized passive retreats.* (DAHL; MOLNAR, 2003, p.4)

Take 3



3 O CONTEXTO CULTURAL

Uma vez que este capítulo é voltado para o contexto que envolveu a criação do Central Park, cabe esclarecer algumas questões ligadas à terminologia, como é o uso do termo ‘norte-americano’ ao invés de estadunidense, mais corrente nos dias atuais. Naquela época, o termo adotado para o gentílico da pessoa nascida nos Estados Unidos da América era norte-americano (como popularmente o é ainda hoje). O termo ‘*yankee*’ seria incorreto, porque dentro dos Estados Unidos ele é usado para identificar os nortistas, embora na época de FLO o termo fosse insultuoso e com conotação pejorativa advinda da Guerra Civil. O termo ainda retém o tom de insulto fora dos Estados Unidos. A opção por usar o termo ‘norte-americano’ nesta pesquisa, portanto, é uma referência específica àqueles nascidos e/ou característicos dos Estados Unidos, o que vale dizer que não inclui nenhuma outra nação entre o Canal do Panamá e o Círculo Ártico.

3.1 *Século XIX nos EUA*

O século XIX talvez tenha sido o século mais criativo e intelectualmente efervescente da história dos Estados Unidos. A quantidade de artistas e artesãos da ciência era indiscutivelmente grande, e prolífica o suficiente para determinar seu lugar tanto naquele momento histórico quanto na contemporaneidade.

Foi uma época de experimentos em quase todos os ramos do que conhecemos como ciência e cultura, deixando um legado sólido de inovações que desfrutamos até hoje. Claro, havia as idiosincrasias relativas a esta sociedade puritana, que estavam muito aquém das benesses surgidas nos grandes centros urbanos (Chicago, Boston, Nova Iorque): a hierarquização social que teve na escravidão sua forma mais cruel; o incremento da cobiça, ganância e a corrupção em litígio com os preceitos da constituição; e, acima de tudo a falta de educação formal para todas as classes.

Mas tudo isso não foi erguido do nada, houve um princípio no qual muitas das qualidades (positivas e negativas) do século XIX foram construídas, o que pretendemos verificar neste capítulo. Para tanto o texto foi elaborado a partir de 5 referências essenciais: “*Fleeting Moments*” de Gunther BARTH (1990); “*Nature and Culture*” de Barbara NOVAK (2007); “*American Paradise*” (1987) e “*Hudson River School Visions*” (2003) editados pelo Museu Metropolitano de Nova Iorque; e “*Man and Nature in America*” de Arthur EKIRCH Jr (1963). Evidentemente existem muito mais elementos que dignificam a arte nos Estados

Take 3

Unidos, mas selecionamos estes, que entendemos relacionarem apropriadamente os movimentos de arte no século XIX e a visão e obra de FLO.

Embora pouco conhecido por nós, Ekirch Jr é um autor que goza de relevância no meio acadêmico norte americano graças as suas investigações sobre as relações entre o poder governamental e as liberdades individuais, além de posições na Hofstra University, American University, e a University de Albany. No singular *Man and Nature in America* (Homem e Natureza na América) de 1963, ele organiza os precedentes da visão norte-americana do próprio país e sociedade. Segundo ele, os ‘pais fundadores’ e os grandes intelectuais do século XVIII, como Franklin, Penn e Jefferson, foram os grandes incentivadores do ‘sonho agrário’ que acreditavam ser a base da riqueza nacional. Segundo o autor, este sonho estava assentado no Deísmo. Os Deístas, treinados no universo da física Newtoniana acreditavam na religião natural. Diz Ekirch Jr. (1963) que para eles,

Deus foi relegado à primeira causa que colocou o mundo em ação; após isso ele (o mundo) funcionou segundo a lei natural. A perfeição ou melhoria era para ser adquirida pela vida em harmonia com o mundo natural e suas leis. Os Deístas fundaram sua teologia no meio ambiente natural e nas lições ensinadas pela natureza e, conseqüentemente, rejeitavam a disciplina das igrejas e outras instituições criadas pelo home. (p.14)¹

Isso dá uma boa base para o individualismo e o amor à ciência e à práxis científica norte-americanas que viriam a seguir, assim como à paixão pela natureza em sua verdadeira grandeza, já que o respeito pela natureza era comparado à adoração religiosa. Essa postura também revolucionou sua atitude em relação à natureza mostrando-a ser mais que um obstáculo ao progresso, significando que os ecos do naturalismo e da lírica pastoral romântica foram ouvidos além das artes.

Essa utopia do moderno Jardim do Éden também tinha dentre seus detratores o enciclopedista francês, Conde de Buffon, que considerava a ‘degenerescência’ e selvageria dos índios como resultantes de um meio ambiente desfavorável, além de considerar os animais nativos como inferiores e a população incapaz de produzir “homens de gênio numa única arte ou ciência” (idem, 1963). Embora a xenofobia e o racismo do Conde de Buffon estejam discretamente delineados na sua ‘teoria da degeneração racial’ que predicava a origem caucasiana para toda a humanidade, ela contribuiu para o evolucionismo científico de Darwin. O século XVIII, na Europa, foi marcante para o desenvolvimento das ciências e o Conde de Buffon, evidentemente, encontrou opositores de peso, dentre os quais Voltaire. As acusações de Buffon, de ‘degenerescência’ ao recém-nascido Estados Unidos não demorou a ter resposta. Thomas Jefferson, criticando os perigos das grandes cidades europeias e seus operários sem-teto, devolveu o ultraje, referenciando suas experiências de viajante na Europa.

Take 3

Quando ficarmos amontoados uns sobre os outros nas grandes cidades, como na Europa, nos tornaremos corruptos como na Europa, e comeremos uns aos outros como eles fazem lá (ibid., 1963, p.18).²

Enquanto Jefferson enfatizava as benesses do sonho agrário, outros pensadores norte americanos tentavam organizar uma fusão das tendências agrárias Republicanas com as urbanas dos Federalistas, como o escritor e político John Taylor^a, que considerava que embora o sonho agrário estivesse de acordo com a natureza, ele seria mais bem preservado se:

(...) o governo se abstivesse de interferir com sua cidadania, exceto ao fornecer liberdade individual e igualdade de oportunidade. A propriedade como fruto natural do trabalho de um fazendeiro devia ser protegida, em contraste à propriedade que se baseava no privilégio artificial. (...) Uma política do *laissez faire* encorajaria uma harmonia natural dos interesses econômicos. (ibid., 1963, p.20).³

Aqui temos uma boa base para entender o desenvolvimento intelectual como parte do processo do crescimento individual. O autor destas palavras era um político e escritor de fins do século XVIII que se opunha a centralização do poder e, de certa forma, resumia o ideal deste sonho. É claro que como todo sonho, esse ideal se esfumaria na preferência pelas dádivas do capitalismo industrial.

E Jefferson não estava só. Mesmo Alexis de Tocqueville (1805-1859) - pensador político, historiador e escritor francês - o crítico mais incisivo da democracia americana, via no sonho agrário uma singularidade autóctone e não um modelo universal, enfatizando os resultados da linhagem puritana e calvinista desta sociedade, como pode-se observar ao dizer,

A situação dos americanos é inteiramente excepcional, portanto, e é de crer que nenhum povo democrático nunca será posto nela. Sua origem puritana, seus hábitos unicamente comerciais, o próprio país que habitam e que parece desviar sua inteligência do estudo das ciências, das letras e das artes; a proximidade da Europa, que lhes permite não as estudar sem cair de volta na barbárie; mil causas particulares, de que só pude assinalar as principais, concentraram de maneira singular o espírito americano no cuidado das coisas puramente materiais. As paixões, as necessidades, a educação, as circunstâncias, tudo de fato parece concorrer para inclinar o habitante dos Estados Unidos para a terra. (TOCQUEVILLE, 2004. P. 43)

Tocqueville observou de perto o modelo de democracia que este povo estava desenvolvendo. Sagaz e refinado, terminou compondo uma das obras mais importantes do pensamento político na época: *A Democracia na América*, onde, ainda que apresente a democracia como a melhor das formas de governar nem por isso deixa de apontar suas falhas. Uma delas é a da onipresença da mercantilização, conduzindo à luta incansável pela posição social por meio de tudo que é valorizado em termos de ganho (idem, 2004).

No tocante às ciências, o autor supra citado considerava os norte-americanos mais práticos que teóricos, embora ponderasse sobre a natureza do fazer as coisas ao denunciar:

^a John Taylor, normalmente conhecido como John Taylor of Caroline, nasceu (1753) e morreu (1824) no condado de Caroline na Virginia, donde lhe veio a alcunha.

Take 3

Estou convencido, porém, de que, se os americanos estivessem a sós no universo, com as liberdades e as luzes adquiridas por seus pais e as paixões que lhes eram próprias, não tardariam a descobrir que não é possível fazer por muito tempo progressos na prática das ciências sem cultivar a teoria... (ibid., 2005, p. 42).

Como os povos democráticos “temem se perder nas utopias (...), desconfiam dos sistemas, gostam de se manter bem próximos dos fatos e de estudá-los por eles mesmos (...)” (ibid., 2005, p. 47), e terminam como práticos. Essa observação é importante porque indica o modo como as ciências, de modo geral, conseguiram se expandir tão prodigamente nos Estados Unidos do século XIX, associando a visão do lucro com a práxis do descobrir. Embora critique o modelo norte-americano de fazer ciência, ainda assim o autor encontra alguma virtude nisso.

Portanto, não é verdade dizer que os homens que vivem nas eras democráticas sejam naturalmente indiferentes às ciências, às letras e às artes; cumpre somente reconhecer que eles as cultivam da sua maneira e introduzem, nesse âmbito, as qualidades e os defeitos que lhes são próprios. (ibid., 2005, p. 46).

O século XIX estava começando a transformar o sonho agrário heroico no sonho urbano industrial, se antepondo às premissas de Jefferson e reforçando a visão particular de Tocqueville; nesse cenário surgiram personagens em defesa da natureza.

O modelo de construção cultural norte-americano, na época, apresenta como principais premissas (ao menos para esta pesquisa) os seguintes valores: **a)** a formação puritana da sociedade, com forte apelo socialista devido o contexto comunitário cimentado no beligerante período colonial; **b)** o calvinismo o qual, se de um lado apoiava a vida regrada, por outro contribuía para a consolidação do capitalismo moderno (ainda não selvagem) tendo como base a economia e a Providência; **c)** o grande incentivo ao crescimento individual e ao ser industrial que almejava a melhoria da comunidade e da sociedade como um todo.

Por meio de Tocqueville e Jefferson, temos um modelo constitutivo da democracia norte-americana com ênfase no Socialismo o qual, veremos mais adiante, será a base para a obra de FLO, justificando também a divulgação da ciência entre todos os níveis sociais. O ‘Capitalismo Selvagem’, tal como conhecemos, embora já estivesse presente na ‘administração científica’ de Frederick Taylor (1856-1915) ainda esperaria pelos economistas do século XX para eclodir. À época, e para a formação social existente, o modelo econômico dominante já era o capitalismo, muito embora o socialismo percorresse, mesmo que crítica e indistintamente, todos os segmentos e cotidianos da sociedade.

O momento cultural, portanto, surgiria da fusão do socialismo lírico agrário com o capitalismo pragmático urbano. Aqui, entendemos como cultura, não apenas os aspectos das belas-artes, mas também a ciência e o cotidiano como um todo, já que a pulverização e

Take 3

atomização do conhecimento viria muito tempo depois. Na época, a ciência estava profundamente atrelada ao pensamento calvinista na qual tudo era levado à divindade, e ao divino cabia resolver os mistérios da vida e do universo através da mesma fonte emanante, Deus - por excelência. Essa é uma forma de pensar que encontraremos não nas artes em geral, mas acima de tudo na ciência. Se tudo advinha de Deus, sendo ele o Criador, tudo o que era criação, também era composta das mesmas coisas, portanto, similares em essência.

Mesmo o crescimento das cidades e sua infestação pelos temidos ‘sem-teto’ de Jefferson ainda não havia criado o anonimato urbano que breve seria característico da urbe.

Durante o começo do século XIX, o status e a influência nos Estados Unidos ainda não estavam concentrados entre os poucos ricos. Nem a metrópole tinha adquirido a supremacia. Esta ainda era essencialmente uma nação de pequenas cidades e de instituições mais locais que nacionais. (...) advogados, clérigos, mercadores – eram os pilares dessas pequenas comunidades. (RYBCZYNSKI, 2003, p.25)⁴.

A imagem de Rybczynski lança uma luz sobre o universo socioeconômico norte-americano, ao mesmo tempo em que esclarece a dimensão intelectual da era de FLO. O período, considerado como o de refinamento dos Estados Unidos, também assistiu à ascensão do cosmopolitismo comercial, ao incremento à escrita como forma de distinção cultural e à difusão do jornalismo. Na época, a “educação formal nem era um lugar comum nem um pré-requisito para futura realização” (Ibid. p.28), consistindo basicamente na leitura de livros adquiridos em bibliotecas privadas erguidas por particulares ou em bibliotecas públicas. As leituras geralmente eram supervisionadas pelos ‘pastores de província’ (Ibid. p.29).

Durante o século dezanove a polidez se espalhou da classe alta para a classe média. A polidez representava autoaperfeiçoamento. As pessoas colecionavam livros. Elas formavam sociedades científicas. Elas participavam de clubes de leitura, círculos literários e saraus de música. Elas contratavam professores de dança, instrutores de esgrima e tutores franceses para seus filhos. Elas construíam casas mais elaboradas, novos edifícios cívicos e lindas igrejas. Elas fundaram bibliotecas, academias de ensino e escolas de direito. “Elas”, significava as famílias dos prósperos mercadores e profissionais.⁵ (RYBCZYNSKI, 2003, p.31).

Evidentemente, um período tão rico de promessas futuras não deixaria de ser igualmente frutuoso nas áreas de paisagismo e arquitetura. Na segunda metade do século XIX, a nação arrasada pela Guerra Civil – com o momento cunhado por Mumford (1931) como *Brown Decades* (Décadas Marrons) – investiu duramente para o reerguimento econômico e a reconstrução da nação para aquela que viria a ser conhecida como a *Gilded Age* (Era Dourada). Ao comentar as “Décadas Marrons”, Mumford considera que:

Pela ausência de um harmonioso sistema de conceitos e sentimentos, essa mudança necessária não conduziu a uma adaptação inteligente do meio ambiente: no planejamento das cidades e o layout de estradas de ferro, estradas, fazendas e na exploração de recursos minerais e a utilização da terra, uma boa parte de nossos solos e cidades foram arruinadas:

Take 3

na verdade as nossas cidades industriais eram ruínas desde o começo. (MUMFORD, 1936, p.34)⁶.

Se esse era o estado das coisas ao término da Guerra Civil, como seria esse *risorgimento* nacional, senão pela inventividade e resiliência social tão louvada na Democracia de Tocqueville? A crítica de Mumford não se atém meramente aos aspectos da reconstrução social, política e econômica para confirmar o espírito empreendedor norte americano. O autor cria uma demonstração, tão elegante quanto a de Tocqueville, ligando as artes e as ciências (equivalente ao *arts & crafts* inglês) desse período que ele de certa forma equipara à Renascença Italiana. Embora considerasse o período das “Décadas Marrons” como um momento em que a produção intelectual estivesse na obscuridade e o chamasse de “Renascença Subterrânea”, na “Era Dourada”, a composição é outra. No tocante à educação, *per se*, Mumford (1936) também se pronuncia.

Essa era a educação americana em seu melhor estado – quando dissipada e produtiva, carecendo de uma essência interna, ela criou o pioneiro sem iniciativa e demasiado adaptável: mas, quando integrada, como foi na literatura de Whitman e Melville, na economia de Henry George e no projeto paisagístico de Olmsted, ela deve ser comparada como um equivalente ao melhor da cultura da Renascença. (...) A América teve uma Renascença, mas a América não sabe disso. (MUMFORD, 1936, p.85-190)⁷

Essa educação auto adquirida não é produto de alguns privilegiados com oportunidades ímpares e/ou mentes excepcionais, mas produto do momento. Um dos ícones mais importantes do ‘Sonho Americano’ idealizado por Benjamin Franklin era exatamente a do “*self-made man*”, isto é, aquela pessoa que se fazia sozinha a partir de leituras e experiência adquirida na práxis.

Um dos melhores exemplares dessa singularidade foi a de Frederick Douglass (1818-1895), negro, nascido escravo e liberto por fuga, que estudou por conta própria até tornar-se estadista e reformador social, durante o tumultuado período pós-abolição. Seu livro “*Life and Times of Frederick Douglass*” (A Vida e a Época de Frederick Douglass) contando sua vida e o processo de conquista social e política como negro numa sociedade branca e fechada, foi publicado em Hartford, cidade onde FLO nasceu e viveu seus primeiros anos. O autor, mostra uma modéstia invulgar ao creditar seu sucesso como “*self-made man*” aos “amigos mais afortunadamente nascidos e educados” (DOUGLASS, 1882, p. 517) sendo bastante tímido em admitir o próprio esforço no processo de ascensão pessoal por meio da aplicação e do estudo.

Outro exemplo é George L. Ruffin (1834-1886), um mestiço de Boston, que foi não só o primeiro afrodescendente a se formar em Direito em Harvard como também o primeiro juiz de cor norte americano. Ao escrever a introdução da biografia de Douglass, Ruffin (1882), de

Take 3

certa forma, explica o modelo de construção desse “*self-made man*” que se tornaria uma importante faceta da intelectualidade do ‘*homo faber*’ norte americano, dizendo que,

A justificada posição de Douglass como escritor é superior. Seus escritos, quando muito, são mais meritórios que seu discurso. Durante muitos anos ele foi editor de jornais, fazendo todo o trabalho editorial. Ele contribuiu amplamente para as revistas. Ele é um escritor enérgico e cuidadoso. Seu estilo é puro e gracioso e tem grande felicidade de expressão. Suas produções escritas, em acabamento, se comparam favoravelmente as produções escritas de nossos mais cultos escritores. Sem dúvida que seu estilo advém parcialmente de sua longa e constante prática, embora a verdadeira fonte seja sua mente límpida e bem suprida por uma estreita familiaridade com os melhores autores. Sua gama de leituras tem sido ampla e extensa. Ele tem sido um estudante severo. Em todo o sentido da palavra ele é um *self-made man*.⁸ (RUFFIN, 1882, p.20).

Em outras palavras, Ruffin afirma a natureza do ‘*self-made man*’ como produto do auto aperfeiçoamento através da leitura e familiaridade com grandes autores. Mas, e quem são as pessoas que construíram essa intelectualidade da Era Dourada de Munford? Quem são as personagens que ‘*self-made*’ ou não, qualificaram o século XIX nos Estados Unidos como um grande produtor em artes e ciências?

3.2 O Frenesi Criativo

A aventura norte-americana no século XIX, não se limitou ao desbravamento das fronteiras e as descobertas do cenário geográfico. Durante esta puberdade nacional, o surgimento do *self-made man* e o desejo nacional de não dever culturalmente à Europa foram os mais importantes propulsores da Renascença de Munford. A Era Dourada foi uma explosão de criatividade e singularidade nas artes e ciências dos Estados Unidos. A alma socialista e a disposição capitalista da sociedade da época colaboraram não só para manter o nível alto como também para difundir-lo e aperfeiçoá-lo de maneira intensa e, às vezes, inusitada. As grandes cidades do leste: Boston, Filadélfia e Nova Iorque - naturalmente se organizaram como modelos de centros intelectuais com suas idiossincrasias e grande seriedade. Chicago tinha sua nata própria, assim como São Francisco, também criava a sua. Independente da cidade, os autores trabalhavam para um público leitor que se orgulhava de sua crescente educação e erudição. O refinamento literário era quase uma obrigação urbana, embora a erudição não se confinasse aos grandes centros e às classes mais favorecidas, fazendo parte do cotidiano tanto das massas menos favorecidas quanto do ‘éden agrário’.

O cidadão médio era um leitor aficionado e dedicado não só à imprensa do cotidiano, como também da literatura erudita (RYBCZYNSKI, 2003). O éden agrário e a causa da emancipação negra foram suficientes para Mark Twain criar as personagens mais caras ao imaginário da época: *Huckleberry Finn* e *Tom Sawyer*; enquanto Herman Melville adequava a

Take 3

metafísica da superação aos embates de Ahab em *Moby Dick*. Embora a escrita na época contivesse um pouco do folhetim à Dickens (também da época) a temática era mais voltada aos interesses de uma nação que acabava de ultrapassar o universo da adolescência pública e entrar no terreno da maturidade investigativa. A natureza dos escritores norte-americanos não era submissa a uma ordem social aristocrática nem submergida pelo medo do desconhecido; era historicamente pioneira e naturalmente corajosa e vanguardista.

Os elementos mais evidentes da literatura norte-americana do século XIX foram: (i) o empenho dos escritores em construir uma nova ordem social – distanciada da pirâmide aristocrática europeia – pela informação, mérito e competência; (ii) a exaltação e glorificação da natureza em seu melhor estado, gerando um impressionante conjunto de autores (quer seja romântico, realista ou simbolista) devotados à sua preservação, conservação e restauração, o que influenciaria uma geração inteira de artistas, arquitetos e urbanistas.

William Cullen Bryant (1794-1878) conheceu FLO quando era editor do *New York evening Post* e estabeleceu com ele uma duradoura amizade, garantida pela ligação de Bryant com a natureza, que utilizava como metáfora da verdade. Bryant também tinha grande amizade com Thomas Cole da Escola do Rio Hudson.

James Fenimore Cooper (1789-1851), autor de ‘*O Último dos Moicanos*’ foi um autor verdadeiramente cosmopolita, que embora reconhecesse a influência de Jane Austen em sua obra inicial, desenvolveu um estilo novelesco próprio que delicia de Schubert (o compositor) a Balzac, além de muito respeitado por Balzac. Sua obra é considerada pioneira ao inserir como personagens principais negros, afro-americanos e índios, geralmente apresentados como símbolos de ética e honra heroica (idem, 2003).

Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), embora fizesse parte de um grupo literário específico, exerceu grande influência na poesia norte-americana com o didatismo de fundo moralizante em que a vida era mais do que apenas busca material. Apesar de utilizar metáforas das mitologias, particularmente da nórdica, foi a partir das narrativas e lendas dos índios *Ojibwa*, *Sac* e *Fox* que ele compôs o poema épico *Hiawatha*, onde canta as aventuras do herói demiurgo. Apesar de ter como obra máxima um poema épico que celebra a vida e as virtudes dos aborígenes norte-americanos, sua carreira literária estava associada ao grupo conhecido como *Boston Brahmins* (Brâmanes de Boston), composto por ele, James Russell Lowell e Oliver Wendell Holmes Sr. (Sênior). O nome do grupo, cunhado por Holmes a partir do romance *Elsie Venner*, critica com bom-humor as idiossincrasias da elite de Boston:

Ele vem da *Casta Brâmane da Nova Inglaterra*. Essa é uma aristocracia não nobre, inócua e inofensiva a qual se referem, e que muitos leitores prontamente reconhecem. Há

Take 3

categorias de estudiosos entre nós, nos quais a aptidão para a leitura e todas essas reflexões de que falei, é congênita e hereditária.⁹ (HOLMES, 1861, p.17).

Holmes não agrediu o universo dos ‘Brâmanes de Boston’, o mais próximo que os Estados Unidos podiam ter de uma verdadeira aristocracia: descendentes diretos dos Puritanos, os Brâmanes eram o corpo e a alma de Harvard pesquisando e construindo a história norte-americana, o que lhes garantiu um lugar singular na literatura da época. Holmes, também era uma personagem singular que além de pertencer ao seletivo grupo literário teve grande importância na evolução da medicina, cunhando o termo ‘anestesia’ em 1846 e apresentando estudos inovadores sobre a febre puerperal, além de ser o inventor do estereoscópico (o precursor do 3D), que descreve minuciosamente em artigo no jornal *The Philadelphia Photographer*, de 1869.

Segundo Ekirch Jr (1963), outro grupo literário surgido no século XIX, nos Estados Unidos, também agregado ao Romantismo e com bastante influência no universo de FLO foi o Transcendentalismo. A corrente, igualmente oriunda de Boston e de base Puritana, procurou se firmar como reação ao crescente materialismo característico da Revolução Industrial. O movimento, embora não fosse uma filosofia formal tinha características de fé, enfatizando o livre arbítrio e consciência; e buscando fornecer uma justificativa moral e mística para o individualismo. A ligação com a natureza, ainda remanescente do Sonho Agrário de Jefferson, foi aprofundada graças à vivência em comunidades rurais e cidades idealizadas em meio à natureza, como Concord, um dos assentamentos originais da colônia.

Indo mais além que os poetas e pintores, que admiravam a natureza como fonte de beleza, os transcendentalistas procuravam compreender a natureza tanto em termos racionais quanto estéticos.¹⁰ (EKIRCH JR, 1963, p.47).

Os principais representantes do Movimento Transcendentalista, Emerson e Thoreau (ambos tinham jardins hortícolas), escreveram o suficiente para difundir um fervor à natureza como fonte permanente e imanente do próprio Deus. Conforme Reuben (2011), o Movimento tinha como premissas básicas¹¹: a) O indivíduo é o centro espiritual do universo – e num indivíduo pode ser encontrada a chave para a natureza, história e, basicamente, o próprio cosmo; b) A estrutura do universo, literalmente duplica a estrutura do *self* individual - todo o conhecimento, conseqüentemente, começa com o autoconhecimento. Similar à máxima de Aristóteles “conhece a ti mesmo”; c) Aceitação da concepção Neoplatônica da natureza como um mistério vivo, cheio de signos – a natureza é simbólica; e d) A crença de que a virtude e a felicidade individuais promovem a autorrealização.

A singularidade do Transcendentalismo teve influência não só no *motus vivendi* das comunidades do nordeste norte-americano, como também no *motus operandi* dos intelectuais

Take 3

e das correntes artísticas. O afastamento do modelo capitalista de consumo da natureza e o isolamento individual ou em coletividades de ideologia socialista tonou-se quase onipresente nas novas visões da natureza e um modelo almejável para o apascentamento do indivíduo: a natureza redime e aprimora o espírito humano.

Emerson acreditava que o estudo da natureza através das ciências o tinha tornado melhor pois “a natureza tinha um efeito salutar sobre a mente e o caráter daqueles que a cultivavam” (idem, 1963, p.50). A divulgação de tais ideias influenciou FLO ao definir as bases do que viria a ser a teoria do ambiente restaurador. Além do discurso a favor da Natureza, Emerson foi um pregador intenso pela causa Abolicionista e acreditava que a reforma só seria possível através de um compromisso moral, ao invés da ação militante. Também exortava seus contemporâneos a pararem de buscar inspiração e imitação do modelo europeu e serem eles mesmos. A influência do Transcendentalismo de Emerson não ficou restrita à sua época, continuando a entusiasmar escritores e pensadores até os dias de hoje.

Por sua vez, Henry David Thoreau talvez tenha sido o que mais viveu, na íntegra e na prática, a teoria do grupo. Embora vivendo permanentemente “indignado com os maus tratos do homem ao meio ambiente” (ibid., 1963, p. 59), ele não era um eremita e patrulheiro ambiental; acreditava que o retorno à natureza era não apenas benéfico à psique, mas reconciliava com o Divino. Para isso, era preciso ajustes, particularmente com o Estado laico, o que o fez escrever o ensaio *Desobediência Civil* (1849), em que pregava a sublevação contra um Estado injusto (não lutando, mas tampouco o apoiando), o qual exerceu profunda influência sobre a política da não-ação (*Satyagraha*) de Gandhi (HENDRICK, 1956)^b. Assim, ele se recusava a pagar impostos enquanto não fossem resolvidos dois dos grandes problemas que o afligiam: a Abolição da Escravatura e a Guerra Mexicana. Sua capacidade de adaptação e amor à Natureza eram partes integrantes de sua mente,

(...) um clássico exemplo de um indivíduo que encontrou inspiração em seu próprio quintal. Ao contrário de Emerson que visitou a Europa e deu palestras em todos os Estados Unidos e em contraste a muitos dos grandes naturalistas de mundo que exploraram os continentes. (EKIRCH JR, 1963, p.58).

Quando escreveu *Walden*, Thoreau fez do isolamento uma discordância à sociedade não por gozo eremita, mas por uma vivência do que acreditava ser uma vida natural, para descrevê-la a seus contemporâneos. Por sua vez, embora Emerson acreditasse que a vida fosse um conflito entre a industrialização e a simplicidade, entre a exploração da natureza e a vida em harmonia com ela, não pedia uma desistência da civilização, apenas fazia um apelo à

^b *The Influence of Thoreau's "Civil Disobedience" on Gandhi's Satyagraha*. George Hendrick. **The New England Quarterly**. Vol. 29, No. 4 (Dec., 1956), pp. 462-471

Take 3

simplicidade como meio de ter o essencial da vida. Ele não gostava das cidades, mas das vilas e aldeias, porque conservavam algo do Sonho Agrário, mantendo uma relação saudável com o meio e vivendo do essencial, embora fosse enfático em exortar que toda cidade deveria ter um “parque, ou melhor, (...) uma floresta primitiva” (TORREY, 1906, p.387). Isso seria tomado à letra por FLO e posteriormente por outros idealistas da natureza, o que tornaria o autor um dos fundadores do Ecologismo.

A melhor maneira de entender Thoreau é através de uma frase em relação aos animais, no *Walden*: "Aquela não era minha residência, pois encontrei-me subitamente vizinho dos pássaros; não por ter aprisionado um, mas por ter-me engaiolado próximo a eles"¹² (THOREAU, 1882, p. 93).

Mas o Ecologismo não ficou só nos Transcendentalistas, rapidamente criou configuração própria e mesmo FLO, que escreveu copiosamente sobre o tema, foi cofundador do que conhecemos como Conservacionismo, embora ele brindasse sua obra com a adição das benesses da Civilização às virtudes terapêuticas do contato com a natureza.

O Conservacionismo é uma criação de John Muir (1838-1914) que, além de naturalista, foi a principal voz a advogar a preservação das áreas selvagens. Diferente de Thoreau, Muir mergulhou na paisagem de maneira única, criando e encabeçando os movimentos conservadores e ecológicos mais importantes da época. Fez estudos sobre a luz e as primeiras incursões na percepção ambiental. Uma de suas maiores realizações foi a criação do Parque Nacional do *Yosemite* (Califórnia, EUA), que ensejou a fundação do *Sierra Club* (Califórnia, EUA), uma das mais prestigiadas associações conservacionistas norte-americanas. Os escritos de Muir estão entre os mais intensos na área do Conservacionismo. Suas intensas explorações dos elementos da natureza somadas aos estudos da glaciação e as viagens aos lugares menos conhecidos da época lhe valeram a recente nomeação de ‘Biogeógrafo’ (MCDOWALL, 2010).

Além do Transcendentalismo e dos Brâmanes de Boston, a literatura norte-americana da época é tão prolífica e intensa quando abrangente, indo dos Abolicionistas à emancipação feminina e à discussão dos quesitos políticos, mormente as teorias socialistas as quais, indireta ou diretamente, permearam quase todos os grandes escritores.

A mulher alcançou um patamar próprio na literatura da época com uma gama de assuntos que ultrapassa o que se conhecia de literatura feminina na Europa, particularmente a temática política e a crítica social. Algumas das mais importantes letradas embora fossem em sua grande maioria poetisas, também se dedicaram a outras técnicas e temas: Harriet Beecher

Take 3

Stowe (1811-1896) escreveu *A Cabana do Pai Tomás*, como protesto contra a escravidão tornando-se uma das primeiras e principais porta-vozes do Abolicionismo; Emily Dickinson (1830-1886) considerada a maior e mais prolífica poetisa, criou uma forma de poesia singular que lembra a moderna; Margaret Fuller (1810-1850) feminista, jornalista e crítica, em *Woman in the Nineteenth Century* elaborou o manifesto da igualdade das mulheres; Elizabeth Oakes Smith (1806-1893), foi ativista feminina, romancista, poeta e editora.

Também a homossexualidade teve seu instante de glória literária na controversa figura de Walt Whitman (1819-1892) numa época em que o tópico era considerado crime, o mesmo crime que levou Oscar Wilde à cadeia e Proust ao auto-ostracismo (KOUWENHOVEN, 1950; SCHMIGDALL, 2010). Embora visse a escravidão como uma forma de oposição à democracia, Whitman lutou contra a escravidão, mais como forma de segregação social do que como abolicionista. Com ideias profundamente enraizadas no igualitarismo socialista, ele legou aos Estados Unidos o *Leaves of Grass* (Folhas de Relva) de 1855, pela qual tentava atingir o homem comum através de um épico tipicamente norte-americano. Parte de seu trabalho foi dedicada ao elogio ao álcool e ao sexo, que voltaram à cena na literatura *beat* dos anos 50/60, e seu escapismo.

Mesmo o bizarro e o “patológico” teve seu lugar de destaque, na figura de Edgar Allan Poe (1809-1849), também considerado como o mestre do gótico americano (YEWDALE, 1920), criador do conto, ou romance pequeno, e inventor do romance policial, embora tenha se tornado mais conhecido pelos contos de mistério e do macabro. A influência de Poe foi além da literatura e alcançou os dias de hoje através da criptografia e da cosmologia, que usou em seus romances e contos. Ela é encontrada na obra de escritores tão díspares quanto Borges (ESPLIN, 2011) e Baudelaire (VATAN, 1996), além de Conan Doyle (YANG, 2010) e Lovecraft (PRICE, 2001), os principais expoentes do conto policial e do mistério criptográfico do fim do século XIX e começo do XX, simultaneamente.

A influência destes escritores não se ateu exclusivamente ao mundo literário dos clubes e sociedades literárias, quer nos Estados Unidos ou na Europa. Ela estendeu o fascínio de seus divulgadores e profetas a quase todos os ramos intelectuais da sociedade da época. Quase todos os norte-americanos liam ou escreviam alguma coisa sobre algum assunto, de anotações sobre a melhoria na agropecuária às divagações sobre a natureza da luz, do som, ou qualquer outra coisa considerada digna de nota.

Para Martin (2011) o período entre 1800 e 1850 houve uma explosão na alfabetização em grandes centros urbanos, como Filadélfia e Nova Iorque, ocasionando um *boom* editorial,

Take 3

particularmente na área de periódicos e hebdomadários, com cerca de “650 revistas” por volta de 1850 (MARTIN, 2011, p.111). Um dos escritores/jornalistas que na época mais contribuiu para esse *boom* foi FLO, com suas reportagens folhetinescas sobre a escravidão no Sul:

Essa série contribuiu para o rechaço da circulação do *Times*. Em fins de 1853 ele tinha voltado aos 25.000 (leitores). E a circulação continuava a crescer logo atingindo os 40.000, secundado apenas pelo *Herald*, entres os diários de Nova Iorque.¹³ (Idem, p.89).

Com tanta pujança é possível que a adoção do *Webster’s: The American Dictionary of the English Language* (Webster’s: O Dicionário Americano da Língua Inglesa) como norma para a imprensa e a escrita de forma geral, evidencie o nacionalismo nascente, com sua grafia diferenciada do inglês da Inglaterra. Foi a era do *self-made man* e do incentivo à criatividade, à individualidade e ao igualitarismo, abolicionista ou não. É nela que foi fomentada a invenção, o incentivo à patente, a expansão da industrialização e o desbravamento das fronteiras, de onde surgiram as maiores fortunas do país: os Vanderbilt (navegação e ferrovia), os Morgan (banco, indústria e ferrovia), os Carnegie (aço) e os Rockefeller (indústria, banco e petróleo). Dariam vida à chamada *Gilded Age* (Era Dourada) nova-iorquina, incentivando as artes (seja pelas aquisições pessoais ou criação de sociedades de arte e museus) e construindo o cosmopolitismo que se tornou a marca da cidade de Nova Iorque.

Aparte os gostos e tendências da arquitetura e dos modismos do período, entendemos que a influência sobre a obra de FLO vem basicamente da literatura. Não só dos livros que leu na infância e juventude (como o *Solitude* de Zimmermann, por exemplo) ou das experiências no jornalismo e campo editorial, mas particularmente da forte empatia com o discurso do Transcendentalismo que albergava não só uma visão quase mística da natureza mas, principalmente, a ideia da conservação como glorificação divina. O discurso Transcendentalista de Emerson tornou-se o guia espiritual daquela que seria a menos literária e a mais influente de todas as sociedades intelectuais da época: a *Hudson River School of Painting* (Escola de Pintura do Rio Hudson), a primeira fraternidade artística legitimamente norte-americana (AVERY, 2008), surgida por volta de 1850 e desaparecida durante o Centenário da Independência (1876), por influência de Thomas Cole (1801–1848). Apesar de dedicada à temática da natureza, o nome da escola deriva do fato deste grupo de pintores paisagistas serem dedicados à representação do Vale do Rio Hudson e área ao redor (particularmente as montanhas *Adirondack*, *Catskills* e *White*), embora Whittredge atribua o nome a “um selvagem crítico do *New York Tribune*” (in AVERT, 1988, p.3).

Apesar de todo o apelo protestante relacionado à paisagem como revelação do divino, e do idílio Romântico com o éden rural de Emerson, paradoxalmente todos os integrantes da

Take 3

Escola viveram na cidade de Nova Iorque e se dedicaram à ideia romântica da natureza prístina e intocada no preciso instante em que esta estava sendo violada pelo crescimento econômico e a necessidade de expansão territorial. No geral eles tinham uma “forte crença na beleza superior da paisagem americana¹⁴” (BURROUGHS, 1917, p. 3), fervorosamente partilhada pelos patronos que os encorajavam. Evidentemente que um modelo de arte tipicamente norte-americano seria diferente do modo europeu, pois incorporaria a efervescência do estilo desenvolvimentista em voga, numa Nova Iorque em franco crescimento e, agora, adicionando o cosmopolitismo que seria sua marca permanente. O modelo teria de arrecadar e arrebanhar não só a anuência de um público mais esclarecido, mas também fazê-lo sentir-se dono do mais legítimo de seus predicados: a novidade e a velocidade da cidade, que desembocariam numa solução cinética:

As propostas de sublimidade nos primórdios da história da pintura nos Estados Unidos foram prontamente transferidas para a paisagem, e conduziram a um estudo da retórica artística, aquele estilo de oratória formal que é o modo apropriado ao discurso público. Um estudo deste tipo também envolve uma consideração da arte como espetáculo. Persistindo até o fim do século dezenove essa arte teve como óbvio herdeiro no século vinte, o filme, o qual narrou muitas das preocupações do século dezenove.¹⁵ (NOVAK, 2007, p.16-17).

Uma das principais ferramentas dessa arte cinética, bastante utilizada pela Escola do Rio Hudson e que iria desdobrar-se em outros inventos e eventos, foi o “Panorama” (Figura 3.1) do norte-americano John Banvard (1815–1891), um pintor de retratos e panoramas bastante conhecido por suas vistas do Vale do Mississipi.

O Panorama era um modo bastante peculiar de ver arte, onde se fornecia a uma assistência sentada um painel gigantesco que se desenrolava lentamente num tipo de palco, quiçá o precursor da tela de cinema. Este tipo de arte, conhecida como Arte Sequencial, além de tão antiga quanto a história das culturas encontra-se disseminado por praticamente todas as civilizações antigas.

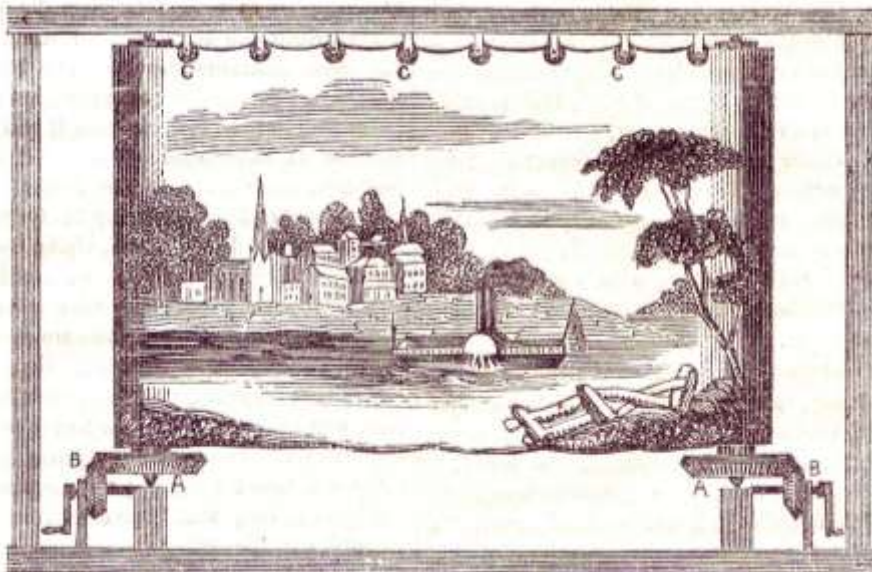
Apesar do termo ter sido cunhado pelo pintor irlandês Robert Barker em 1792, o reconhecimento desta forma de arte nos Estados Unidos se deve a John Banvard. Seu maior Panorama iniciado com 369m de comprimento por 3,6m de altura, findou em torno de 4 km (3 miles) de comprimento^c, foi publicado pela Putnam, onde FLO deve ter tido acesso à obra, já que lá trabalhou (de 1851 a 1856) e publicou seu *Walks and Talks* em 1852 (MARTIN, 2011). Evidentemente o local em que o Panorama era apresentado tinha que possuir estrutura própria para dar conta da enormidade do objeto (**Figura 3.1**), normalmente um palco montado

^c Conforme descrito no minucioso *Banvard's Geographical Panorama of the Mississippi River, With the Adventures of the Artist* (O Panorama Geográfico do Rio Mississipi, de Banvard, com as Aventuras do Artista - BANVARD, 1847, p.11)

Take 3

onde a gigantesca tela, em pé, era desenrolada lentamente de um lado a outro, enquanto era assistido por uma plateia sentada (**Figura 3.2**).

Figura 3.1- Vestígios do Panorama de Banvard (esquerda) e os esquemas das engrenagens (direita).



FONTE: <http://goo.gl/Jh0PxM> (esquerda) e <http://goo.gl/VPgI0q> (direita). Acesso de ambas em: 01/10/2013.

Os ‘Panoramas’ que entretinham os curiosos no século XIX não se valeram dos recursos apenas pela mera apreciação da *l’art pour art*. Havia algo mais inquietante que mexia com o imaginário destes artistas: a imagem em movimento exercia um enorme fascínio no público que ia às sessões de apresentação e pressupunha uma continuidade. O desejo de requintar e otimizar essa arte não é novidade (Teatro de Sombras javanês, as representações pictóricas egípcias, colunas romanas, ou os relatos pictóricos chineses e japoneses) mas, neste momento de tanta efervescência tecnológica e deslumbramento científico e já era perceptível os primórdios do cinema tal como o conhecemos nesse elo entre o passado e o futuro: os

Take 3

Panoramas. MacDonald (2001) detalha a relação mais interessantes entre o Panorama, o Cinema e o Central Park:

(...) a proporção entre comprimento e largura do parque (aproximadamente 5 para 1) é de uma ordem diferente até mesmo dos mais amplos formatos de tela panorâmica do cinema (a proporção do Cinerama é de 2,77 para 1; Cinemascope é de 2,55 para 1), mas essa discrepância parece ser de menor importância se lembrarmos que as vistas panorâmicas oferecidas pelo cinema widescreen são versões contemporâneas de panoramas de pleno direito que foram tão populares nesse país e na Europa durante os anos que precederam o desenvolvimento do Central Park e durante o período quando o parque estava em construção.¹⁶ (p. 275)

E é essa relação entre espacialidade (a paisagem norte-americana) e movimento (os primórdios do cinema^d) que fazem de Banvard uma persona tão grata à esta pesquisa.

Figura 3.2– A demonstração realizada para a Rainha Vitória.



FONTE: <http://www.mat.ucsb.edu/595M/?m=20110201>. Acesso em: 18/03/2014.

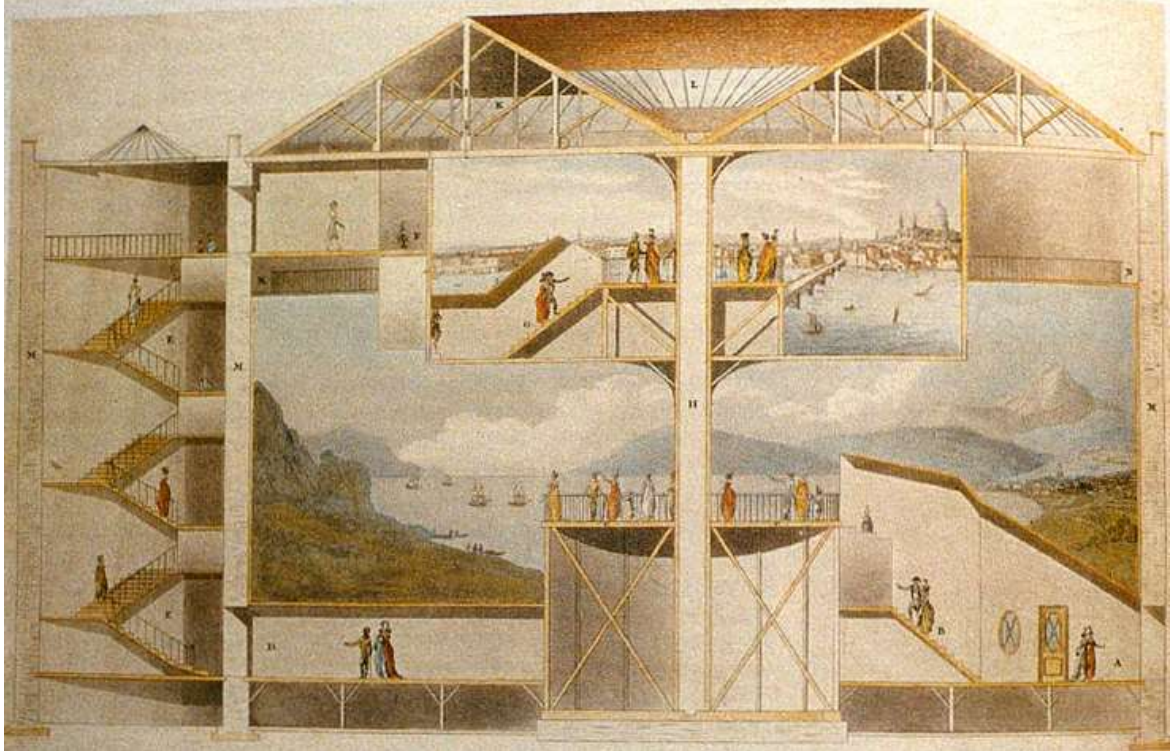
Inicialmente estático, o Panorama de Banvard, também conhecido como Georama, evoluiu para o Panorama em Movimento (*Moving Panorama*). As grandes capitais europeias possuíam uma estrutura elaborada, conhecida como rotunda, que se prestava a esse papel, e evoluiu para o ‘ciclorama’, outra forma de apresentar uma imagem em movimento. A estrutura em que Banvard expos seu panorama do Vale do Mississipi foi a rotunda de

^d Para mais informações sobre a evolução da imagem em movimento ver <http://precinemahistory.net/index.html>

Take 3

Londres, em Leicester Square (**Figura 3.3**, acima). O Panorama ainda existe e pode ser visto no *Mesdag Museum* na Holanda (**Figura 3.3**, abaixo).

Figura 3.3. Seção da Rotunda de Leicester Square em 1801 (acima) e o Panorrma de Mesdag (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/ggg3Ly> (acima) e <http://goo.gl/Mso2jz> (abaixo). Acesso em: 18/09/2014.

É provável que Banvard e outros artistas conhecessem à arte japonesa e suas imensas pinturas contando histórias, que eram desenroladas pouco a pouco tanto na vertical (*Ekaki-mono*) quanto horizontal (*Emaki-mono*). A mais famosa, o *Genji Monogatari* (As Aventuras do Príncipe Genji) escrito no século XII por Murasaki Shikibu (**Figura 3.4**), foi imensamente

Take 3

apreciada durante o Romantismo e sua descoberta da arte oriental. Novak considera que enquanto o “humanismo ocidental mantém tem sua tendência antropocêntrica. Por outro lado arte americana declara uma certa familiaridade com as ideias orientais” (NOVAK, 2007, p.26). O privilegio não era só japonês, a China também fazia rolos semelhantes (**Figura 3.5**).

Figura 3.4– Exposição do *Genji Monogatari Emaki* em Baieux, 2011.



FONTE: <http://goo.gl/sYtnR2>. Acesso em: 20/Out/2013.

Figura 3.5 – Detalhe destacado de “Uma Cidade de Catai”, de autor anônimo do período Song, China.



FONTE: Zheng, Tsuji (2003).

Take 3

Outro elemento técnico de forte apelo científico na pintura foi o estilo chamado de *Luminismo* que floresceu nos Estados Unidos do século XVIII, embora o mesmo movimento viesse a surgir posteriormente no Pós-Impressionismo Belga. Caracterizado pela ênfase numa única fonte de luz, foi fortemente influenciado pela Escola do Rio Hudson. Para o historiador de arte John Baur (1909-1987), o Luminismo não apenas teve acesso às ideias de John Ruskin (também apreciado por FLO) como também às obras de Turner e dos Pré-Rafaelitas (MITCHELL, 2006) o que não é de estranhar, graças ao apelo à luz e aos detalhes realistas.

Como parte de um foco em fotografia, os Luministas americanos – que eram ligados a Escola do Rio Hudson – encontraram novas maneiras de representar a luz em suas pinturas. Os paisagistas europeus, tais como o pintor alemão do início do Romantismo, Caspar David Friedrich, e o mestre do Barroco holandês, Jacob Von Ruisdael, também influenciaram o Luminismo. As obras luministas evitavam os detalhes paisagísticos pitorescos e ao invés adotaram ambiciosas imagens da natureza que possuíam uma profundidade espiritual e uma tranquilidade quase mágica. A composição era calma e decorada com ou sem o mínimo de acessórios. Os amplos formatos de paisagem forneciam habilmente o pano de fundo para vistas panorâmicas. Os efeitos de sol e luar desempenhavam um importante papel nas obras. Os pintores luministas aplicavam a tinta com muita delicadeza e executavam desenhos apresentados com precisão¹⁷. (Fonte: <http://goo.gl/kL1hg8>)

Parte das características do Luminismo também pode ser encontrada entre a inovação de Turner, o preciosismo dos Pré-Rafaelitas e os princípios do Impressionismo, tais como: cores claras e frescas; objetos detalhados modelados pela luz; pinceladas imperceptíveis; paisagens enormes, melodramáticas e grandiosas; captura da imensidão já que viam o tema no local e ênfase na grande escala da natureza (MCNEE, s/d).

Tais elementos podem ser encontrados e apreciados nas obras de Martin Johnson Heade (1819-1904) (**Figura 3.6**) e Frederic Edwin Church (1826-1900) (**Figura 3.7**). Heade e Church tinham grande apreciação pelos trópicos que consideravam uma manifestação do Divino: grandes planos cênicos, elementos tão ‘intocados’ que recuavam à Criação, texturas exóticas, flora e fauna exuberantes e atmosfera dramática. O motivo da viagem de Heade ao Brasil foi para ilustrar uma série completa de beija-flores visando publicá-la na Inglaterra. A publicação nunca foi feita, mas sua obsessão por beija-flores em cenários tropicais continuou sendo um elemento fundamental de sua pintura.

Take 3

Figura 3.6– “Marinha/Vista Brasileira” de 1865 (acima) e “Pôr do Sol no Porto do Rio” de 1864 (abaixo), de Martin Johnson Heade.



FONTE: <http://goo.gl/FZuH0c>. Acesso em: 20/10/2013.

Take 3

Figura 3.7– “Cotopaxi” (acima) e detalhe de “Ocaso no Êrmo” (abaixo) de Frederic Edwin Church.



FONTE: <http://goo.gl/BG1wof> (acima) e <http://goo.gl/ZvBEYp> (abaixo). Acesso em: 20/10/2013.

Tais elucubrações técnicas não eram meros exercícios de virtuosidade artística, elas se adequavam ao tipo de propaganda política que a Escola do Rio Hudson pretendia fazer para educar a nova nação, apresentando os três itens essenciais aos Estados Unidos do século XIX: descoberta, exploração e assentamento.

Take 3

As principais preocupações (apreensões) humanas – relacionadas à Deus, à natureza e a moralidade, assim como ao futuro e missão da nação, à administração de seus recursos e a conquista de sua felicidade e estabilidade social – tudo isso encontrou o seu lugar nas obras de arte¹⁸. (ROQUE, 1987, p.21)

O modelo de pintura paisagística adotado pelos defensores do Transcendentalismo não se permitia focar apenas no elemento decorativo dos enormes quadros; a proposta era gerar uma resposta de experiência mística ao espectador e estimular o apego ao solo pátrio espelhado pela paisagem, a qual era o próprio Deus Revelado.

Uma vez que a paisagem era um texto sagrado que revelava a verdade e também a oferecia para interpretação, os artistas que pintavam a paisagem tinham uma escolha do que transcrever e interpretar. Eles podiam pintar o que Lewis chama de “Genesis Americano” ou podiam pintar a Revelação com ou sem tons implicações evangélicas. Criação e Revelação eram na verdade palavras-chave da filosofia, teologia e estética do século dezenove – embora, novamente, seus significados variassem enormemente, conforme o contexto.¹⁹ (NOVAK, 2007, p.7).

O próprio Cole era partidário destas ideias, assim como os artistas e intelectuais da época, não apenas norte-americanos mas europeus também.

A insistência de Cole no frescor da sensação, sua crença de que a natureza manifestava ao homem a mente do Criador tanto quanto a religião revelada, sua aceitação do papel do artista como vidente e profeta e sua confiança em seu próprio gênio superior, só pode ser compreendido à luz das obras poéticas de Byron, Coleridge, Keats e Wordsworth com os quais Cole estava claramente familiarizado, provavelmente por intermédio das atividades de suas irmãs que administravam uma escola para moças em Ohio.²⁰ (ROQUE, 1987, p.22)

Estes artistas não estavam preocupados em procurar apenas a sensação da paisagem como um elemento de qualidade mística, mas sobretudo como um elemento concreto dinâmico e em constante movimento (do ar, da tectônica geológica, dos câmbios da luz, etc.), ou seja uma arte cinética.

(...) o público já estava experimentando um tipo de “arte em movimento” com os ciclos de Cole, embora os espectadores fossem os únicos em movimento. Os aspectos cinemáticos ou cinéticos de tal arte tiveram, é claro, uma contraparte popular no panorama, o qual, entretanto, permitiu ao público ficar parado enquanto a tela se desenrolava. A sobreposição entre os sérios ciclos de Cole que representavam, ao menos para ele, seu mais profundo pensamento filosófico e a arte popular do panorama é uma importante conjuntura entre a arte superior da pintura histórica apreciada por uma elite intelectual e a arte pública, ou popular.²¹ (NOVAK, 2007, p.18)

Essa conexão entre a Escola do Rio Hudson e os movimentos que desembocarão em outras artes fez a diferença entre uma nação jovem com um passado recente de ideologia comunitária protestante, o nacionalismo que identificava o destino da nação com a paisagem, e a necessidade de escapar das garras culturais da Europa. Para tanto, foi criada uma singularidade nas ideias e no processo de harmonização entre as forças dinâmicas e devastadoras da industrialização e exploração da terra e a necessidade quase religiosa de proteger o patrimônio considerado intocado. E essa ideia do ‘intocado’ é paradoxalmente

Take 3

contrária ao que mostrava John J. Egan (1810-82) num remanescente de seus panoramas (**Figura 3.8**) onde a natureza se apresenta transformada pela ação humana, com plena civilização dos elementos (tida como harmoniosa). Tema que vai ser abordado por FLO quando começar suas jornadas através dos Estados Unidos.

Figura 3.8- Panorama da Monumental Grandiosidade do Vale do Mississippi. Antiga Fortificação de Marietta.



FONTE: <http://goo.gl/Uc7FSa>. Acesso em: 20/10/2013.

Consideramos que o contato de FLO com a Escola não tenha sido fortuito ou obra do mero acaso. O parceiro de Olmsted, Vaux, era cunhado de Jervis McEntee (1828-1891), um dos expoentes da Escola e perito em cenas outonais (**Figura 3.9**), e tinha amizade com outros membros da Escola, tais como Worthington Whittredge (1820-1910), o pintor dos grandiosos planos de perspectiva e das transformações atmosféricas da paisagem (**Figura 3.11**) e Frederic Church. Durante a seleção dos membros para compor o sub-comitê organizador do futuro MET, Olmsted e Vaux, reforçaram os laços com Escola ao incluir Sanford Robinson Gifford (1823-1880), outro pintor Luminista (**Figura 3.10**), como o 13^o membro.

Take 3

Figura 3.9- Cena de Lago no Outono de McEntee.

FONTE: <http://goo.gl/dhzQIV>. Acesso em: 21/10/2013.

Figura 3.10– Garganta nas Montanhas (*Kauterskill Falls*)

FONTE: <http://goo.gl/1K3Cbr>. Acesso em: 7/06/2014.

Take 3

Figura 3.11- Duas variantes atmosféricas de “Segunda Praia, Newport”, de Whittredge.



FONTE: <http://goo.gl/wCqLp5>. Acesso em: 21/10/2013

As obras-primas da Escola do Rio Hudson ficariam nas mãos dos grandes defensores do nacionalismo e do modelo Aristotélico da arte como veículo da educação: Thomas Cole e Frederic Church. Cole criou uma série alegórica chamada de “Viagem da Vida” em que fazia

Take 3

referência à jornada da alma humana usando como fundo uma idealização do sublime, transcrito na paisagem norte-americana, enquanto Church evoca os preceitos da paisagem como referência mística em “O Coração dos Andes” (**Figura 3.12**), onde o gigantismo da paisagem nos faz lembrar da nossa insignificância.

Figura 3.12– “O Coração dos Andes” (acima) de Church com detalhe das quinas inferiores (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/6CMyR6> (acima) e <http://goo.gl/U6qxET> (abaixo). Acesso de ambos em: 21/10/2013.

No entanto, nenhum dos pintores da Escola do Rio Hudson foi mais representativo do Luminismo que John Frederick Kensett (**Figura 3.13**) com suas pinceladas quase invisíveis, usadas para transmitir as qualidades e efeitos da luz atmosférica.

Take 3

Figura 3.13- Crepúsculo nas *Cedars* em Darien, Connecticut de Kensett (1872).



FONTE: <http://goo.gl/XNt6th>. Acesso em: 11/11/2013

Mas a arte norte-americana não ficou presa a Escola que desapareceu em fins do século XIX. Ela simplesmente renovou-se tanto técnica quanto ideologicamente para acomodar a tríade pós-colonial (descoberta, exploração e assentamento) à nova dinâmica da afluyente sociedade pré-moderna: cientificismo, industrialização e urbanização (JAFFEE, 2000). Os novos artistas, mais curiosos que seus predecessores, procuraram um novo foco que respondesse à velocidade das mudanças e o novo perfil do *zeitgeist*. Isso iria requerer algo similar, que estivesse à altura da cinética e capturasse não mais o tempo estático do éden agrário, mas a veloz fugacidade do tempo na cidade e no ermo que se civilizava: a fotografia.

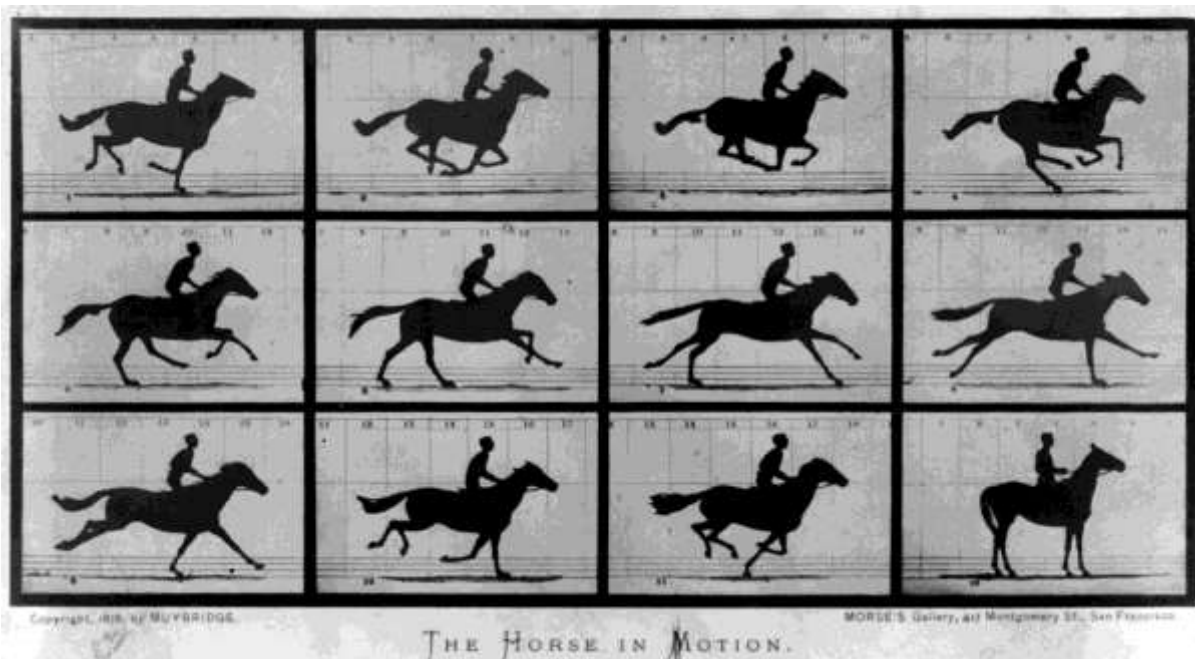
Embora o Impressionismo nos Estados Unidos tenha surgido do contato com os elementos europeus, ainda assim ele atingiu um nível próprio, por meio de um elevado cosmopolitismo. As lições da pintura *plain-air* do Luminismo e da Escola do Rio Hudson foram, fundamentais para a fixação dos temas campestres do Impressionismo norte-americano. John Singer Sargent (1856-1925) foi rejeitado pela crítica e mercado europeus devido a seu não-convencionalismo (mesmo para a vanguarda francesa) e retornou aos Estados Unidos, onde era apreciado, embora os europeus tivessem outro modo de ver, a ponto de ser caracterizado por Rodin como “O Van Dyke da época” (WEINBER e HERDRICH, 2000, p.23) graças à maestria no retrato.

Take 3

Mas o verdadeiro espírito da época veio com Thomas Eakins (1844-1916), que incorporou as qualidades dos intelectuais norte-americanos: investigação científica, inventividade, inovação técnica e pluralidade no fazer. A dinâmica da época o impulsionou a investigar a fotografia, terminando por colocá-lo em contato com Edward Muybridge (1830-1904), da Universidade da Pensilvânia (ROSENHEIM, 1994-1995), famoso pelas fotografias da locomoção humana e animal (**Figura 3.14**), pela invenção do zoopraxiscópio²² e pela utilização do fenacitoscópio²³ (THOMPSON, BORDWELL, 2003), e consagrado pelas imagens feitas do Parque Yosemite, que possivelmente influenciou a obra de Ansel Adams (**Figura 3.15**) (1902-1984).

Visto num contexto mais tradicional da história da arte, Adams foi a última e definitiva figura da tradição romântica da pintura e fotografia paisagística do século XIX. Adams sempre clamou que não fora “influenciado”, embora, consciente ou inconscientemente, estivesse firmemente atado à tradição de Thomas Cole, Frederic Church, Albert Bierstadt, Carlton Watkins e Eadweard Muybridge. E foi o herdeiro filosófico direto dos Transcendentalistas Americanos Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e John Muir. Ele cresceu num tempo e lugar onde seu zeitgeist era formado pela presidência de Theodore Roosevelt e o Americanismo “muscular”, pelo predominante senso de destino manifesto^e e a noção de que a civilização europeia esta sendo reinventada – para muito melhor – na nova nação e, em particular no novo Oeste.²⁴ (Disponível em: <http://goo.gl/9OVdBH>Acesso em: 22/10/2013)

Figura 3.14– Cavalo em Movimento. Muybridge, 1878.

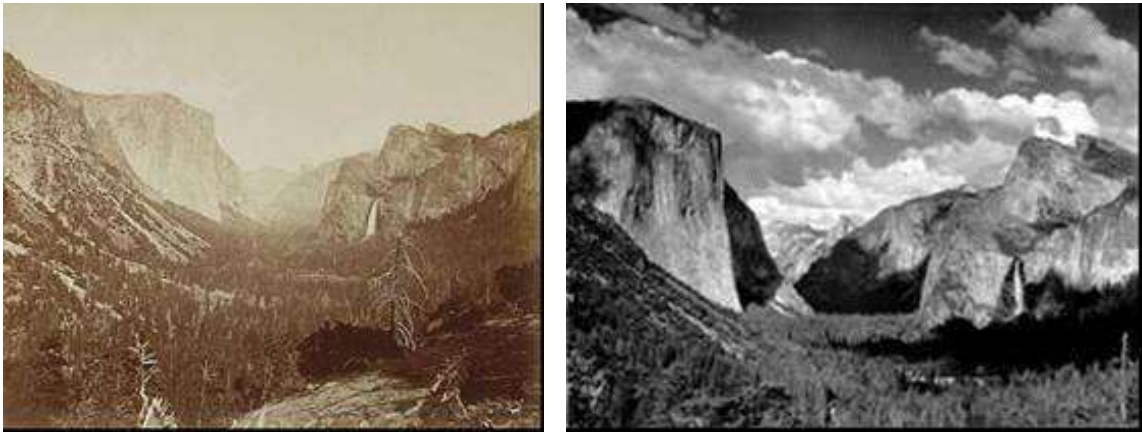


FONTE: <http://goo.gl/CADys>. Acesso em: 23/10/2013.

^e Destino Manifesto: crença autoproclamada do século XIX de que os Estados Unidos foram divinamente ordenados a se expandir por todo o continente Norte-Americano (*SEEING AMERICA. Chapter 8: DeWitt Clinton Boutelle's The Indian Hunter, 1846* - <http://goo.gl/Ftup1W>).

Take 3

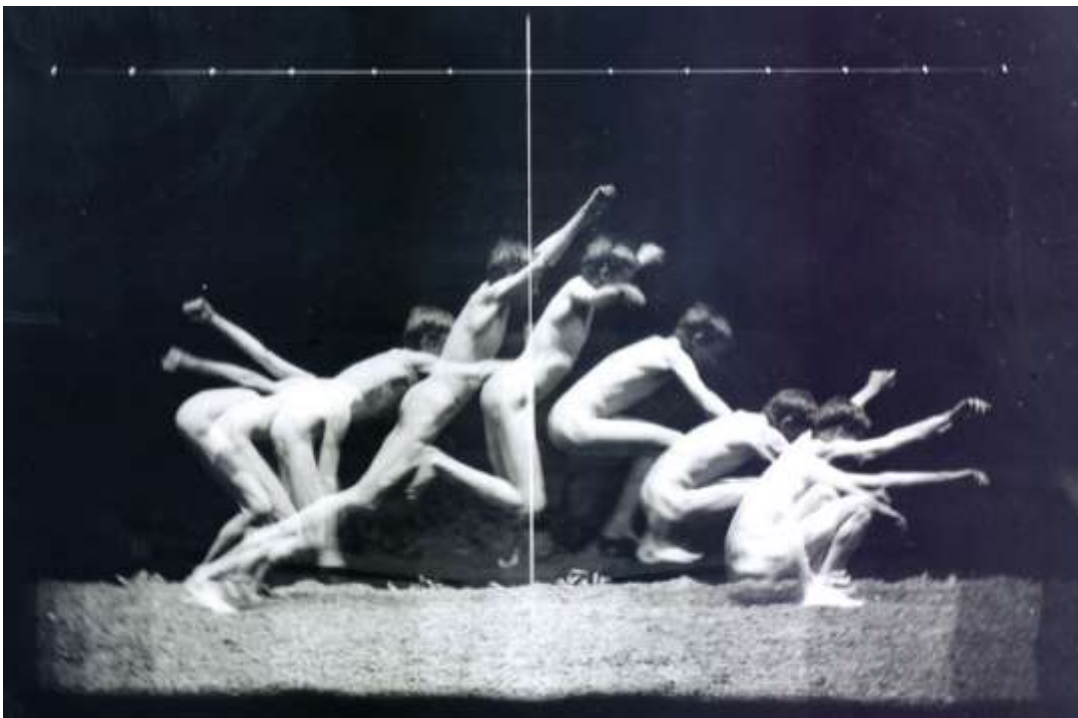
Figura 3.15– Comparação de fotos do Yosemite. Muybridge (à esquerda) e Adams (à direita).



FONTE: <http://goo.gl/xXQARU>. Acesso em: 23/Out/2013.

Eakins desenvolveu uma técnica diferente do movimento sequencial de Muybridge (*stop-motion*), que envolvia múltipla exposição sem deslocamento da câmera, no que hoje conhecemos como fotografia estroboscópica (**Figura 3.16**). Mas, o universo de Eakins era pictórico e a fotografia tinha o papel de colaborar na criação dos quadros, numa tentativa de criar uma pintura em movimento, ou cinética.

Figura 3.16– Eakins, “História de um Salto”, de 1885.



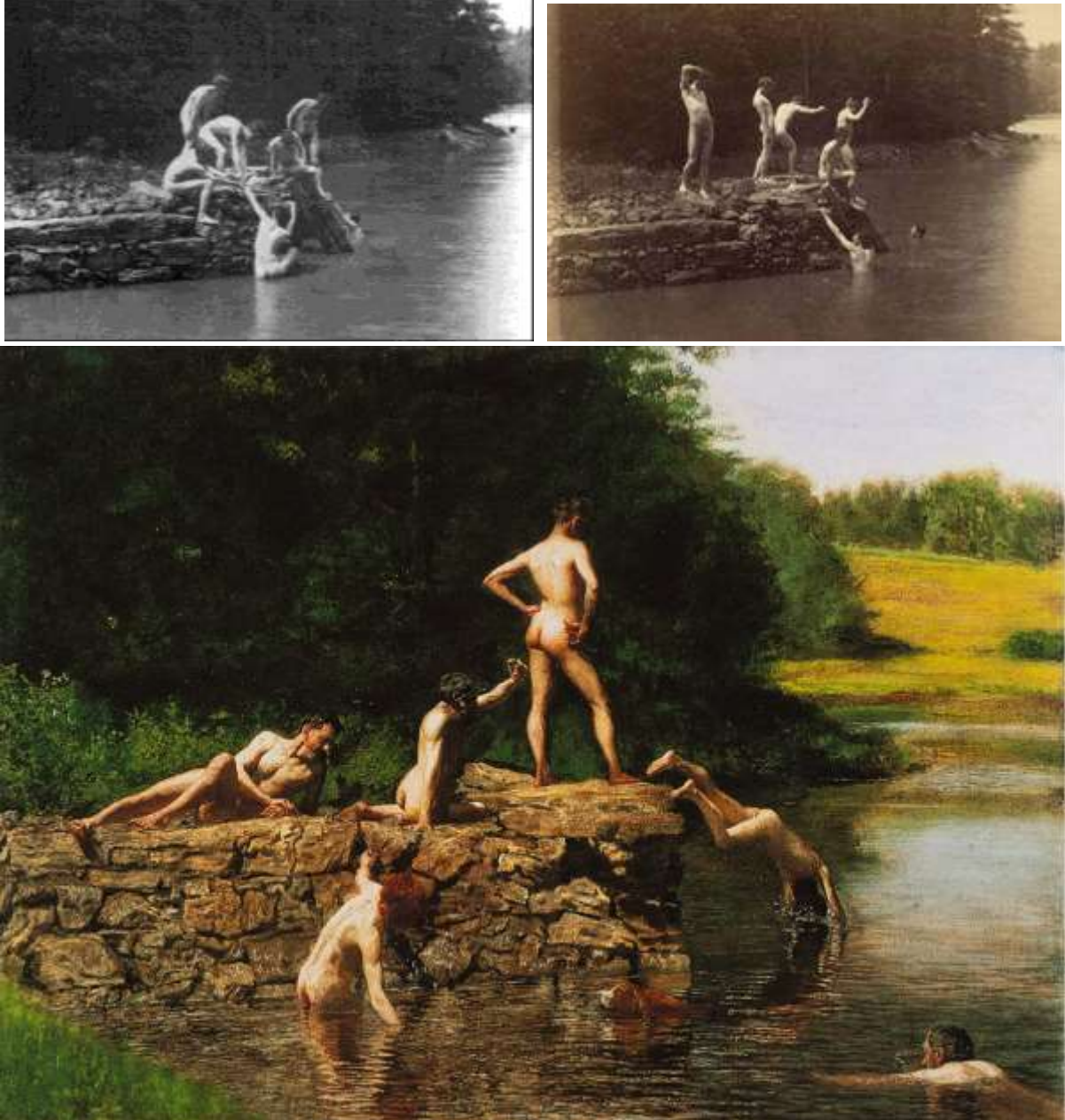
FONTE: <http://goo.gl/Tu2goS>. Acesso em: 23/10/2013.

Ao contrário de seus antecessores, Eakins não utilizava muito a pintura a *plain-air* do Luminismo ou da Escola do Rio Hudson, preferindo capturar a fugacidade do momento na fotografia para depois decompô-la e reutilizá-la. Embora os estudos em fotografia feitos para

Take 3

o polêmico *Swimming* (Natação) (**Figura 3.17**) não tenham sido encontrados²⁵ nada impede pensar que não tenham existido.

Figura 3.17– Presumidas fotos (acima) utilizada para o *Swimming* (abaixo) de 1885.



FONTE: <http://goo.gl/2m6Z3n> (acima) e <http://goo.gl/2AToxl> (abaixo). Acesso em: 23/10/2013.

Eakins era mais fascinado pela individualidade humana do que pelos ideais clássicos de beleza. Ele era um realista que não estava interessado nos nus decorativos da academia. Para Eakins, a observação era essencial e ele fazia preparativos elaborados, múltiplos esboços e fotografias para suas pinturas... O realismo de Eakins foi fortalecido por sua atração pela ciência e anatomia, que foram mais amplificadas pelo uso da fotografia. Paradoxalmente, essa exatidão “científica” pode ter contribuído para a baixa popularidade de seu trabalho, que foi o caso sentido na maior parte de sua vida.²⁶ (DOMINICZAK, 2012).

Take 3

O legado das artes e do pensamento norte-americano da segunda metade do século XIX, além de mostrar uma enorme perspicácia na observação da vida em seus múltiplos aspectos, deixou uma marca evidente na fusão de arte e ciência que iriam marcar as humanidades na virada do século e configurar a produção no século XX. Tanto Winslow Homer em sua obsessiva busca pelas profundezas marinhas, Andrew Wyeth (1907-2009) e seu realismo impiedoso e lírico, quanto o feerismo kitsch de Maxfield Parrish (1870-1966) (**Figura 3.18**), são os herdeiros legítimos desse momento, embora nada se compare ao papel e a relevância do cinema (ver capítulo 8) nas artes, ciência e vida dos Estados Unidos.

Foi graças a esta força de espírito e a efervescência intelectual urbana, tanto da Hartford das ideias quanto da Nova Iorque das artes aplicadas, que surgiu a oportunidade do desabrochar de outras artes no espaço urbano: a arquitetura e o paisagismo. Enquanto a arquitetura surgia pelas mesmas ideias de arte & ciência em Louis Sullivan, o nascente paisagismo se afirmava na figura aparentemente distante, mas relacionada com a vanguarda da época: Olmsted.

Figura 3.18– *Daybreak* (Amanhecer) de Parrish.



FONTE: <http://goo.gl/U3Js5w>. Acesso em: 23/Out/2013.

NOTAS

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *God was relegated to a first cause which set the world in being; after which it ran itself according to natural law. Perfection or improvement was to be gained by living in harmony with the natural world and its laws. Deists found their theology in the natural environment and in the lessons taught by nature, and they rejected therefore the discipline of churches and other man-made institutions.*

Take 3

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *When we get piled upon one another in large cities, as in Europe, we shall become corrupt as in Europe, and go to eating one another as they do there."*

³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. (...) *government refrained from interfering with its citizenry, except to provide individual freedom and equality of opportunity. Property as the natural fruit of a farmer's labor was to be protected, in contrast to property resting on artificial privilege. A society thus based on a natural economy would also, Taylor concluded, be the best balanced one. A policy of laissez faire would encourage a natural harmony of economic interests.*

⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *During the early nineteenth-century, status and influences in the United States were not yet concentrated among the wealthy few. Nor had the metropolis gained ascendancy. This was still chiefly a nation of towns, and of local, rather than national, institutions. (...) lawyers, clergymen, merchants – were pillars of these small communities.*

⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *During the nineteenth-century gentility spread from the upper to the middle class. Gentility meant self-improvement. People collected books. They formed scientific societies. They attended reading clubs, literary circles, and musical evenings. They hired dancing masters, fencing instructors, and French tutors for their children. They built more elaborate houses, new civic buildings, and beautiful churches. They established libraries, teaching academies, and athenaeums. "They" meant the families of the prosperous merchants and professionals.*

⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *For lack of an harmonious system of concepts and feelings, this necessary change did not lead to an intelligent adaptation of the environment: in the planning of cities and the layout of railroads, highroads, farms, in the exploitation of mineral resources and the utilization of the land, a good part of our soils and cities were ruined: indeed, the new industrial towns were ruins from the beginning.*

⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *This was the American education at its best when dispersed and fitful, lacking an inner core, it created the shiftless and all too adaptable pioneer: but, when integrated, as it was in literature by Whitman and Melville, in economics by Henry George, and in landscape design by Olmsted, it must be compared to the very best culture of the Renaissance for an equivalent. (MUMFORD, 1936, p.85-190)*

⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Douglass' rank as a writer is high, and justly so. His writings, if anything, are more meritorious than his speaking. For many years he was the editor of newspapers, doing all of the editorial work. He has contributed largely to magazines. He is a forcible and thoughtful writer. His style is pure and graceful, and he has great felicity of expression. His written productions in finish compare favorably with the written productions of our most cultivated writers. His style comes partly, no doubt, from his long and constant practice, but the true source is his clear mind, which is well stored by a close acquaintance with the best authors. His range of reading has been wide and extensive. He has been a hard student. In every sense of the word he is a self-made man.*

⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *He comes of The Brahmin Caste of New England. This is a harmless, inoffensive, untitled aristocracy referred to, and which many readers will at once acknowledge. There are races of scholars among us, in which aptitude for learning, and all these marks of it I have spoken of, are congenial or hereditary.*

¹⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Going further than the romantic poets and painters, who admired nature as the source of beauty, the transcendentalists sought to understand nature in rational as well as aesthetic terms.*

¹¹ Apresentado em tradução livre de texto de PAL: *Perspectives in American Literature - A Research and Reference Guide - An Ongoing Project em Chapter 4: American Transcendentalism (AT): A Brief Introduction.* Disponível em: <http://goo.gl/Ybzs2Z>. Acesso em: 25/09/2014.

¹² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Such was not my abode, for I found myself suddenly neighbor to the birds; not by having imprisoned one, but having caged myself near them.*

¹³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The series helped the Times's circulation rebound. By the end of 1853, it had returned to 25,000. And circulation would keep growing, soon hitting 40,000, second only to the Herald among New York dailies.*

¹⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *In general they had a strong belief in the superior beauty of the American landscape and this belief was shared by the patrons who gave them generous encouragement.*

¹⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The overtures to sublimity in America's early history painting were readily transferred to the landscape, and lead to a study of artistic rhetoric, that style of formal declamation which is the appropriate mode for public utterance. Such a study also involves a consideration of art as spectacle. Persisting late into the nineteenth century, this art had a clear twentieth-century heir in the film, which rehearsed many of the nineteenth century's concerns.*

¹⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Obviously, the length-to-width ratio of the park (approximately 5 to 1) is of a different order from even the widest of widescreen cinema aspect ratios (Cinerama's ratio is 2.77 to 1; Cinema Scope, 2.55 to 1), but this discrepancy seems less an issue if we remember that the panoramic views offered by widescreen cinema are contemporary versions of the full-fledged panoramas that were so popular in this country and in Europe during the years preceding the development of Central Park and during the period when the park was under construction (Paul Philippoteaux's 1884 panorama of Pickett's Charge in Gettysburg, for example, is 356 feet in circumference and 26 feet high).*

¹⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *As part of a focus on photography, the American Luminists – who were linked to the Hudson River School – found new ways of depicting light in their paintings. European landscape artists, such as the German early Romantic painter, Caspar David Friedrich, and the Dutch Baroque master, Jacob van Ruisdael, also influenced Luminism. Luminist works avoided picturesque landscape details, and instead embraced ambitious images of*

Take 3

nature, which possessed a spiritual depth and an almost magical tranquillity. The composition was calm and decorated with or without minimal staffage. Broad, landscape formats skilfully provided the backdrop for panorama-esque views. The effects of sun and moonlight played an important role in the works. Luminist painters applied paint very finely, and executed precisely rendered drawings.

¹⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Major human concerns – relating to God, nature, and morality as well as to nation’s mission and future, the management of its resources, and the achievement of its social stability and happiness – all found their way into works of art.*

¹⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Since the landscape was a holy text which revealed truth and also offered it for interpretation, artists who painted the landscape had a choice of what to transcribe and interpret. They could paint what Lewis calls “Yankee Genesis,” or they could paint Revelation, with or without evangelical overtones. Creation and revelation were in fact key words in nineteenth-century philosophy, theology, and esthetics—though, again, their meanings varied enormously according to context. (NOVAK, 2007, p.7).*

²⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Cole’s insistence on freshness of sensation, his belief that nature manifested to man the mind of the Creator as much as did revealed religion, his acceptance of the role of the artist as seer and prophet, and his confidence in his own superior genius can be understood only in light of the poetic works of Byron, Coleridge, Keats and Wordsworth, with whom Cole was clearly familiar, probably through the agency of his sisters, which ran a school for girls in Ohio.*

²¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. (...) *the public was already experiencing a kind of “motion art” with Cole’s cycles, albeit the spectators were the ones in motion. The kinetic or cinematic aspects of such art had of course a popular counterpart in the panorama, which, however, permitted the public to stand still while the canvas unrolled. The overlap between Cole’s serious cycles, which represented, for him at least, his most profound philosophical thought, and the popular art of the panorama is an important juncture of the high art of history painting, appreciated by an intellectual elite, and public or popular art.*

²² Para mais informação ver: <http://goo.gl/hG3ONy>.

²³ Para mais informação ver: <http://goo.gl/dM8YDX>.

²⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Seen in a more traditional art history context, Adams was the last and defining figure in the romantic tradition of nineteenth-century American landscape painting and photography. Adams always claimed he was not “influenced,” but, consciously or unconsciously, he was firmly in the tradition of Thomas Cole, Frederic Church, Albert Bierstadt, Carlton Watkins, and Eadweard Muybridge. And he was the direct philosophical heir of the American Transcendentalists Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, and John Muir. He grew up in a time and place where his zeitgeist was formed by the presidency of Theodore Roosevelt and “muscular” Americanism, by the pervading sense of manifest destiny, and the notion that European civilization was being reinvented — much for the better — in the new nation and, particularly, in the new West.*

²⁵ Para mais informação, ver: <http://goo.gl/kJHuKd>

²⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Eakins was fascinated more by human individuality than by classical ideals of beauty. He was a realist who was not interested in academic decorative nudes. For Eakins, observation was essential, and he made elaborate preparations, multiple sketches, and photographs for his paintings... Eakins’s realism was strengthened by his attraction to science and anatomy, and was further aided by his use of photography. Paradoxically, this “scientific” exactness might have contributed to the low popularity of his work, which was the case experienced for most of his life.*

Take 4



Take 4

4 FREDERICK LAW OLMSTED

Para conhecer a obra, comecemos por conhecer o autor. Montar uma biografia não é uma coisa fácil uma vez que depende de documentação específica, datações precisas e fontes confiáveis de modo a evitar ao máximo, contradição nas descrições e evolução temporal. No caso de FLO, a literatura é particularmente generosa graças a abundante documentação pessoal que ele legou à posteridade em seus muitos escritos, cartas e diários. Na construção desse capítulo foi usada como bibliografia básica *A Clearing in the Distance* de Witold Rybczynski (1999) com ênfase acadêmica, *A Genius of Place* de Justin Martin (2011) mais recente e de cunho mais jornalístico. Foram usados como complementação de modo a preencher as eventuais lacunas: *Designing the American Landscape* de Charles Beveridge (2005) e *Frederick Law Olmsted: Essential Texts* de Robert Twombly (2010).

Como ninguém descreve melhor FLO, que Rybczynski, antes de iniciar a biografia caberia apreciar a oportuna e feliz comparação que ele faz, em *Why we Need Olmsted Again*, ao dizer,

Acho que a coisa mais surpreendente sobre ele [Olmsted] é que ele é um pouco como a personagem no filme de Woody Allen, *Zelig* – a pessoa que surge em todo momento histórico. Olmsted é desse jeito, no sentido em que está no Sul dos Estados Unidos logo antes da Guerra Civil, está na Guerra Civil como Secretário Geral da Comissão de Saneamento dos Estados Unidos, na fronteira do Oeste, em Chicago logo após o incêndio. A diferença é que ele não é um espectador; ele normalmente está no meio das coisas e bastante envolvido nelas. Ele é alguém cuja vida também é de fato a história da época em que viveu (...) (RYBCZYNSKI, 1999)¹

Com um currículo e vida invejáveis em termos de variedade e refinamento, podemos dizer que Frederick Law Olmsted foi um dos humanistas mais importantes do século XIX, não apenas para a intelectualidade americana, mas para o mundo. A variedade de assuntos estudados e vivenciados, a diversidade de ofícios em que mergulhou e a espantosa quantidade de projetos dos mais variados calibres que ele idealizou o colocam como uma figura de proa no universo do Paisagismo, ou *Landscape Architecture* (Arquitetura da Paisagem) conforme ele cunhou a nascente profissão.

4.1 Vida

Frederick Law Olmsted nasceu em Hartford, Connecticut, em 26 de Abril de 1822, num ambiente confortável e numa época em que a América estava em sua "infância" (MARTIN, 2011). Segundo Rybczynski (1999) a família possuía uma loja especializada em

Take 4

distribuição de tecidos importados tornando-a proeminente na sociedade local, além dela descender dos colonizadores originais, oriundos de Essex, Inglaterra.

Um dos traços da personalidade de FLO, era a determinação obsessiva pelo que fazia, fosse intencional, ocasional ou pessoal. Com a vida pessoal permeada por tragédias, ele passou a redirecionar os pesares pessoais para o trabalho, característica que o acompanharia a vida inteira. A primeira grande perda foi a da mãe, quando tinha apenas quatro anos. Um ano após a morte da esposa John Olmsted casou-se uma segunda vez e, após duas semanas, batizou os filhos e mandou FLO para a escola, a fim de adquirir educação formal: basicamente a alfabetização, com iniciação à leitura de textos moralistas e puritanos criados e escritos por pessoas da comunidade dentre os quais o livro de soletrar, *The American Spelling Book*, de Noah Webster de 1786.

Inicialmente FLO frequentou a escola do Presbitério do Reverendo Zolva Whitmore, que seguia regras mais flexíveis, permitindo que os alunos circulassem livremente pelos campos, florestas e lugares de entorno, prática que posteriormente causou sua expulsão. A seguir foi morar com os avós paternos para acompanhar a escola de Hartford. Como gostava de companhia de pessoas mais velhas, não foi esforço estar com o avô, com quem conversava e fazia caminhadas, escutando histórias sobre as batalhas e marchas na guerra contra Quebec. Numa destas o avô lhe mostrou um olmo (*Ulmus sp.*) muito grande, e contou que fora plantado por ele e o filho (o pai de FLO), dizendo “(...) era apenas uma mudinha, mas veja agora, como está grande!” (MARTIN, 2010, p.15). Essa lembrança provavelmente tornou-se uma das chaves para compreender sua ligação com a vegetação nativa e sua paciência para esperar que a planta crescesse e adquirisse o porte previsto. Suas próximas escolas foram em Ellington e em Newington, ambas em Connecticut. A segunda pertencia ao Reverendo Joab Brace, um professor severo que completava a educação formal e religiosa com trabalho braçal obrigatório, que muito enriqueceu a independência de FLO.

Aos 14 anos FLO desenvolveu uma severa erupção cutânea contraída por contato com o sumagre venenoso (*Rhus esp.*) infecção que chegou aos olhos, afetando seriamente sua visão. Para Rybczynski (1999) a cegueira temporária pode ter sido uma forte conjuntivite. Levado a um médico em Nova Iorque ficou claro que os olhos iriam melhorar, mas academicamente não havia perspectiva futura, ao menos para os parâmetros da época. Como não iria para a faculdade, e tendo que aprender um ofício, escolheu Topografia, o que era um contrassenso, já que a profissão demandava uma visão aguda e perceptiva de detalhes, para desenhar mapas acurados. O treinamento também durou pouco tempo.

Take 4

FLO juntou-se ao irmão em Yale, onde foi admitido como 'aluno especial' (ouvinte). A experiência durou apenas três meses. Desistindo de Yale e acompanhando a tendência natural norte-americana para a agricultura, decidiu ser fazendeiro. Cabe ressaltar que no século XIX os Estados Unidos eram um país eminentemente agrícola, tendo despertado para a industrialização só em fins do século. Para FLO a agricultura não era uma questão romântica de amor à terra, mas uma proposta para unir os conhecimentos de química (aprendidos em Yale) às virtudes do ruralismo. Inscreveu-se como aprendiz com George Geddes^a, na fazenda Fairmount, Nova Iorque, o qual também havia desenvolvido um rastelo (ciscador) conhecido como *Geddes' Harrow* e um tipo de portão com gonzos (*Geddes' Swinging Gate*). Ele era o que FLO queria: ser um fazendeiro que fizesse a diferença.

Durante as noites FLO lia revistas e livros especializados em agropecuária para aperfeiçoamento técnico e espiritual, dentre os quais destacou-se o livro *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle^b, que incorporaria à sua bibliografia especial pelo resto da vida, e exerceu grande influência em seu pensamento teórico. No resumo deste, um romance ficcional *avant-garde*, o personagem conclui que 'tudo é caos e a única opção é construir um significado, o melhor que puder' (MARTIN, 2011). FLO decide responder por meio do trabalho, mas não qualquer trabalho, e sim um em que ajudar ao próximo fosse a meta, de modo a redimir-se pelas falhas com a religião estabelecida, com a qual tinha pouca familiaridade e admiração.

Com a ajuda do pai comprou uma fazenda de uns 24 hectares próxima à Hartford, chamada *Sachem's Head*; uma língua de terra maltratada e esgotada de nutrientes se projetando no Estuário de Long Island. A experiência em *Sachem's Head* foi relativamente produtiva, com colheitas próximas ao razoável e despesas acima do inesperado, servindo-lhe de primeiro plano na aplicação dos conhecimentos aprendidos com Geddes e aperfeiçoados ao longo de 1847, tanto nos primeiros ensaios de paisagismo na reforma e organização estética da fazenda como do trabalho de restauro da casa que morou. Em 1848, vendeu a fazenda e comprou outro lote de terra, desta vez em Staten Island, batizando-o de *Tosomock Farm*. Contratou trabalhadores e, fazendo uso dos novos conhecimentos técnicos e experiência em *Sachem's Head*, plantou fruteiras de maneira científica e passou a vender a produção para a cidade de Nova Iorque. Uma das inovações foi a diversificação de cultivares para atender o mercado, plantando peras quando havia excesso de uvas e vice e versa. Também organizou a criação de mudas para transplante e venda, criando o que hoje conhecemos como 'viveiro de

^a George Geddes (1809-1883) - engenheiro, agrônomo, historiador, pacifista e político americano.

^b Thomas Carlyle (1795-1881) - filósofo, escritor satírico, ensaísta, historiador e professor escocês.

Take 4

mudas comercial'. Aí, deu os primeiros passos no paisagismo, embora o conceito de *landscape architecture* (arquitetura da paisagem) não existisse na época, quer como vocação quer como prática profissional. Parte dos trabalhos e obras nesse campo eram realizados por arquitetos e jardineiros.

Tendo vizinhos ilustres como o poeta romântico e editor do *New York Post*, William Cullen Bryant, o magnata das publicações de livros, George Putnam e os descendentes dos holandeses colonizadores originais como William Vanderbilt, seu esforço em organizar esteticamente o espaço natural de entorno não demorou a chamar atenção. Algum tempo depois, Vanderbilt o convidou para elaborar um projeto de paisagismo em sua fazenda, na seção *New Dorp* em Staten Island. Nessa época, John Hull e Charles Brace mudaram-se para Nova Iorque, fazendo visitas freqüentes a FLO durante uma das quais, decidiram viajar à Europa (basicamente para promover a saúde de John Hull), FLO se juntou a eles numa jornada que iniciou no Reino Unido, prosseguiu pela França, Bélgica e Alemanha e se encerrou no outono de 1850.

Em Liverpool visitaram *Birkenhead*, um parque projetado por Joseph Paxton^c e construído exclusivamente com fundos públicos, onde FLO se impressionou com a paisagem de caminhos sinuosos e amplos riachos, mas o que marcou a visita foi a mistura de todas as classes sociais no mesmo lugar. A paisagem inglesa o encantou, apesar do *déjà vu* com as brumas líquidas e o verdor. Também lhe chamou a atenção a separação social no parque privado do Castelo de *Chirk* em Gales, ao contrário de *Birkenhead*, que era público. O passeio incluiu visitas às fazendas inglesas para aprimorar as técnicas e o conhecimento dos últimos implementos agrícolas, o que lhe garantiu expedições a diversas fazendas.

Em Nova Iorque, Putnam convidou FLO para publicar um diário da viagem, relatando suas experiências como fazendeiro e diletante da paisagem. Em seguida FLO embarcou numa expedição a Newburgh, New York, para consultar Andrew Jackson Downing^d, o editor da revista *Horticulturist and Journal of Rural Art and Rural Taste* (O Horticultor e Revista de Arte e Gosto Rural) a fim de organizar o livro que seria publicado em 1852, *Walks and Talks of na American Farmer in England* (Passeios e Conferências de um Fazendeiro Americano na Inglaterra).

Neste mesmo período, Harriet Beecher Stowe publicou *Uncle's Tom Cabin* (A Cabana do Pai Tomas), por nós nesse estudo referido anteriormente e cujo tema que gira em torno das

^c Joseph Paxton (1803-1865) - jardineiro (paisagista), arquiteto e membro do parlamento inglês. É o autor do Palácio de Cristal da Grande Exposição Mundial de 1851.

^d Andrew Jackson Downing (1815-1852) - paisagista, horticultor, escritor e advogado do revivalismo gótico.

Take 4

condições de vida nas comunidades escravas tornou-se um dos pontos de partida para o Abolicionismo. FLO leu o livro e logo abraçou criticamente a causa como um Gradualista, acreditando que, com o tempo, a escravidão desapareceria. Ele concordava que a escravidão era uma coisa errada, embora não tivesse certeza se a libertação imediata seria a resposta' (MARTIN, 2011).

Enquanto isso, Henry Raymond, cofundador e editor do *New-York Daily Times* (atual *New York Times*) e conhecido de Brace, buscava um correspondente para a questão do Sul. Em 1851, o recém-lançado *New-York Daily Times* era um periódico que revolucionou o modo de fazer jornalismo na época, bastante lido e influente. Brace indicou FLO, que foi contratado para fazer uma ronda jornalística pelo sul escravagista, observar a veracidade dos fatos e corroborar E.B. Stowe, veementemente atacada pelo *New York Sun* que era pró-escravagista e, segundo Martin, premiava o 'sensacionalista, o malicioso e o estranho' (2011, p.77).

De 1852 a 1853 FLO viajou pelo Sul e sua correspondência de viagem, publicada pelo jornal, rendeu-lhe uma certa fama pública, não só pela imparcialidade das críticas como pela contundência. Assinando sua correspondência como Yeomen, FLO expunha seu caráter democrático e igualitarismo pessoal ao afirmar que "a escravidão com sua miríade de ineficiências, era um sistema defeituoso no tocante ao trabalho e à produção" (MARTIN, 2011, p.84). Era uma crítica bastante pessoal, baseada em observações empíricas, e arrasadora para o modelo socioeconômico americano do século XIX, pois argumentava que a "escravidão não só era um sistema econômico defeituoso como também promovia a deficiência cultural" (MARTIN, 2011).

Ao retornar, FLO retomou os negócios de Tosomock e foi visitado por sua colega de infância, Anne Charlotte Lynch, influente poetisa que tinha um *salon* no Greenwich Village frequentado pelos luminares literários da época, inclusive Edgar Allan Poe. Sua estadia promoveu um frenesi literário em FLO, que decidiu também escrever. Ou seja, Tosomock estava começando a perder a importância. Buscando alguma realização literária, FLO começou a procurar um espaço para publicar.

Saindo de Nova Iorque em fins de 1853, ele e John Hull (que acabara de chegar da Suíça onde iniciara um tratamento para a tuberculose), partiram para uma nova aventura jornalística no Texas. Em Nashville visitaram Samuel Allison, um antigo colega de classe de Hull e dono de uma fazenda de algodão, que achava que a escravidão deveria ser ampliada até o Amazonas e cujo único interesse na iminente guerra na Europa era o preço do escravo e o algodão. Também achava que o Norte não tinha cavalheiros, exceto os de origem na nobreza

Take 4

holandesa ou que tinham muito dinheiro. FLO desenvolveu uma profunda aversão a esse personagem e suas opiniões. Os próximos dias foram de tormenta para ele, meditando e analisando as palavras de Allison que tanto o incomodaram. Allison era rico e vivia uma vida de luxo, embora ostentasse uma imensa pobreza cultural. Isso iria refletir profundamente e tanto em sua luta para o fim de escravidão quanto para o fortalecimento da prática do Igualitarismo^e.

Nas andanças pelo Texas, FLO se defrontou com a pobreza extrema dos pioneiros e fazendeiros escravistas. De Austin a San Antonio encontraram um grupo de comunidades alemãs efetivadas pelo Príncipe Carl de Solms-Braunfels em 1844 e compreendia cerca de 150 famílias cuja finalidade era reduzir o pauperismo na Alemanha e cortar os impulsos expansionistas norte-americanos. Ao contrário das vistas anteriormente, essas comunidades eram prósperas e bem equipadas. Sua organização, limpeza e prosperidade inspiraram FLO a comparar os dois modos de fazer agricultura.

Os irmãos retornam a Nova Iorque em 1854. FLO então passou a fazenda Tsomock para John Hull e assinou um contrato de parceria com a editora Putnam's rebatizada de Dix, Edwards & Company. Na ocasião a Putnam's concorria com a *Harper's New Monthly Magazine* (mais conhecida atualmente como *Harper's Magazine*) pela integridade jornalística, com ênfase no universo intelectual e social americano. A *Harper's* não respeitava os direitos autorais copiando artigos por plágio ou roubo autoral (chamado de transferência), sendo obrigado, em certo momento, a pagar a Dickens pela publicação de *Little Dorrit*. A *Harper's* sabia que Dickens não era uma pessoa indicada para ser enfurecida. Em fins de 1857 FLO vendeu a Putnam's e findou sua carreira editorial.

4.2 Trabalho

Em meados de 1857 FLO soube por intermédio de Charles Elliot (um amigo de Brace que havia estudado jardinagem com Downing), que Nova Iorque ia criar um espaço verde no centro de Manhattan – o Central Park - e precisava contratar um superintendente. Logo enviou uma carta ao Conselho, que tinha como anexo uma petição escrita por James Alexander Hamilton^f e assinada por vários intelectuais dentre os quais Washington Irving^g, o editor

^e O Igualitarismo é um ramo da filosofia política que prega a igualdade de qualquer tipo, particularmente a em que todos devem ser tratados iguais. (disponível em <http://goo.gl/WIx6p4>, acesso em: 19/09/2013)

^f J. A. Hamilton (1788-1878) – Secretário de Estado e eminência parda das cartas de Nova Iorque. Autor dos 'Documentos Federalistas' (*The Federalist Papers*) sobre as intenções originais da Constituição.

^g W. Irving (1783-1859) – Autor, ensaísta, biógrafo, HISTORIADOR e diplomata americano. Autor de 'A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça' (*The Legend of Sleepy Hollow*).

Take 4

George Putnam e o banqueiro Morris Jesup, na época diretor do Museu Americano de História Natural. (MARTIN, 2011). Com semelhante aparato, o conselho deliberou a favor de FLO como pessoa idônea e confiável, embora não entendesse como um fazendeiro que virou escritor iria se responsabilizar por uma tarefa tão braçal e dura quanto a superintendência da construção de um parque.

O projeto inicial fora delegado a Andrew Jackson Downing pelo presidente Millard Fillmore, pois ele já tinha organizado o terreno entre a Casa Branca e o Capitólio. Em 28 de Julho de 1852 o navio em que Downing viajava para Washington pegou fogo e ao tentar escapar das chamas, pulou no Hudson e morreu afogado. Para substituí-lo o Conselho contratou o Coronel Egbert Ludovicus Viele como engenheiro-chefe do projeto do parque. Nesse em FLO começou a trabalhar no projeto do parque, como superintendente. Em 1857, FLO atravessou altivamente os tumultos da crise financeira conhecida como “O Pânico de 1857” e que iria desembocar na Guerra Civil^h, mas ficou devastado pela morte de John Hull, em Novembro do mesmo ano.

Com a morte de Downing, o comando do escritório de projetos foi assumido pelo seu parceiro: Calvert Vaux, de ascendência inglesa e considerado o arquiteto dos arquitetos nos EUA do século XIX. A parceria com Downing era regulada pela separação de funções (arquitetura e paisagismo), embora Vaux também incursionasse na área do paisagismo. Em 1856 Vaux se mudou para Nova Iorque e colaborou na criação do Instituto Americano de Arquitetos, o qual iria padronizar e regulamentar a profissão de arquiteto nos EUA.

Como Downing era o responsável pela criação do futuro Central Park tornou-se lógico para Vaux inquirir a consistência do projeto de Viele, indagando como um projeto de tal magnitude fora terminar nas mãos de um comissário ‘surpreendentemente rude’ (MARTIN, 2011). Vaux reuniu a diretoria e pediu que fizesse um concurso de projetos, o que levou ao lançamento do concurso público de projetos para o Central Park, no outono de 1857, com data de entrega para 31 de Março de 1858. Sabendo que o mapa topográfico da área feito por Viele estava cheio de erros e sabendo das habilidades topográficas de FLO, Vaux o convidou para se associar ao projeto, passando a trabalhar juntos a outros amigos e convidados, incluindo pintores da Escola do Rio Hudson. As pranchas tinham três metros de comprimento e foram executadas numa escala de 100 pés por 1 polegada (aproximadamente 1:1250), detalhando todos os elementos requisitados no edital do concurso. Elas foram entregues no último instante da data aprazada e, graças ao excessivo rigor com que foram executadas, ganharam a

^h Disponível em <http://goo.gl/Sjo09r>. Acesso em: 11/09/14.

Take 4

aprovação da Diretoria. Olmsted & Vaux ganharam o concurso com votação da maioria, não só pelo volume de informação, mas por ser a única equipe que contemplou os dois mais importantes itens do edital: um grande passeio, atualmente chamado *The Ramble* e o cruzamento do parque por quatro grandes vias que não interrompiam o fluxo de seu uso. O contrato previa FLO como arquiteto chefe e Vaux como arquiteto assistente (TWOMBLY, 2010). Batizaram-no de *Greensward Plan* (ver capítulo 5).

Os trabalhos tiveram início em 1858, visando entregar o parque ao público, em estágios. O primeiro estágio a ser entregue foi o *The Lake*, já no inverno do mesmo ano. No verão de 1859, foi aberto o estágio seguinte, *The Ramble*, que FLO considerava sua maior obra dentro do parque e no momento em que casa com Mary Perkins Olmsted, a viúva de seu irmão. Durante os primeiros concertos ao ar livre realizados no *Ramble*, FLO deu início a uma série de experimentos para melhorar a acústica, quando essa ainda não passava uma ‘ciência informal’ (MARTIN, 2011).

Em fins de 1859, deprimido e agastado pela excessiva carga de trabalho, FLO embarcou numa viagem de repouso para a Europa. Inicialmente retornou a *Birkenhead*, depois seguiu para uma visita aos grandes parques ingleses: *Chatsworth*, os bosques de Windsor, o *Derby Arboretum*, o *Aston* e o Jardim Botânico de Birmingham. Já famoso e reconhecido na Inglaterra pela monumental obra do Central Park, foram colocados à sua disposição os superintendentes de todos os parques públicos londrinos. Prosseguiu para a França e visitou Versalhes, os Jardins do Luxemburgo e Saint-Cloud. Travou conhecimento com Jean-Charles Adolphe Alphand (que trabalhou a renovação de Paris sob a tutela de Haussmann, supervisionou a criação do *Bois de Boulogne*), autor dos Jardins do *Champs Élisées*). De lá foi a Bruxelas, Munique, Lille e retornou para a Inglaterra, onde recebeu uma missiva de Vaux instando-o a voltar imediatamente, devido a problemas com Andrew Haswell Greenⁱ, um eminente advogado de Nova Iorque e membro da diretoria do Central Park, que assediava os dirigentes com uma enxurrada de memorandos “mesquinhos” (MARTIN, 2011) discutindo redução de custos e policiando o modelo administrativo adotado.

Em Junho de 1860, com o nascimento do filho Theodore, FLO decidiu buscar outras encomendas para melhorar o erário doméstico, pegando os projetos paisagísticos do Retiro para os Insanos, em Hartford e do Asilo Bloomingdale de Nova Iorque (Atual Universidade de Columbia). No mesmo ano, numa obra para uma Comissão Governamental em que eram

ⁱ Andrew Haswell Green (1820-1903) – liderou a construção de: Biblioteca Pública de Nova Iorque, o zoológico do Bronx, Museu Americano de História Natural e o Museu Metropolitano de Arte (MET).

Take 4

feitas recomendações sobre como projetar as ruas acima da 156, surgia pela primeira vez a qualificação da dupla como *Landscape Architects* (Arquitetos-paisagistas).

A dupla Olmsted/Vaux também foi convidada por James Stranahan para projetar um parque urbano para o Brooklin, na época uma cidade separada de Nova Iorque. Stranahan era um enérgico homem de negócios, funcionário municipal, administrador da Ponte do Brooklin e propulsor cívico que desejava engrandecer sua cidade; não admira ter feito o convite a dupla mais famosa da época.

Em 6 de agosto de 1860, exaurido pela perseguição de Green, FLO adormeceu conduzindo a charrete em que ia para casa, liberando as rédeas e fazendo os cavalos empinarem, jogando os passageiros no chão: FLO, mulher e filho recém-nascido. Ele fraturou o fêmur esquerdo, e oito dias após o acidente a criança morreu de cólera. Mary entrou em depressão e FLO buscou compensação no trabalho. No entanto continuou a ser perseguido por Green que o torturava com minúcias numéricas “enlouquecedoras” (MARTIN, 2011), afora “as rivalidades e pompas políticas, regras ilógicas, fileiras de autoridade confusas e cadeias de comando” (TWOMBLY, p. 20, 2010). A pressão terminou por forçá-lo a pedir demissão no fim do mesmo ano.

Na literatura, FLO em 1860 publicou *A Journey in the Back Country* (Uma Viagem no Sertão), um aviso de que a Secessão do Sul, atrairia uma guerra. Anteriormente já havia publicado *A Journey in the Seaboard Slave States, with Remarks on Their Economy* (Uma Viagem aos Estados Litorâneos Escravistas, com Comentários Sobre sua Economia) em 1856 e *A Journey Through Texas; or, a Saddle-Trip on the Southwestern Frontier* (Uma Viagem pelo Texas; ou, Montado na Sela pela Fronteira do Sul) em 1857. A trilogia das *Viagens* terminaria condensada num único volume chamado: *Cotton Kingdom: A Traveler's Observations on Cotton and Slavery* (Reino do Algodão: Observações de um Viajante sobre o Algodão e a Escravidão) e publicado em 1861. A divulgação da trilogia na Europa tinha angariado a apreciação de muita gente famosa e influenciado muitos autores de peso, como Marx, que o cita no *Capital* (1996, p. 314), Darwin que ficou horrorizado com as descrições dos incidentes relatados, e John Stuart Mill, que publicou um artigo anti-escravidão com base no discurso “calmo e desapixonado” de FLO (RYBCZYNSKI, 1999, p.196).

Em abril de 1861 eclodiu a Guerra Civil e, para contribuir de alguma maneira, FLO assumiu a direção da Comissão Sanitária dos Estados Unidos (*United States Sanitary Commission* – USSC), precursora da futura Cruz Vermelha. Sua boa vontade e pulso firme fizeram o USSC funcionar bem durante a guerra, incluindo a fusão exército/marinha para

Take 4

embarque/desembarque de soldados, armas e suprimentos, num momento em que a grande maioria das mortes era causada pela insalubridade e as afecções decorrentes, como tifo e cólera. Os barcos enviados para as áreas de conflito terminaram servindo como navio-hospital para aliviar para a carga de trabalho da USSC nas áreas afetadas pela Guerra e que não dispunham de recursos expressivos de mobilidade. Ele também fez diversas campanhas de arrecadação para doação de suprimentos e supervisionou sua distribuição com mão de ferro, o que lhe angariou antipatias diversas.

Em agosto de 1862 FLO, exausto, foi a Staten Island para se recuperar ao lado da família. Devido às náuseas e outros sintomas, ele passou a ser medicado com mercúrio (MARTIN, 2011). De lá passou ao Saratoga Springs para outra rodada de tratamentos. Finalmente foi liberado dos tratamentos e voltou a Washington, parando em Nova Iorque para visitar Vaux, no momento diagnosticado com malária e apresentando sintomas estranhos como alucinações e extrema rudeza no trato com as pessoas, o que deixou FLO agastado.

Em agosto de 1863, ele recebeu um convite para administrar, como Superintendente, a *Mariposa Estate* (Fazenda Mariposa), uma propriedade mineradora de ouro no *Bear Valley* (Vale do Urso), Califórnia. Logo embarcou para a Califórnia numa viagem que incluía a travessia do Canal do Panamá, onde maravilhou-se com a exuberância da floresta tropical o suficiente para arriscar uma tropicalização do Central Park com base no que viu, criando o que hoje é conhecido como *The Ramble* (O Passeio). Em 1864 reuniu-se à família no *Bear Valley*, onde já estava administrando a mina. No verão do mesmo ano, sai com a família acampar e entram no Yosemite, que já estava se tornando conhecido como maravilha natural graças ao trabalho de artistas influentes como Carleton Watkins^j (célebre pelas fotografias do Yosemite), Galen Clark^k (que descobriu o valor das sequoias gigantes) e Albert Bierstadt^l (famoso pelas pinturas *Domes of Yosemite* e *Valley of Yosemite* (**Figura 4.1**)).

^j Carleton Eugene Watkins (1829-1916) fotógrafo notabilizado pelas suas séries de fotografias de conservação de ambientes naturais, particularmente do Parque Yosemite.

^k Galen Clark (1814-1910) – legislou e ganhou o tombamento do Parque Nacional das Sequoias e do Parque Nacional do Yosemite do qual foi administrador e guardião durante 24 anos.

^l Albert Bierstadt (1830-1902) – pintor germânico-americano, componente da Escola do Rio Hudson de pintura e autor de pinturas que causaram sensação na época.

Take 4

Figura 4.1– O Yosemite segundo Bierstadt: *Domes of Yosemite* (esquerda) e *Valley of Yosemite* (direita).



FONTE: <http://goo.gl/525CFt> (esquerda) e <http://goo.gl/YDsaVL> (direita). Acesso de ambas em: 05/10/2014.

O contato de FLO com a beleza esplendorosa e transcendente do Yosemite foi marcante o suficiente para fazê-lo entrar na luta em defesa da natureza, que o acompanharia pelo resto da vida. Em 1868, conseguiu entregar a Schuyler Colfax, presidente da Câmara dos Deputados, uma petição em defesa da conservação do Yosemite, e que impulsionou Galen Clark e John Muir^m a tornar Yosemite em um parque nacional.

Sua estadia na Califórnia como superintendente de uma propriedade mineira, não o impediu de continuar a fazer paisagismo. Em 1864, projetou e construiu o Cemitério de *Mountain View* em Oakland, os jardins, urbanização e conjunto habitacional para Berkeley (não executados) e jardins para as propriedades de Darius Ogden Mills (Fundador do Banco da Califórnia). Durante esse tempo, também não perdeu contato com Vaux, mantendo uma correspondência abundante e inflamada em relação à parceria e o CP. Em 1864, Vaux foi novamente convidado para administrar e terminar o CP e convidou FLO para trabalhar como arquiteto-chefe, embora FLO não simpatizasse com esse título. Em agosto de 1865, FLO aceitou a proposta e se reuniu a Vaux também para projetar o *Prospect Park*, no Brooklin, como “arquiteto-paisagista” numa firma chamada Olmsted, Vaux & Co. Landscape Architects, situada no número 110 da Broadway Street.

Em novembro de 1865 FLO e família chegaram à Nova Iorque. Ele e Vaux e começaram a trabalhar imediatamente no Brooklin Park (futuro Prospect Park), área que se assemelha a um aponta de flecha com 526 acres (aproximadamente 2.100 m²), o que representava 60% do CP, sem a interrupção de ruas e vias. O plano original incluía um lago artificial com o dobro do tamanho do lago no CP com uma ilha para concertos no meio do lago, ravinas e cascatas (reminiscentes de Yosemite), riachos e um complexo de vias

^m John Muir (1838-1914) – foi o fundador, ativista e militante do Conservacionismo.

Take 4

específicas para carruagens, cavalos e pedestres. O projeto recebeu os toques finais em dezembro de 1865 e foi entregue em janeiro de 1866.

Enquanto aguardava a aprovação do projeto FLO foi convidado para projetar uma versão do CP para São Francisco, só que maior e mais largo. Considerando o clima e as condicionantes ambientais de São Francisco, o projeto apresentado foi inspirado em sua viagem à Itália, feita uma década antes. Para o *College of California* (futura UCLA) o projeto incluiria uma universidade, um parque e uma nova comunidade residencial. Para a comunidade residencial, FLO sugeria que as residências ficassem dentro do campus, em conjuntos, de modo a apagar as distinções entre a vida no campus e a vida em comunidades maiores. Ambos os projetos foram rejeitados.

O ano de 1866 encontrou a dupla FLO e Vaux trabalhando duro tanto no Prospect Park quanto no CP. No Prospect Park o trabalho agora era o de transplantar árvores antigas que, segundo FLO, estavam no lugar errado, o que ocasionou a contratação temporária de John Cuyler, um engenheiro de parques que havia inventado a máquina de remoção de árvores. Em novembro, Mary deu à luz um filho que morreu seis semanas após nascido. Para lidar com isso FLO novamente mergulhou furiosamente no trabalho. No CP continuou administrando a manutenção e adicionou o último toque: um pavilhão chamado *The Dairy* (A Leiteria), cuja intenção era fornecer leite de qualidade para crianças, numa época em que a pasteurização ainda era vista com desconfiança. No começo de 1867, foi nomeado secretário da *Southern Famine Relief Commission* – SFRC (Comissão de Alívio para a Fome no Sul) que incluía entre seus colaboradores J. P. Morgan e Theodore Roosevelt (pai do futuro Presidente). A Comissão trabalhou até fins de 1867.

Os parques criados pela dupla tornaram-se obras-primas de duas das maiores e mais importantes cidades do País. Portanto, a firma *Olmsted, Vaux & Company* foi contratada para projetos em Filadélfia; Newark, Nova Jersey e Fall River em Massachussets. Projetaram o Seaside Park de Bridgeport em Connecticut, e criaram o plano diretor do campus do novo *Maine College of Agriculture and the Mechanic Arts* (Faculdade de Agricultura e Artes Mecânicas do Maine) que jamais saiu do papel, além do projeto do terreno de uma cabana que pertenceu a Ulysses Grant, em Nova Jersey.

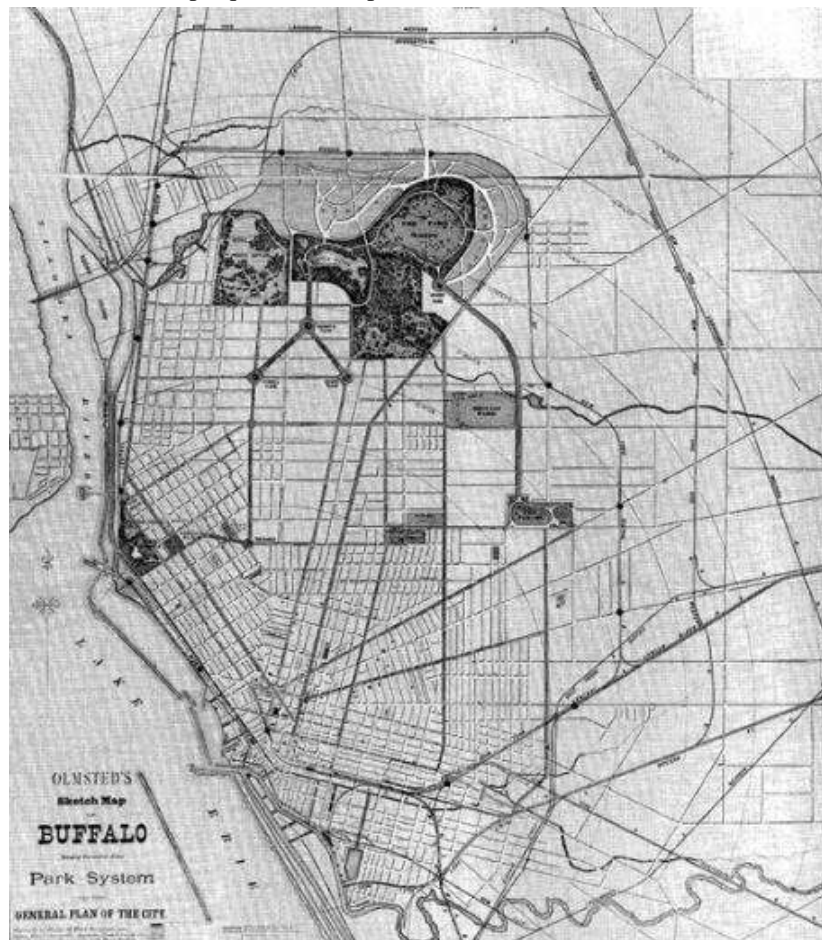
Em 1868, Chicago e Buffalo, procuraram simultaneamente a firma de FLO, o que denota competição acirrada entre duas das cidades que mais cresciam em expansão, riqueza e poder. Em Chicago o convite era endereçado ao desenvolvimento de um subúrbio com área verde, com a definida intenção de se distanciar do bulício e azáfama urbana. O local escolhido

Take 4

ficava a uns 9 milhas (aproximadamente 14 km) do centro e se chamava Riverside, eleito por possuir alguma elevação e, portanto, ser adequado para a criação de grandes visuais.

Em Buffalo a proposta era buscar de um local adequado para a implantação de um grande parque urbano. A iniciativa era capitaneada por William Dorsheimer, um antigo conhecido de FLO, com quem servira no USSC. Incentivado pelo Presidente Millard Fillmore, que já havia tido contato com o paisagismo urbano ao convidar Andrew Jackson Downing para fazer o projeto do *Mall* em Washington. Millard era um entusiasta por parques urbanos e não mediu esforços para ter algo que pudesse rivalizar a grandiosidade do CP. Como Vaux estava na Europa em busca de inspiração para futuros projetos, FLO elaborou sozinho o estudo preliminar dos projetos e os apresentou aos clientes (**Figura 4.2**), que contrataram *Olmsted, Vaux & Company*.

Figura 4.2– Projeto do sistema de parques de FLO para Buffalo.



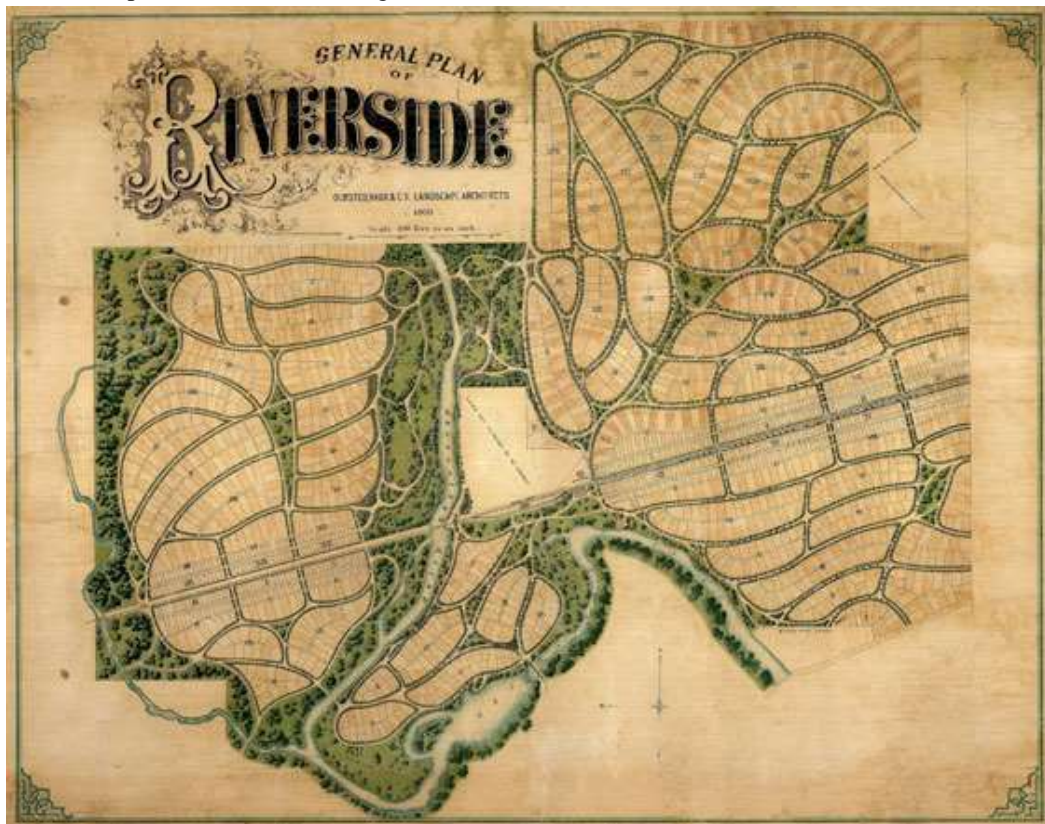
FONTE: <http://goo.gl/80Lxa9>. Acesso em: 02/05/2014.

O primeiro projeto desenvolvido foi o de Riverside, Chicago de 1869 (**Figura 4.3**). O projeto, grandioso e ambicioso, atingia diretamente o grande sonho urbano americano: o subúrbio, a parte mais bem estabelecida da vida metropolitana nas grandes cidades da época e

Take 4

definitivamente Chicago, a mais recente cidade-em-expansão, almejava um subúrbio à altura de sua recém importância. FLO via o subúrbio como uma combinação da “beleza rural de um vilarejo da Nova Inglaterra construído descontraidamente e algum grau das vantagens materiais e sociais de uma cidade” (RYBCZYNSKI, p.293. 2003). Isso se adequava às ambições de Chicago, que não queria apenas mais uma expansão da cidade, e sim a criação de uma subúrbio-parque, com bastante área verde para estar em pé de igualdade com as outras grandes cidades americanas.

Figura 4.3– Plano para o Riverside, Chicago.



FONTE: <http://goo.gl/79hRdg>. Acesso em: 2/05/2014.

A área de 1560 acres (aproximadamente 6.300 m²) ficava ao longo das margens do Rio Des Plaines e pertencera a *Chicago, Burlington e Quincy Railroad* que tinha como primeira intenção construir uma estação de metrô de superfície conectando Chicago. Segundo Rybczynski (2003) o projeto de urbanização desenvolvido por FLO apresentou uma série de inovações ao que se conhecia como o urbanismo da época. A primeira inovação foi a quebra da grade ortogonal rígida e sua substituição por ruas que acompanhavam as curvas de nível. A segunda foi a ênfase no arruamento com a recomendação da adoção “de linhas graciosamente curvas, espaços generosos e a ausência de quinas agudas” (idem, p.293). A terceira foi a

Take 4

inserção de grandes recuos entre os lotes para a criação de jardins privados, os quais deveriam se mesclar as áreas coletivas definindo um *continuum* naturalista de aparência pastoral.

Uma exigência foi o uso maciço do **macadame** nas vias, processo construtivo desenvolvido pelo engenheiro escocês John Loudon McAdam cerca de 1820, que consistia no uso, em camadas, de pedra britada aglutinada a cascalho, comprimida e assentada sobre uma firme base de pedra, com valas laterais para a drenagem. Além disso o rio foi drenado e reorganizado para permitir o nado e o passeio de barco, com margens arborizadas e grandes tuneis arbóreos. Ao todo foram plantadas 7.000 árvores perenes, 32.000 árvores decíduas e 47.000 arbustos.

O segundo projeto foi o de Buffalo que ao contrário de Chicago, não era uma cidade com urbanização em grade, mas apresentava um plano radial de estilo francês, graças ao projeto de expansão feito por Joseph Ellicot que trabalhara com Pierre-Charles L'Enfantⁿ no Plano Diretor de Washington. Como a cidade fica às margens do Lago Erie, o plano radial foi adaptado e executado pela metade, tomando a forma de uma cunha.

O projeto de FLO para Buffalo compreendia um sistema de parques e o projeto paisagístico para o Manicômio Estadual, uma fantasia romanesca misturando arquitetura de catedrais e castelos da autoria de Henry Robson Richardson^o. Embora o projeto não tenha sobrevivido, a ideia de rotacionar a edificação para tirar o melhor partido da insolação, permaneceu.

O projeto do sistema de parques compreendia três unidades com funções distintas. A primeira, chamada de *Parade*, destinava-se a grandes reuniões comunitárias e atividades dinâmicas, como a prática de esportes. A segunda, *The Park* (atual *Delaware Park*), tinha entre outros atrativos um lago artificial e servia para atividades passivas, tais como passeio ou contemplação. A terceira, *The Front*, contemplava o local onde o Lago Erie se estreita para formar as Cataratas de Niágara, tendo a função cívica de albergar cerimônias estatais e recepcionar convidados públicos.

Na proposta, a inovação foi uma série de ruas amplas e verdes (*greenways*) para interconectar os três parques de modo a permitir a circulação de pessoas e natureza de forma ininterrupta. No *Prospect Park*, FLO já havia ensaiado a criação dos *parkways*: uma série de vias que interconectavam os espaços verdes na área metropolitana, talvez até conectando ao

ⁿ Pierre-Charles L'Enfant (1754-1825) – engenheiro civil e arquiteto franco-americano, autor do Plano Diretor de Washington, também conhecido como *Plano L'Enfant*.

^o Henry R. Richardson (1838-1886) – proeminente arquiteto americano autor do estilo Romanesco Richardsoniano, é conhecido junto a Sullivan e Wright como um dos vértices da trindade da arquitetura americana.

Take 4

CP. A ideia de um sistema de parques interligados foi uma inovação não só para Buffalo e os Estados Unidos, mas para o mundo.

O sucesso da inovação foi tal, que Chicago voltou a contratar FLO para criar um sistema de parques similar. Na nova investida ele propôs um grande parque às margens do Lago Michigan e outro a aproximadamente 1,5km terra adentro, com área total de aproximadamente 4.000 m². Os dois parques eram interligados por um canal, de modo a permitir que se passeasse de barco por ambos. O projeto também continha a ideia de um paisagismo ‘tropical’, surgida após a visita ao Canal do Panamá. No caso, ‘tropical’ não indicava o esplendor de sua vegetação, mas o aspecto suntuoso das florestas, utilizado para conter os ventos gelados do lago. Para alcançar o esplendor e a pompa requeridos os parques apresentavam arruamento hídrico em meandros, lagunas de repouso e canais de intercomunicação com margens densamente arborizadas com vegetação local e/ou nativa.

Em 1871 irrompeu o Grande Incêndio de Chicago que, combinado a uma breve recessão econômica, influenciou a demanda por trabalhos. Em Chicago, a população de novos sem-teto fluiu em levas para o Riverside, moldando a tipologia de subúrbio a ser adotada como tipicamente americana por luminares como Sullivan e Wright.

Em 1872 Vaux e Olmsted dissolveram a parceria devido às rugas frequentes. Contando com a fama, Vaux foi contratado para projetos exclusivamente arquitetônicos, tais como o Museu de História Natural e o Museu Metropolitano de Arte, ambos de Nova Iorque.

Ainda em 1872, FLO foi contratado para a escolha do local e projeto do Manicômio McLean. Originalmente em Belmont, próxima a Boston, o novo McLean, foi proposto por FLO em Belmont, Massachussets. O plano do novo manicômio adotou um esquema diferente do adotado durante os anos 1800 pelo psiquiatra Thomas Kirkbridge. Os pacientes seriam separados pelo grau de demência, com uns chalés para agrupar os pacientes agitados em uns e outros para os calmos, cuja rotação foi direcionada para absorver o máximo da iluminação solar. Era de importância capital criar uma atmosfera de domesticidade entre os pacientes e as demais pessoas envolvidas com a instituição.

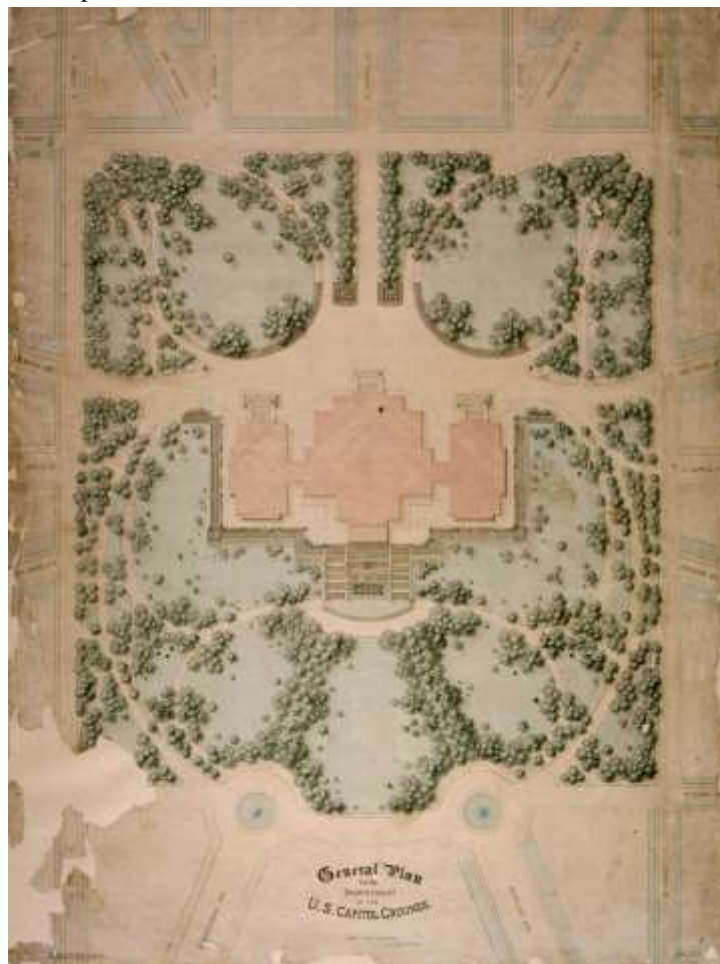
Em dezembro de 1872 FLO recebeu uma carta de um dos meios-irmãos informando que John Olmsted tinha quebrado uma perna. FLO vai até lá e permaneceu junto ao pai que faleceu no início de 1873, aos 83 anos. Após o funeral, a viúva, Mary Ann, começou a questionar o testamento, atacando especialmente FLO, nomeado tutor dos bens. Começou, assim uma batalha judicial que terminou de vez com a escassa simpatia que sentiam um pelo outro. Eles jamais voltariam a se falar. Devido ao estresse e ao desgaste da causa judicial e

Take 4

doméstica, FLO teve um colapso que culminou em uma cegueira nervosa que duraria até o fim do ano e o deixaria amargurado. Também se tornou um agnóstico, como resposta à madrastra puritana.

No fim de 1873, FLO recebeu o convite de Justin Morrill, o presidente do *Senate Committee on Public Buildings and Grounds* (Comissão do Senado para Terrenos e Edificações Públicas), para fazer um estudo preliminar para a expansão do entorno do Capitólio, em Washington. Era um novo desafio para FLO, pois aqui a função do paisagismo, não era modelar a paisagem *per se*, mas de ressaltar o próprio Capitólio (**Figura 4.4**).

Figura 4.4- Projeto para o Capitólio, 1874.



FONTE: <http://goo.gl/ADrnJ2>. Acesso em: 07/03/2014.

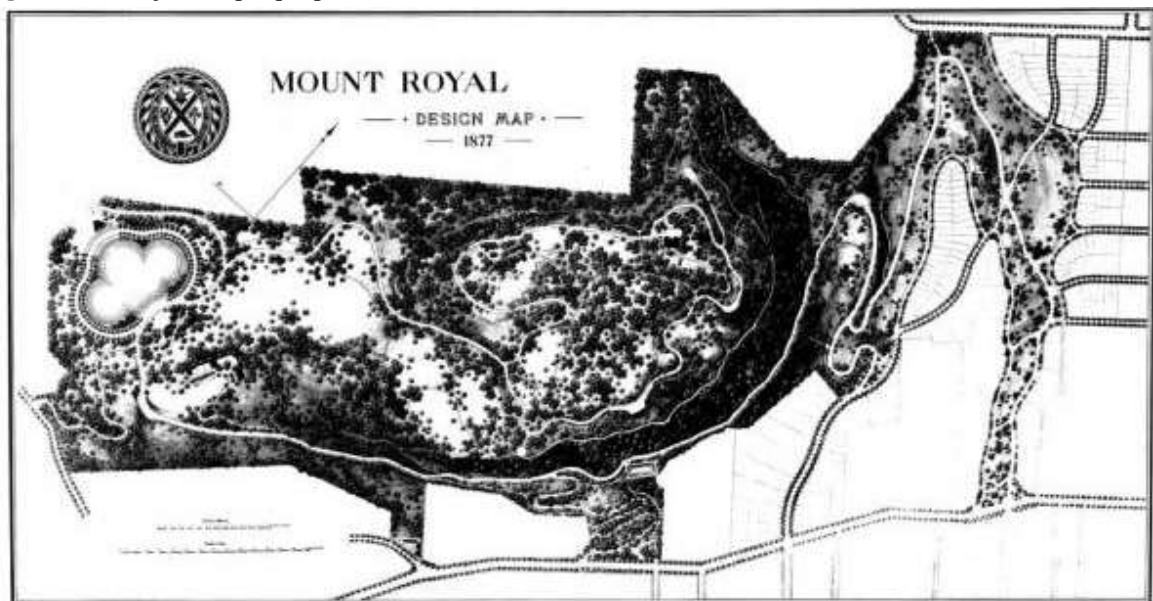
Como a área (adjacente ao Downing Park) já estava comprometida pela intrusão do Instituto Smithsonian e pela estrada de ferro Washington & Alexandria, “o espaço cívico que deveria ter sido o foco da capital nacional carecia tanto de coerência quanto dignidade” (RYBCZYNSKI, 2033, p.320). No entanto, o que enervava FLO era o posicionamento do Capitólio que terminara de costas para a cidade e a estrutura que tinha ganhado adições para albergar a crescente quantidade de políticos e representantes que se moviam por ali. Duas alas

Take 4

adicionais haviam sido agregadas às laterais e a cúpula, que originalmente com 140 pés (aproximadamente 42,5 m) de altura havia subido para 288 (aproximadamente 87 m). A impressão causada era assustadora e intimidante, dando a impressão de que iria desabar a qualquer momento. Para amenizá-la ele propôs um enorme terraço de mármore entornando a edificação em três lados, pousando-o visualmente no Capitol Hill (Colina do Capitólio), o que restaurava o aspecto original e reorientava o prédio em relação à Casa Branca, aos edifícios do Tesouro e Comércio e ao Mall, que ficavam a oeste.

No outono de 1874, FLO recebeu outra grande encomenda: um parque público para Montreal (**Figura 4.5**), cidade situada numa ilha no meio do rio São Lourenço. O Monte Real (*Mont Royal*), de onde vem seu nome, é uma massa de rocha basáltica com aproximadamente 1,5km de extensão, 700m de largura e 224m de altura que se elevava da ilha.

Figura 4.5– Projeto do parque para Montreal.



FONTE: <http://goo.gl/ttN4v4>. Acesso em: 2/05/2014.

A proposta de FLO foi a de prolongar o *genius loci* (espírito do lugar), termo aprendido com Alexander Pope em seu poema *Epistle IV to Richard Boyle* (Epístola IV para Richard Boyle), para capturar a essência natural da paisagem. Impressionado com a diversidade do local, ele dividiu a área segundo a topografia, vegetação e solo em oito segmentos distintos. *Piedmont* e *Côte Placide* eram colinas suaves na base leste; a *Underfell*, área florestada logo abaixo do *Crags* (um penhasco); *Cragsfoot*, área muito inclinada e densamente florestada; *Upperfell*, rente ao topo da montanha; *Brackenfell*, logo abaixo, com relevo rochoso e solo fértil coberto de samambaias. No projeto ele almejava ampliar as vantagens e mascarar os defeitos, criando caminhos inteligentes para tornar o parque acessível

Take 4

a todos além de ser um local “profilático e terapêutico” (RYBCZYNSKI, p.325. 2003). O projeto foi realizado, mas não foi respeitado: o mirante no topo foi substituído por um cruzeiro, o reservatório proposto jamais foi construído, a área residencial proposta no *Côte Placide* sequer foi considerada, o belvedere e o chalé não seguiram a localização do projeto e próximo ao *Glades* (um riacho adjacente ao *Upperfell*) foi erguido um pavilhão modernista que encobre e descaracteriza a natureza do projeto como um todo.

Em 1878, FLO foi convocado pela Comissão de Parques de Boston para apresentar uma proposta para o *Back Bay Park*, uma estreita faixa de terra de aproximadamente 40 ha, com um trecho pantanoso conectado ao Rio Charles (na verdade, um pântano salgado). Na época, esse setor do rio era um estuário de maré, com fluxo e refluxo diário com direito a permanente transbordamento nas margens, não só da água do mar como também do esgotamento sanitário da cidade, que quando a maré recuava, dava ao local com um odor desagradável.

Visitando o local, FLO identificou o problema. Ele estava ciente de que, além do saneamento, teria que selecionar plantas bastante específicas para o local. Mais uma vez, graças ao *genius loci*, ele organizou o programa e, em outubro, apresentou o estudo preliminar, tendo como primeiro item a drenagem e remodelagem do pântano para que a água corresse de maneira sinuosa. Auxiliado por um engenheiro da cidade, construiu um sistema de filtragem e desvio dos esgotos que afluíam ao Rio Charles e criou comportas para controlar o nível da água. Selecionou a vegetação mais adequada ao local, como junça, grama-do-mar, cedro marinho, espinheiro-amarelo e ameixa-da-praia e, como no CP, cultivou-as em viveiros localizados na própria área. Os caminhos propostos eram todos acima do pântano, de maneira que não se pisasse na delicada vegetação ou caísse na água. Segundo Eisenman (2013) o projeto do *Back Bay Park* foi o primeiro projeto de restauração de pântanos nos Estados Unidos.

Em 1879, a convite de Charles Sprague Sargent, um renomado botânico de Harvard, FLO começou o projeto de um *Arboretum*^p para Boston, embora considerasse a ideia muito limitadora. O sistema de agrupamento era o de Bentham e Hooker, complicado e rígido, característico da Era Vitoriana. Após torturantes sessões de partido, esboço e estudos, o *arboretum* adquiriu a elegância desejada, sem perder a lógica científica.

Em 1881, morreu seu filho Owen, em um acidente. Em 1883 ele assinou um contrato com a cidade de Boston, desta vez para a criação de um sistema de parques como o de

^p O *arboretum* é basicamente uma coleção de árvores agrupadas por espécie segundo uma ordem científica.

Take 4

Buffalo. Mudou-se para Boston, e foi morar no *Brookline*, um subúrbio ao modo americano, com casas recuadas no terreno e entornada por jardins. FLO tinha “morado no campo, na cidade e agora ia morar no subúrbio” (MARTIN, 2011), na residência denominada *Fairsted*, que transformou num parque pessoal esplendoroso.

O grandioso projeto de Boston incluía o *Back Bay Fens*, o *Arnold Arboretum*, vários parques menores, um tratamento para o *Jamaica Pond* e finalmente o *Franklin Park*. O *Franklin Park*, de aproximadamente 200 ha, foi organizado em duas parcelas com funções distintas: a maior albergava a vegetação mais veneranda e era destinada à contemplação passiva; a menor era destinada à recreação. Todos estes parques foram interconectados por vias verdes, incluindo as modificações na *Commonwealth Avenue* para se adequar ao projeto geral, conectada a dois outros parques menores: o *Boston Common* e o *Public Garden*, ambos da era colonial. O conjunto recebeu o nome de *Emerald Necklace* (Colar de Esmeraldas), orgulhosamente mantido até hoje.

Em 1885 FLO e Vaux foram contratados para criar o projeto do Parque Nacional das Cataratas do Niágara. A criação do parque exigiu de FLO muito mais energia política do que sua visão naturalista. Até pouco antes de ser tornado parque, o lugar existia como uma espécie de Disneylândia da época, com lojinhas, parque de diversão, espetáculos e fogos de artifício, desviando o foco das cataratas. As margens do rio eram pontilhadas por moinhos, indústrias de papel e serrarias com cais privados e calhas de escoamento despejando a sujeira no rio (**Figura 4.6**).

Figura 4.6- Distrito dos Moinhos na Garganta do Niágara.



FONTE: <http://goo.gl/LW3rKV>. Acesso em: 07/03/2014.

Take 4

Para ter uma vista das cataratas era necessário pagar entrada aos proprietários de lotes com vista livre. FLO não concordava com essa estratégia turística, e desde 1869 lutava junto a Charles Eliot Norton⁹, pelo restauro das cataratas a um estado mais natural. Quando a legislatura estadual hesitou, Norton engrossou a petição com assinaturas de amigos influentes, como Emerson, Longfellow, Oliver Wendell Holmes, John Ruskin e Carlyle. Em abril de 1886, Richardson morreu, devido à Doença de Bright (atual Glomerulonefrite), o que foi um grande golpe para FLO, não só pela perda do amigo, mas também do colega de trabalho com quem tinha realizado as melhores obras.

Em 1887, FLO entregou a proposta para o parque exigindo, primeiramente, a remoção de todas as instalações às margens, o que requereu muito dinheiro para as desapropriações de 40 parcelas e respectivas indenizações aos 25 proprietários. No local do parque de diversões ele construiu um apoio para o visitante, distribuiu mobiliário específico na área e, como *pièce de résistance*, balaustradas projetadas a meio-abismo que logo se tornaram a sensação. Sem esquecer-se da paisagem como um todo, determinou a inclusão de estradas para veículos, escondidas por árvores, entornando a base da *Goat Island* (Ilha do Bode). Credo que a melhor maneira de se olhar as cataratas era a pé, idealizou trilhas até a beira da queda, além das que davam acesso a lugares interessantes como a Caverna dos Ventos, Ilha Luna e *Porter's Bluff*.

Ainda em 1886, FLO viajou à Califórnia para se encontrar com Leland Stanford, com quem discutiu a criação da *Leland Stanford Jr University* (atual Universidade de Stanford). Leland Stanford era um dos barões das ferrovias, que havia perdido o único filho para a febre tifoide e decidira abrir uma universidade como homenagem póstuma. Leland viajara à Harvard, Yale e Cornell para consultar acadêmicos sobre os métodos e modos de criação de uma universidade. Seu principal conselheiro foi Francis Walker, presidente do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) que conhecia Henry Codman (recém-graduado do MIT). Codman indicou FLO e viajou com ele e Walker, à Califórnia. A visão humanista e socialista de FLO não agradou muito a Leland, que segundo Rybczynski (2003) desejava as coisas a seu jeito e fez tantas alterações no projeto que atualmente pode se considerar a atuação de FLO como mera colaboração (**Figura 4.7**).

⁹ Charles Eliot Norton (1827-1908) – autor e crítico social, historiador da arte e ativista liberal.

Take 4

Figura 4.7– Projeto rejeitado de FLO para a Universidade de Stanford.FONTE: <http://goo.gl/WvPBxp>. Acesso em: 07/03/2014.

Em agosto de 1888, FLO viajou à Carolina do Norte para se encontrar com George Washington Vanderbilt em Ashville. George era neto do Comodoro Cornelius Vanderbilt que já conhecia FLO através de projetos realizados para seus filhos. George, cuja mãe tinha malária, ia muito à Ashville, por ser um famoso lugar de tratamentos, repouso e cura de enfermidades, graças ao clima montanhoso. Numa das idas, George descobriu um local que lhe chamou a atenção pela vista imponente e atmosfera relaxante. Decidiu comprar o lugar para construir uma grande propriedade rural e, assumindo anonimato para não inflacionar o mercado imobiliário, começou a comprar parcelas e mais parcelas de terra até atingir a marca dos 800 ha na época, embora continuasse a comprar mais terras, posteriormente.

Para o projeto arquitetônico ele convidou Richard Morris Hunt, arquiteto favorito da alta sociedade nova-iorquina, autor da fachada do MET e da base da Estátua da Liberdade, além de diversos edifícios cívicos e religiosos, de certa forma, criador da cara de Nova Iorque do século XIX. Hunt também construíra o palacete do Comodoro Vanderbilt na Quinta Avenida, de frente ao CP (ver capítulo 5). Hunt era, então, o arquiteto mais preparado para erguer algo à altura da imponência e grandiosidade dos Vanderbilt, e o resultado foi uma das edificações mais extravagantes dos Estados Unidos no século XIX: Biltmore (**Figura 4.8**).

Take 4

Figura 4.8 – Vista frontal de Biltmore.FONTE: <http://goo.gl/iY3LKt>.

FLO inicialmente girou a edificação de Biltmore no topo da colina e a posicionou de modo a ter acesso às melhores vistas, e exigiu a incorporação de um enorme terraço num dos lados da casa para barrar o vento forte que sopra na região. Para o paisagismo ele dispunha de 16 ha. Os jardins no entorno do palacete e próximos a ele seriam no estilo formal francês, tornando-se cada vez mais silvestres à medida que se afastavam, em marcante estilo inglês. Tudo culminava com um cinturão natural de florestas que ele propôs ser usado comercialmente, num sistema similar ao que atualmente conhecemos como manejo sustentável (**Figura 4.9**).

Figura 4.9 – Vista aérea de Biltmore, com os bosques de manejo ao fundo.FONTE: <http://goo.gl/7po8ef>.

Take 4

Em 1890, James Ellsworth, presidente da mineradora de carvão e membro da comissão da futura Feira Mundial de Chicago, convidou FLO para ser o paisagista consultor daquele evento. A feira tinha a ambiciosa proposta de projetar a cidade de Chicago, recém recuperada do grande incêndio de 1871, no cenário nacional e mundial. A ideia da escolha de Chicago era simples: a Feira de Filadélfia coincidiria com o centenário da Independência Americana, a de Paris comemorara a Queda da Bastilha, porque Chicago não poderia comemorar a mudança de poder do velho para o novo mundo através do centenário da viagem de Colombo? Se era para existir algo do gênero, que fosse nas proporções da nação mais jovem e industriosa que existia na época, com direito a todo *grandeur* e pompa possíveis.

Como era de esperar, os arquitetos convidados para o projeto arquitetônico e urbanístico seriam os principais representantes da Escola de Chicago: Louis Sullivan e William Le Baron Jenney. A indicação de FLO não foi mera coincidência ou obra do acaso, uma vez que nos anos 1890 ele era uma figura de proa no cenário paisagístico, ideológico e político nacional, era *persona gratissima* na Europa e gozava de reconhecimento mundial pelo volume de toda a obra até então e pela consistência de ideias inovadoras no campo do paisagismo.

Para FLO, o retorno à Chicago foi também um retorno ao sistema de parques idealizado 20 anos antes, que consistia de dois parques interligados por vias verdes, mas tendo apenas o parque interno pronto (o Washington Park) e o externo interrompido (o Jackson Park). Ele resolve que o lugar para a Feira Mundial seria o Jackson Park.

O projeto era grandioso e tinha de equilibrar o paisagismo socialista de FLO com o enorme ego dos arquitetos de elite no que, para Chicago seria o projeto do século. Uma das joias propostas foi a recuperação de uma ilha negligenciada (*Wooded Island*) e afogada no pântano disforme que o Jackson Park se transformara. A ilha tornou-se a vedete da área com uma enxurrada de demandas para a construção de obras mirabolantes. Prevendo o futuro, FLO aprovou a construção de uma cópia do Ho-O-Den japonês, porque adicionava um toque exótico ao local sem brigar com a evocativa ilha, onde conhece o maravilhado aprendiz de Sullivan: Frank Lloyd Wright (**Figura 4.10**).

Take 4

Figura 4.10– Simulação da ilha arborizada de FLO feita pelo UCLA Urban Simulation Lab.



FONTE: <http://goo.gl/H8awYe>. Acesso em 25/08/2014.

A principal peculiaridade do projeto seria água, não só do Lago Michigan, mas também de um sistema de bacias, canais e uma lagoa com uma ilha de carvalhos no centro. A vegetação proposta por FLO era característica do local, como taboa, junco e salgueiro para suportar o vento gelado do lago e madressilva para adicionar perfume às noites. O arranjo das edificações em torno da bacia foi inspirado na Grande Exposição de 1889, em Paris, e contava no centro da margem com o gigantesco Palácio da Ciência e da Indústria ao modo do *Crystal Palace*, de Paxton.

Próximo à inauguração, FLO foi homenageado no *Madison Square Concert Hall*, (antecessor do atual *Madison Square Gardens*) pelos participantes e patrocinadores da Feira, amigos e intelectuais, culminando o evento com o agradecimento por Harvard e Yale com a titulação máxima de L.L.D. (do latim: *Legum Doctor*). Mas FLO não estava presente à homenagem, havia voltado a Chicago, para a inauguração da Exposição Mundial de Colombo, que ocorreu em 1 de Maio de 1893.

Em 1895, retornou a Ashville com as filhas Mary e Marion, para fiscalizar o trabalho do filho Frederick, que colocara como substituto na manutenção e gerenciamento de Biltmore, e para a elaboração de um *arboretum*. Durante sua estadia, George Vanderbilt contratou John Single Sargent, na época o mais importante pintor dos Estados Unidos, para fazer seu retrato. Já velho e debilitado, FLO só conseguia aguentar as sessões de rosto; o corpo seria do filho Frederick, que o substituiu nas sessões de corpo e retoques finais (**Figura 4.11**).

Take 4

Figura 4.11- Frederick Law Olmsted por John Single Sargent.

FONTE: <http://goo.gl/6TW8XZ>. Acesso em: 2/05/2014.

De volta à Brookline, FLO divagou e se desentrou, começando a apresentar os sinais de desgaste físico e emocional, do que hoje seria considerado como Demência Senil (RYBCZYNSKI, 2003, p. 408.) ou Mal de Alzheimer (MARTIN, 2011, p.392.): esquecimentos, repetitividade, súbitas mudanças de humor e confusão mental. Mary o transferiu para o vilarejo de Sunset, na Ilha Deer, ao largo da Baía de Penobscot, Maine. Percebendo a piora e se sentindo incapaz de cuidar de FLO, Mary embarca com ele para Inglaterra em 16 de Novembro de 1895, em busca de Dr. Henry Rayner, um especialista em desordens dos nervos com quem FLO já tinha se tratado anteriormente, durante o processo da

Take 4

surdez nervosa. No dia 19, três dias após a viagem, Mary recebeu a notícia do falecimento de Vaux, tão dramática quanto sua vida: ao passear pela Baía de Gravesend ele desaparece em meio a um espesso nevoeiro, e o corpo só foi encontrado três dias depois. A princípio ela ocultou a notícia de FLO, mas eventualmente fez o comunicado e, para seu espanto, a reação foi mais dramática que a notícia. Queria escrever um tributo ao companheiro e amigo.

Em início de 1897 a família se mudou para uma nova residência no Maine, construída especialmente para cuidar de FLO. Como seu estado de saúde se deteriorasse rapidamente, em setembro de 1898 a família decidiu levá-lo para o Manicômio McLean, onde também atuou.

Em 28 de Agosto de 1903, Frederick Law Olmsted morreu aos 81 anos, deixando um legado extraordinário para a profissão do Paisagismo e uma firma (Olmsted Brothers) que operou continuamente até a década de 1950, sob a supervisão e direção dos irmãos Frederick Law Olmsted Jr. e John Charles Olmsted, encerrando suas atividades em 1980.

4.3 Influências

Aqui compreendemos dois tipos de influências: aquelas que moldaram FLO e aquelas que ele imprimiu a diversos setores, não só ao longo de sua vida, como as que permaneceram após sua morte. Aquelas que o moldaram estão contidas em livros, vivências e experiências adquiridas ao longo de sua vida, notoriamente heterodoxa, e obsessivamente metódica (MARTIN, 2011).

Na biblioteca pública de Hartford ele foi apresentado à arte do paisagismo, através do *Remarks on Forest Scenery, and Other Woodland Views* (Notas sobre o Cenário Florestal e Vistas de Outros Bosques) de William Gilpin, publicado em 1790. Entretanto, o livro que mais exerceu influência na sua teoria, foi *An Essay on the Picturesque* (Ensaio sobre o Pitoresco) de Uvedale Price, publicado em 1794. Price foi um teórico e cabeça do movimento 'Pitoresco' (descrito no capítulo 3) que desembocaria no Movimento da Paisagem Urbana de 1949. Já maduro FLO declararia o livro de Price como 'um dos mais importantes da História do Paisagismo' (RYBCZYNSKI, 1999). Beveridge (2000), no entanto, ressalta que os livros que mais influenciaram FLO foram *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (Esboços e Dicas de Paisagismo), de 1795, e *The Theory and Practice of Landscape Gardening* (A Teoria e Prática do Paisagismo), de 1803, ambos de Humphry Repton. O próprio FLO descreve estes livros como

“(...) os melhores do século passado, mas que estimo mais que qualquer outro publicado desde então, pois estimulam [de tal forma] o exercício de julgamento em assuntos de minha

Take 4

arte, que os coloco nas mãos de meus alunos assim que chegam ao nosso escritório (...)” (BEVERIDGE, 2000).

Ele também teve acesso à biblioteca do avô, carregada de livros sobre elementos naturais e paisagísticos, os quais devorou avidamente. Dentre os livros aí encontrados ele destacou o *Solitude*, de Johann Georg Zimmermann^r, o qual adotaria para o resto da vida, influenciando suas teorias e a vida pessoal, e que “recomendava recorrer aos refúgios rurais e à contemplação da natureza como um corretivo para as desgastantes condições da vida urbana” (SCHEPER, 1989, p. 374).

Para Beveridge (2000) uma influência decisiva na organização dos projetos de parque foi a de Horace Bushnell, que durante muitos anos trabalhou como pastor entre as famílias de Hartford, e dava grande importância à “influência inconsciente” da/na sociedade. Para entender essa relação é essencial compreender um pouco do universo Protestante da época. A princípio, a relação dos primeiros colonos com a natureza recém-descoberta não foi amistosa, pois o que de fato vigorava entre os primeiros colonizadores (*first settlers*) tinha muito mais a ver com o Utilitarismo de John Stuart Mill do que com o pastoralismo rural de Jefferson ou o Transcendentalismo de Emerson.

A duzentos anos atrás a hostilidade fundamental dos Puritanos em relação à natureza foi resumida na máxima de Cotton Mathers^s de que “o que não é útil é iníquo” – uma opinião, explica Robert Elman, “que se relacionava a qualquer planta ou criatura que não pudesse ser comida, usada, vendida ou utilizada de outro modo” (SCHEPER, 1989, p. 375).

Nos Estados Unidos do século XIX, o modelo ético-religioso não tinha sofrido alterações substanciais em seu *corpus*, embora houvesse uma proliferação de cultos liberais advindos de movimentos reformistas que terminariam colaborando para um tipo de feminismo específico. Scheper especula que “a mudança da ortodoxia Calvinista para as várias formas de ortodoxia Protestante liberal e o fenômeno paralelo do movimento da influência moral da mulher” (1989, p. 377) é importante para compreender a localização de FLO na história intelectual americana. Mais adiante o autor conclui que, embora FLO não fosse um clérigo ativo, esteve:

(...) fortemente alinhado a esses movimentos reformistas, que Irving Fisher^t caracterizou como um deslocamento da filosofia moral ascética para a estética, e que Ann Douglas^u rotulou de feminização da cultura Americana”. Douglas propôs. Haver um paralelo entre o desligamento clerical e a mulher no século dezenove e que ambos os grupos, as mulheres de maneira geral e o clero liberal especificamente, encontraram-se desligados do genuíno

^r Johann Georg Zimmermann (1728-1795) – escritor filosófico, naturalista e médico suíço.

^s Cotton Mathers é mais conhecido pela sua atuação no processo inquisitorial instaurado em Salem, onde 20 pessoas foram queimadas pela acusação de bruxaria.

^t Irving Fisher (1867-1947) – economista, estatístico e inventor norte-americano

^u Ann Douglas – professora emérita de literatura comparada e inglesa da Universidade de Columbia, autora de *The Mother of All Pregnancy Books* e *The Feminization of American Culture*.

Take 4

poder e autoridade na sociedade e reduzidos, ao invés, ao papel de meros manejadores de “influência” (idem, 1989, p. 337)²

É nesse sentido de ‘exercer a autoridade com destreza’ (*to wield*) que Bushnell leva adiante sua interpretação. Segundo Beveridge (2000), Bushnell acreditava que “a influência mais importante e constante que as pessoas exerciam umas sobre as outras não era verbal, mas antes uma silenciosa emanção de seu verdadeiro caráter que se mostrava em sua conduta habitual e fazia-se sentir num nível abaixo da consciência”. Scheper (1989) sugere que enquanto o Calvinismo enfatizava o dogma, o trabalho e o dever, Bushnell declarava que a humanidade havia sido criada para ser feliz e se divertir ao invés de criada para a labuta e que idealmente o desempenho do dever devia ser não autoconsciente.

Houve uma outra forma de educação, mais informal e importante para FLO: a dos pais que partilhavam do gosto pela natureza e enfatizavam isso através de longos passeios pela paisagem silvestre do Connecticut, com FLO sentado à sela do cavalo de seu pai. Aqui temos talvez a primeira influência genuína na construção de seu caráter, uma vez que esses passeios pela majestosa paisagem montanhosa eram acompanhados de silenciosa e quieta reverência. Numa destas incursões o menino, carregado nos ombros do pai, apontou uma estrela no céu, o pai o abraçou e murmurou algo sobre o “amor infinito” que sentia por ele (MARTIN, 2011). Beveridge (2000) corrobora essa ligação argumentando que a maior influência de FLO “veio de seu pai”.

Embora prosaico, este é o elemento construtivo de caráter mais duradouro em FLO, tendo o acompanhado vividamente até o fim de seus dias: o amor infinito e incondicional de um pai pelo filho. Quiçá, tenha sido essa relação entre o “amor infinito” do pai e o infinito do céu acima, naquela paisagem grandiosa, que tenha determinado a visão do sublime que mais tarde seria sua marca mais persistente. O Pai morreu em 25 de Janeiro de 1873 aos 81 anos de idade, mas a mensagem permaneceu viva.

4.4 Princípios Olmstedianos

Embora não haja uma teoria formal de FLO, alguns autores, como Twombly (2010), Miller (2003), Eisenman (2013), Beveridge (1986, 1995 e 2000) e o próprio FLO (1977), organizaram o conjunto de pensamentos e formulações sobre a arte do paisagismo de maneira sistemática, criando um tipo de *corpus* ideológico desenhado para fornecer uma compreensão objetiva do que se pode denominar de teoria. Além dessa literatura alguns endereços eletrônicos também foram importantes para a tarefa de esboçar esta teoria, particularmente a

Take 4

Fundação Greensward (*Greensward Foundation*³) que apoia parques públicos; a Associação Nacional para os Parques de Olmsted (*National Association for Olmsted Parks – NAOP*)⁴, sociedade dedicada ao armazenamento e organização dos documentos de FLO; Serviço de Parques Nacionais (*National Park Service*⁵) sítio de busca de arquivos e documentos de FLO e o periódico Lugares (*Places*⁶), jornal interdisciplinar de arquitetura, paisagismo e urbanismo, originalmente ligado ao MIT e Berkeley⁷.

Um dos elementos mais destacados por todos os autores que analisam o discurso de FLO é o *genius loci*, ou ‘espírito do lugar’, que permeia a maior parte de sua obra como conceito fundamental. Segundo Beveridge (2000), FLO queria que seus projetos permanecessem fieis ao caráter do ambiente natural e não que entrassem em choque com ele. Parte desse conhecimento foi obtido através do auto aprendizado, por meio das leituras de clássicos da literatura inglesa, mormente os relacionados ao paisagismo e à arquitetura. O *genius loci*, propriamente dito, adveio de sua interpretação dos *Morals Essays* (Ensaio Morais) de Alexander Pope, particularmente o *Epistle to Burlington* (Epístola à Burlington^v) de 1731, também chamado de *Of the Use of Riches* (Dos Usos da Riqueza). Pope argumentava que o universo era um lugar racional que operava sob leis naturais⁸, recomendava um escrupuloso bom-senso moral em relação ao planejamento arquitetônico e ao traçado do solo e jardins, além de prevenir contra a vulgaridade da ostentação, recomendando que o *gosto* deve governar tudo, sendo considerado uma forma de bom-senso Hecht (2007), conforme mostra claramente o poema:

Para construir, plantar ou o que fazer queiras,
 Erigir uma coluna, ou o arco curvar,
 Alargar o pátio, ou a gruta descer.
 Em tudo jamais deixes esquecida a Natureza;
 Mas trata a deusa com modesta beleza.
 Nem a vistas demais, nem a deixes totalmente nua;
 Não deixes cada beleza em toda parte ser espionada,
 Onde metade do talento é decentemente ocultar.
 Ganha todos os pontos aquele que agradavelmente confunde,
 Surpreende, varia e oculta os laços.
 Em tudo, consulta o Gênio do lugar
 Que diz às Águas para subir ou mergulhar,
 Ou ajuda a ambiciosa Colina os céus escalar,
 Ou em Teatros circulares, o Vale escava,
 Convoca o Campo, captura abertas Clareiras,
 Une dóceis Bosques e varia Tons de Tons,
 Ora rompe, ora direciona os voluntários Fios,
 Pinta enquanto plantas, e enquanto trabalhas, Desenha (POPE, 1859, 248).⁹

^v Richard Boyle (1694-1753), terceiro Conde (Earl) de Burlington, também chamado ora de “Apolo das Artes”, ou simplesmente de “O Arquiteto” tornou-se conhecido por ter levado a arquitetura Paladiana à Inglaterra. Sua obra mais famosa é a *Chiswick House*.

Take 4

Em *Sketches and Hints on Landscape Gardening*, Repton não está muito distante de Pope quando afirma no início do capítulo 1, *Different Characters and Situations* (Diferentes Naturezas e Situações):

Toda melhoria racional do terreno está, necessariamente, fundamentada na devida atenção ao caráter e situação do lugar a ser melhorado: o primeiro ensina o que é aconselhável [fazer] e o último o que é possível fazer; ao passo que a extensão do local tem menos influência do que geralmente se imagina; contudo, por maior ou menor que possa ser, um dos princípios fundamentais da jardinagem paisagística é disfarçar o limite verdadeiro. (REPTON, 1907, p.7)¹⁰

Aqui cabe distinguir a diferença que existe entre *landscape gardening* (jardinagem paisagística) e *landscape architecture* (arquitetura da paisagem), uma vez que os termos são usados em diferentes momentos. Para melhor expressar suas ideias, FLO fazia constantemente uso da linguagem arquitetônica, tanto como metáfora quanto como analogia. O *Promenade*, por exemplo, era equiparado a um “salão de recepções a céu aberto” (OLMSTED, 1858, p.18), pois tanto acomodava a socialização quanto direcionava a atenção do visitante para as características essenciais do parque. É possível que a cunhagem do termo Arquiteto Paisagista (*Landscape Architect*) advenha desse uso, já que o processo construtivo era compreendido por FLO como similar ao arquitetônico. Vale a pena rever a origem do termo.

Olmsted foi um dos arquitetos mais influentes do século XIX e inventou, em 1862, a denominação de arquiteto da paisagem (*landscape architect*) para substituir a herdada de Humphry Repton (*landscape designer*). Olmsted era consciente de que o objetivo essencial de sua disciplina era a conformação do espaço público moderno. O termo inglês para paisagem, *landscape*, é a conjunção de (terra) e *scape*, uma derivação do termo *shape* (forma). Ao evitar a palavra *gardening*, que avizinhou sua atividade à área de horticultura e utilizar *architecture*, Olmsted atribuía uma dimensão artística além da técnica e destacava sua vocação cívica e pública. A criação da paisagem como conceito artístico havia sido responsabilidade da pintura: a visão arcádica da jardinagem oitocentista de Repton ou Brown que inspirou Olmsted e Vaux era herdeira das obras de Nicolas Poussin ou Claude Lorrain (GARCÍA-POSADA, 2007, p.26-27).¹¹

A ideia de uma natureza viva e senciente não era novidade à época de FLO já que gregos e romanos a identificavam e procuravam respeitar por intermédio de normas estritas e rituais específicos. O *Genius loci* também não é uma ideia exclusivamente ocidental, ela pode equivaler tanto às linhas ‘ley’ (*ley-lines*) célticas quanto as linhas geomagnéticas no *Feng Shui* chinês e no *Vastu Shastra* indiano. O conceito de *Genius loci* também não era novidade, mas o modo como foi usado por ele é o que faz a diferença. Norber-Schulz (1980) identifica o *Genius loci*, ou espírito do lugar, como uma espécie de atmosfera (*stimmung*) particular que caracteriza um lugar qualquer. “Na descrição do *Genius loci* em Norberg-Schulz, assim como seu uso do conceito, podem ser reconhecidos quatro níveis temáticos: a topografia da superfície da terra; as condições de luz cosmológicas e o céu como condições naturais;

Take 4

construções; e significados simbólicos e existenciais na paisagem cultural” (JIVÉN, LARKHAM, 2003). FLO tinha uma interpretação similar a de Norberg-Schulz, no entanto para ele o *Genius loci* tinha uma conotação associada ao conceito Romântico de paisagem e ‘Pitresco’ de Price. Também é importante considerar que Norberg-Schulz fala diretamente à arquitetura enquanto FLO ao paisagismo, o que cria uma certa variação no tema:

Ainda que Olmsted buscasse tornar cada projeto excepcional ao fundamentá-lo nas qualidades especiais do lugar individual, não desejava usar apenas plantas nativas em sua criação da paisagem. Ele se utilizava de muitas plantas que já eram parte do caráter da paisagem do lugar e sabia que elas prosperariam com poucos cuidados. No entanto, ele estava ávido em enriquecer a paisagem natural, e para fazê-lo estava disposto a empregar qualquer planta econômica que adicionasse riqueza e variedade sem golpear o observador médio como antinatural ou exótica (BEVERIDGE, 2000).¹²

O respeito ao *Genius loci* era, portanto, fundamental para FLO. Não apenas pela utilização de nativas e redução de exóticas, mas também pela consideração pela topografia (uso dos planos das curvas de nível, por exemplo), qualidade da luz local (atmosfera) e observância às limitações do entorno natural. Beveridge (1986) distingue o método de organização do trabalho projetual de FLO em dois universos distintos: um relacionado ao elemento organizador e o outro ao princípio orientador. Aqui preferimos manter o pensamento de Beveridge (1986) em tradução livre.

Quanto ao **princípio orientador** ele aponta seis itens: gênio do lugar (*genius of place*); composição unificada (*unified composition*); orquestração de movimento (*orchestration of movement*); orquestração de uso (*orchestration of use*); desenho sustentável e conservação ambiental (*sustainable design and environmental conservation*), e abordagem compreensiva (*comprehensive approach*), conforme especificado a seguir:

- Gênio do lugar – muito embora o sentido de gênio seja equivalente ao ‘espírito’ (*‘geist’* alemão como em *‘zeitgeist’*) no inglês ele também encerra o sentido de competência, potencialidade. No caso de FLO permanece o sentido do gênio grego já descrito acima;
- Composição unificada – todos os elementos do projeto de paisagismo devem se subordinar a um objetivo projetual abrangente. O projeto deve evitar o tratamento decorativo de plantios e estruturas de modo que a experiência da paisagem soe orgânica e verdadeira.
- Orquestração de movimento – a composição deve coordenar sutilmente o movimento através da paisagem. Deve haver uma separação entre as vias (como em parques e *parkway*^w)

^w Segundo Rybczynski (1999) o *‘parkway’* é “uma versão americana do bulevar parisiense (...) o *parkway* original era um passeio de deleite urbano, com vias de tráfego para carruagem no centro, duas amplas faixas arborizadas para pedestres e percurso equestre e faixas adicionais para o tráfego local”. Atualmente tem a denominação de ‘via-verde’ ou ‘corredor-verde’.

Take 4

visando a eficiência e amenidade de movimentos e evitar colisão ou a percepção de colisão entre diferentes tipos de tráfego;

- Orquestração do uso – a composição deve inserir engenhosamente uma variedade de usos em zonas lógicas, assegurando o melhor lugar possível para cada uso e impedindo a competição entre eles;

- Desenho sustentável e conservação ambiental – o projeto deve levar em consideração uma manutenção de longo prazo e assegurar a execução e perpetuação de sua meta. As plantas devem prosperar, serem não invasivas e exigirem pouca manutenção. O projeto deve conservar as características naturais do lugar ao máximo, além de promover a contínua salubridade ecológica da área;

- Abordagem compreensiva – a composição deve ser compreensiva e procurar exercer uma influência além de suas fronteiras. De maneira similar, o projeto deve reconhecer e levar em consideração o entorno, e criar efeitos complementares. Quando possível, os espaços públicos devem se conectar por vias verdes e bulevares de modo a ampliar e maximizar os espaços do parque.

É interessante notar que toda esta tipificação não se resume apenas ao Central Park. Ela abarca toda a obra de FLO, de maneira ininterrupta, com melhorias ao longo do tempo e adaptações para situações específicas, conforme demonstrado no caso do projeto de 1869 para o Riverside de Chicago, aqui organizado em quadro comparativo a partir da revisão do projeto realizado pela equipe disciplinar da Universidade de Michigan (**Quadro 4.1**).

Quadro 4.1- Elementos compositivos na teoria paisagística de FLO para grandes condomínios.

ELEMENTOS COMPOSITIVOS	
COREOGRAFIA DE VISTAS	GENIUS LOCI
Ruas e passeios desenhados com alinhamentos curvos	Reservar o ‘melhor’ do local para uso público
Ausência de quinas agudas e interseção perpendicular	Preferência por plantas nativas
Massas irregulares de árvores e arbustos	Não-nativas usadas com discrição
Uso de plantio para emoldurar, bloquear ou cessar vistas	Evitar mostras florais formais e chamativas
Uso de plantio para criar espaços e salões secretos dentro da paisagem maior	Arrumar as plantas por agrupamentos naturalistas e não formais ou geométricos
Alternar padrões de luz e sombra	
Acesso visual para e através dos espaços abertos	
Variação na cor e textura da vegetação	

FONTE: FAIKS *et alii*, (2001) em: <http://goo.gl/ZtFnpl>. Acesso em: 2/Mai/2014.

Em relação ao **elemento organizador** do projeto ele considera sete itens (*Seven ‘S’ of Olmsted’s Design*), conforme especificado a seguir:

Take 4

- Scenery (Cenário) - projeto de “cenários de passagem” mesmo em espaços pequenos e em áreas propostas para uso ativo. Criação de esquemas que dão um senso de ressaltado do espaço: fronteiras indefinidas, constante abertura para novas vistas. Abstenção de plantio de espécies ou bordas densas criando, ao invés, esquemas que têm tanto “considerável complexidade de luz e sombra próxima ao olho”, quanto “obscuridade do detalhe mais adiante”;
- Suitability (Adequação) - criação de esquemas que estão de acordo com a paisagem natural e topografia do local e respeito e total utilização do “gênio do lugar”;
- Style (Estilo) - projetar em estilos específicos cada um para um efeito particular. Essencialmente no estilo “Pastoral” (gramados abertos com pequenos corpos de água e árvores e bosques espalhados) para uma atmosfera restauradora e reconfortante, ou no estilo “Pitresco” (plantio profuso, sobretudo de arbustivas, trepadeiras e forrações em terrenos partidos e íngremes) para um sentimento de riqueza e abundância da natureza, com efeitos de *chiaroscuro* para produzir um senso de mistério;
- Subordination (Subordinação) - obediência de todos os elementos, atributos e objetos ao *master plan*, respeitando o efeito pretendido. A “Arte de ocultar a Arte”;
- Separation (Separação) - separação de áreas projetadas em diferentes estilos de modo que “uma incongruente mistura de estilos” não dilua o efeito pretendido de cada uma: separação de vias para assegurar a segurança de uso e reduzir as distrações para aqueles usando o espaço, separação de usos conflitantes ou incompatíveis;
- Sanitation (Saneamento) - fornecimento de drenagem e outras considerações de engenharia, e não apenas a disposição de elementos superficiais. Planejar ou projetar de maneiras que estes promovam a saúde tanto física quanto mental dos usuários;
- Service (Serviço) - planejar as ações de maneira que estas sirvam a um “objetivo de utilidade direta ou serviço”, isto é, que elas atendam às necessidades psicológicas e sociais fundamentais. “Uma vez que as considerações de utilidade sejam negligenciadas ou ignoradas em favor do ornamento, não haverá verdadeira Arte”.

Aqui cabe uma explicação sobre determinados elementos da escrita de FLO, que aparecem repetidamente com significados distintos daqueles que atribuímos rotineiramente, como no caso dos termos ‘*design*’ (que varia de desenho a concepção) e ‘*scenery*’ (que tanto pode ser cenário como paisagem), não se aplicando a todo campo de visão, conforme expressa:

Ele deve conter “ou uma considerável complexidade de luz e sombra próxima ao olho ou uma obscuridade de detalhe mais a distância”. Essas qualidades eram essenciais a ação do

Take 4

‘scenery’ na psique. Também era um elemento crucial de seus projetos como treinamento básico para a sensibilidade estética (BEVERIDGE, 2000).

Aqui cabe considerar que a fala de Beveridge aproxima a noção de luz e sombra em Olmsted à da fotografia e cinema (senão a mesma) conforme a conhecemos. Por sua vez além da questão pictórica, Nicholson (1989) argumenta que dois temas inspiraram a obra paisagística de FLO: “sua convicção de que a natureza tinha poderes curativos e efeitos psicológicos restauradores no indivíduo, bem como sua forte crença de que a natureza era uma força civilizadora na sociedade” (p. 337).

A discussão sobre essa ‘força civilizadora’ acha-se diluída ao longo da tese, conforme a necessidade dos diferentes capítulos, de modo que o leitor tenha melhor compreensão do que FLO queria dizer ideologicamente. Roulier (2009) conseguiu fazer uma síntese dos conceitos reformistas e democráticos de FLO de maneira clara, dividindo suas metas em três tópicos:

Primeiro, Olmsted acreditava que numa sociedade democrática as pessoas, independentemente da posição socioeconômica, deviam perceber que pertenciam a uma comunidade e ele tentou criar espaços cívicos onde esse sentimento de fraternidade pudesse ser nutrido. Segundo, Olmsted vincula a democracia a um conceito ainda mais amplo, o de “civilização”. Se seus pensamentos sobre comunidade democrática enfatizam a *integração* e associação, seu tratamento da civilização realça a necessidade de *transformação* individual ou formação do caráter, um processo que envolve não só as instituições políticas e sociais, mas também o mundo da natureza, especialmente quando melhorado pela concepção humana. Terceiro, as tendências republicanas de Olmsted anteriormente mencionadas – que enfatizam a solidariedade democrática e a aquisição da virtude – baseiam-se no compromisso, classicamente liberal, com a liberdade individual. Já que os elementos republicanos são mais familiares à maioria dos leitores, o liberalismo de Olmsted não deveria [por sua vez] ser negligenciado; ambos são tecidos em sua arte e pensamento – com cada fio respondendo a diferentes necessidades mas juntos refletindo aquela grande “miscelânea” da democracia Americana. (ROULIER, 2009, pp. 312-313).¹³

4.5 Teoria do Ambiente Restaurador (TAR)

Quanto ao ‘ambiente restaurador’ existe praticamente um consenso dos autores sobre o que FLO pensava. Na transcrita de seu discurso para a *American Social Science Association*, no documento *Public Parks and the Enlargement of Towns* (Parques Públicos e a Expansão das Cidades), de 1870, ele fala longa e extensamente do *crowding* (apinhamento) urbano e suas sequelas. Quando se dirigiu à Comissão Sanitária dos Estados Unidos, em 1863, é possível que tenha se deparado com as teorias de Rudolf Virchow^x, que via uma conexão entre falta de saneamento e doenças, o que explicaria sua intensa preocupação com o saneamento como forma de debelar a crise da saúde pública em Nova Iorque. Assim, ao ser

^x Rudolf Virchow (1821-1903) – médico alemão também antropólogo, patologista, pré-historiador e biólogo, renomado pelos avanços na saúde pública e um dos pais da medicina social.

Take 4

forçado a pedir demissão em meados de 1863, eliminou-se uma conexão potencialmente vital entre o projeto físico e a saúde pública.

Essa desconexão permaneceu em vigor por mais de um século - e só recentemente os elos começaram a ser restaurados (...) essa desconexão não foi culpa de Olmsted; nem podemos atribuí-la ao paisagismo como campo [de estudo]. Nas décadas após a Guerra Civil a saúde pública, como disciplina, começou a se mover numa direção muito diferente focando menos nas condições *físicas*, as sanitárias, e mais na *médica*, a epidemiológica¹⁴ (FISHER, 2010).

Inserindo-se no contexto sanitaria da época, FLO atribuía às cidades apinhadas (*crowding*) a péssima qualidade do ar e todas as vicissitudes daí decorrentes, tais como “doenças e miséria e vício e crime” (OLMSTED, 1870, p. 10). O ar, segundo ele, era carregado de “materiais altamente corruptos e irritantes, cuja ação tendiam a viciar todas as (...) fontes de vigor” (idem, p. 11); tomando a ação das intempéries urbanas como referência, como exemplo óbvio de suas afirmações¹⁵, ele se referiu a “placas metálicas e estátuas [que] corroem e se desgastam sob as influências atmosféricas que prevalecem no meio das grandes cidades” (ibid. p.11). Confirmando isso, argumentava que as pessoas do campo tinham consciência do efeito que as ruas da cidade exerciam em “seus nervos e mentes” (ibid., p. 12), além de discutir de maneira enfática as sequelas da vida na cidade. No relatório *Yosemite Valley and the Mariposa Big Tree Grove* (O Vale do Yosemite e o Bosque Mariposa da Grande Árvore), que reivindicava como “fato científico”, FLO exortava à contemplação de “cenários naturais de caráter impressionante” como forma de alívio do estresse causado pelos afazeres cotidianos e rotineiros (OLMSTED, 1865/1997).

A carência de uma recreação ocasional destas, por homens e mulheres que são habitualmente pressionados por seus negócios ou labutas domésticas, muitas vezes resultam numa classe de desordens cuja qualidade característica é a ‘deficiência mental’ (sic), muitas vezes tomando graves formas de abrandamento do cérebro, paralisia, monomania ou insanidade, embora mais frequentemente de excitabilidade mental ou nervosa, morosidade, melancolia ou irascibilidade, incapacitando o sujeito para ao exercício das forças moral e intelectual¹⁶ (OLMSTED, 1868).

Note-se que o mencionado “abrandamento” se relacionava a um tipo de diminuição cognitiva e o autor acreditava na vegetação urbana como solução para remediar essa problemática. A recomendação atual de extensiva arborização urbana como filtro de impurezas apenas reitera sua afirmação de que o “ar é desinfetado pela luz solar e folhagem. A folhagem também age mecanicamente para purificar o ar ao bloqueá-lo” (ib. p. 15).

Não se trata apenas em dar as pessoas da cidade uma oportunidade para ter ar fresco e exercício (...) Não se trata simplesmente em criar um lugar de diversão ou para a gratificação da curiosidade ou para ganhar conhecimento. O principal objetivo e justificativa é simplesmente produzir uma certa influência nas mentes das pessoas a através disso tornar a vida na cidade mais saudável e feliz¹⁷ (SCHEPER, 1989, p. 372).

Take 4

E é exatamente a partir deste foco que FLO passou a projetar parques, de maneira geral, como uma espécie de ‘reorganizador da saúde pública’ nas grandes metrópoles americanas, além de deixar claro sua insistência sobre o planejamento ser feito com muita antecedência. Baseado na radicalidade e rapidez das mudanças na cidade norte-americana do século XIX, ele recomendava que o planejador ou ‘*designer*’ sempre trabalhasse qualquer projeto para um tempo muito, muito futuro, uma vez que as cidades eram “voláteis demais, inconstantes demais para serem facilmente domadas” (NICHOLSON, 2004, p. 344). Além da socialização – um dos principais tópicos de democratização e civilização da teoria de FLO – o autor também sugeria a ocupação dinâmica do espaço público visando o desgaste ou desvio das energias físicas acumuladas as quais, segundo ele, poderiam “induzir à revolta e ao crime” (OLMSTED, 1870, p. 10). Portanto, não é de estranhar seu questionamento a como proceder em relação a isto:

Chegamos, portanto, à questão: que [tipos de] estruturas para recreação podemos fornecer que sejam tão agradáveis e acessíveis a ponto de serem eficientemente atraentes ao grande corpo de cidadãos, e as quais, ao lhe darem inconfundível gratificação também possam causar àqueles que a estas recorrem pelo prazer, de se sujeitarem, por enquanto, a situações fortemente antagônicas às condições especialmente enervantes da cidade?¹⁸ (ib., p. 17).

Sua resposta ao próprio questionamento sintetiza o que eventualmente se tornaria a sua **teoria do ‘ambiente restaurador’** (*environmental restoration*). Embora hoje sua formulação sujira o equivalente a um postulado e não à uma teoria, temos de considerar que à época de FLO, o conceito de Teoria não tinha o mesmo sentido de hoje, sendo empregado em situações mais diversas. Ao comentar os escritos de Downing, Muir e Olmsted, Hartig (2007) diz que:

Embora estes defensores [das causas ambientais] pudessem ter criado e aplicado eficientemente teorias sobre os efeitos restauradores dos ambientes naturais, sua teorização carecia de fundamentos científicos, no sentido de uma evidência empírica bem estruturada e válida das relações propostas. Olmsted fornece um bom exemplo disto¹⁹ (HARTIG, 2007, p.165)

Como o próprio FLO utiliza a palavra Teoria, nesta tese utilizaremos seu conceito para nos mantermos mais próximos de seu sentido original. Segundo ele todas estas formas de recreação deveriam ser organizadas sob duas categorias principais: uma que ele chama de *exertive* (ativa, que exige esforço) e outra de *receptive* (receptiva, mais passiva):

Uma incluirá tudo aquilo cuja influência predominante seja estimular o esforço [físico] de qualquer parte, ou partes, que dela necessitem; a outra, tudo aquilo que nos faça receber prazer sem esforço consciente. Jogos, principalmente os de destreza mental, como o xadrez, ou esportes atléticos, como o baseball, são exemplos de meios de recreação de primeira classe que podem ser denominados de recreação de *esforço* [energéticas]; música e as belas-arts [são] em geral da segunda divisão, ou *receptiva*²⁰ (ib., p. 17).

Take 4

No referente a recreação de *exertiva*, FLO atêm-se basicamente a aconselhar a criação de espaços pequenos e distritais para esportes dinâmicos, interconectados por vias arborizadas ao modelo dos bulevares parisienses, embora sua grande ênfase seja no parque subdividido em pequenas partes, fornecendo ambientes para os dois tipos de recreação.

Olmsted entendia que a recreação “receptiva” fosse de dois tipos: “sociável” [solidária], a reunião de amigos, famílias e amantes – isto é, indivíduos conhecidos entre si – em cenários pastorais pertinentes; e “gregário”, ou atividades de grupo de estranhos centradas principalmente em torno do passeio ao longo de caminhos sombreados com vistas bem planejadas²¹ (TWOMBLY, 2010, p. 201).

Embora FLO considerasse o parque público como um lugar que “congregasse a vida humana” (ver Capítulo 2) nem por isso descartou a possibilidade de discriminar uma categoria específica: o passeio (*stroll*), referido por como uma tipologia importante, que envolve uma atividade mais solitária que solidária e oscila entre perambular, flunar ou meramente caminhar:

Queremos um terreno ao qual as pessoas possam facilmente ir após o término de seu trabalho diário, e onde possam caminhar [*stroll*] por uma hora, nada vendo, ouvindo e sentindo da azáfama e correria das ruas, [um lugar] onde elas possam, na verdade, descobrir a cidade bem afastada delas²² (OLMSTED, 1870, p.18).

Os elementos centrais da teoria de FLO lembram, de certa forma, a Hipótese da Biofilia de Wilson^y, que predica a existência de um elo instintivo entre os seres humanos e os outros sistemas vivos (KRČMÁŘOVÁ, 2009), particularmente quando FLO propõe a existência de uma “harmonia pré-estabelecida entre as formas da natureza e o coração e mente humana, e que tanto a formação adequada do caráter quanto a felicidade individual e coletiva humana dependem dessa sinergia” (SCHEPER, 1989, p.372).

Em *Open Space: People Space* (Espaço Aberto: Espaço do Povo), Thompson e Travlou (2007, p. 165) não demonstram simpatia pela advertência de FLO acerca do ‘abrandamento do cérebro’ pela natureza (visto anteriormente), dizendo duvidar da existência de apoio científico a essa afirmativa, embora declarem que sua teoria “corresponde ao que hoje pode ser descrito como uma perspectiva biopsicossocial nas determinantes da saúde”. Segundo os autores, muito embora, FLO não forneça uma “descrição detalhada dos processos através dos quais o meio ambiente afeta a saúde”, eles reconhecem que seus escritos sobre o valor restaurador dos ambientes naturais inspiraram e guiaram recentes teorias, a mais importante das quais talvez seja a *Attention restoration theory* (Teoria da Atenção

^y Edward O. Wilson biólogo norte americano e pesquisador e pai da sociobiologia.

Take 4

Restauradora – KAPLAN, KAPLAN e RYAN, 1998) ou ART que lida com a capacidade da natureza ter papel significativo na tarefa de focar ou direcionar a atenção.

Resumidamente, podemos dizer que a ART se processa em dois momentos principais: *being away* (distanciamento) e *fascination* (fascinação), que se refletem em outros dois: *extent* (âmbito/extensão) e *compatibility* (compatibilidade). No ‘distanciamento’ a pessoa adquire afastamento psicológico dos objetivos, tarefas, metas ou símiles rotineiros; na ‘fascinação’ a restauração psíquica acontece em virtude da atenção direcionada e sem esforço. A ‘fascinação’ pode ser mantida se a pessoa sentir o ambiente como algo coerentemente ordenado ou de âmbito substancial, ou *extent* (extensão). A teoria também reconhece a importância em corresponder as inclinações da pessoa na ocasião, as demandas impostas pelo ambiente e o apoio ambiental para as atividades pretendidas, ou *compatibility* (compatibilidade).

Embora a ART advenha da teoria de FLO e seja atualmente uma das teorias que lidam com a relação pessoa ambiente natural (RPA) de maneira direta, elas não são iguais: “(...) oferecem diferentes perspectivas sobre o que acontece durante uma experiência restauradora; elas lidam com diferentes antecedentes – a condição a partir da qual a pessoa torna-se restaurada – e elas enfatizam diferentes benefícios restauradores” (HARTIG, 2007, p. 165).

Tomando como referência Berman *et al* (2008/2012), Barton e Pretty (2009/2010) e outros autores já citados, Eisenman (2013) elabora um quadro-resumo do estado da arte atual nesse campo.

O contato com a natureza melhora a autoestima e humor entre pessoas que se exercitam em ambientes verdes. Isso é especialmente verdadeiro para os doentes mentais assim como para pessoas diagnosticadas com principal desordem depressiva. Os benefícios da saúde mental também se estendem à cognição onde estudos mostram aumento da memória e da atenção; melhora da concentração entre os idosos e aumento do funcionamento da atenção entre vários grupos demográficos inclusive mulheres recém-diagnosticadas com câncer de mama assim como em crianças com desordens de déficit de atenção/hiperatividade e desordens de déficit de atenção²³ (EISENMAN, 2013, p. 291).

Completando esse quadro, Dolores Knopfelmacher^z apresenta uma visão compacta e atualizada da categorização do uso do espaço público Olmstediano, ressaltando que embora FLO sempre apresentasse o parque objetivamente, como um lugar de socialização e democratização, i.e., sócio-político, nem por isso esqueceu de demandas pessoais e intimistas.

Ele era muito democrático e resistiu a todas as tentativas de privatização, insistindo que seus parques fossem abertos a todas as pessoas sem cobrança [taxa, ingresso]. Ele fez distinção entre duas formas de recreação: “ativa” (esportes e playgrounds) e “passiva” (caminhar, assistir concertos, desfrutar a natureza) e estabeleceu as bases para ambas,

^z Co-presidente da Comissão da Natureza e membro da Comissão de História dos Amigos do Lake Park em Milwaukee.

Take 4

advertindo para que as áreas “ativas” não fossem tão largas ou tantas, a ponto de perturbar as pessoas que vinham ao parque para o desfrute e reflexão “passivos”. (KNOPFELMACHER, 2004)

Resumindo as teorias delineadas neste capítulo apresentamos: as categorizações de FLO no âmbito do individual (*stroll* Olmstediano), segundo Knopfelmacher (2004 - **Quadro 4.2**) e os elementos de Kaplan, Kaplan e Ryan (**Quadro 4.3**). Note-se que o quadro referente a FLO foca nas características do uso e nos elementos organizadores do projeto (o **ambiente da paisagem que restaura**), enquanto o quadro referente a Kaplan, Kaplan e Ryan está relacionado às características do ambiente em função do que pode provocar no observador e nos elementos desse ambiente que **restauram a atenção**; ou seja: a primeira abordagem apresenta uma visão paisagística enquanto a segunda apresenta um olhar psicológico, tratando-se, portanto, de perspectivas complementares, mas não idênticas.

Quadro 4.2- Demonstrativo do modelo restaurador de Olmsted.

OLMSTED – Teoria do Ambiente Restaurador						
Características do Uso						
COLETIVO				INDIVIDUAL		
<i>Exertive</i> (ativo)		<i>Receptive</i> (passivo)			<i>Stroll</i> (passeio)	
-		Sociável (Entre conhecidos)		Gregário (Entre desconhecidos)		-
Elementos Organizadores do Projeto (Seven ‘S’)						
Cenário (<i>Scenery</i>)	Adequação (<i>suitability</i>)	Estilo (<i>style</i>)	Subordinação (<i>subordination</i>)	Separação (<i>separation</i>)	Saneamento (<i>sanitation</i>)	Serviço (<i>service</i>)

FONTE: <http://goo.gl/mg4lrO>. Acesso em: 05/05/2014.

Quadro 4.3- Resumo da Teoria da Restauração da Atenção.

KAPLAN, KAPLAN e RYAN – Attention Restoration Theory				
Características do Ambiente				
Distanciamento (<i>Being Away</i>)	Fascínio (<i>Fascination</i>)	Extensão (<i>Extent</i>)	Compatibilidade (<i>Compatibility</i>)	
Elementos do Ambiente Que Restauram a Atenção				
Separação (<i>Separation</i>)	Fascínio (<i>Fascination</i>)	Perambular (<i>Wandering</i>)	Adequação (<i>Wood, stone</i>)	Vista (<i>View</i>)

FONTE: Kaplan, Kaplan e Ryan (1998).

Muitas investigações foram e ainda continuam sendo realizadas (tanto no âmbito do estudo epidemiológico, pesquisa de campo, referências estatísticas quanto de estudos de caso) para verificar se o ambiente natural realmente favorece o bem-estar e a saúde na cidade. A conclusão, quase que invariavelmente, aponta uma série de benefícios que a respaldam, destacando-se os trabalhos de Thompson (2011 e 2013), Howell *et al* (2011), Eisenman (2013) e Gifford (2014), além de Campbell e Wiesen (2009) e Aspinall *et al* (2011).

Take 4

No entanto, graças as modificações realizadas no meio ambiente, entramos numa nova era ambiental com outros elementos focais os quais conforme Purdy (2010) ainda não se revelaram completamente, embora deixem entrever novas batalhas urbanas.

A mudança climática chega revestida de reivindicações de apocalipse, missão natural e otimismo tecnológico favoráveis ao Mercado – um fenômeno culturalmente bastante determinado, se é que um dia tivemos de encarar um destes. Qual conta prevalecerá dependerá em parte de uma escolha política, uma conta feita de velhos materiais sob novas circunstâncias. A escolha será o trabalho da próxima geração da inovação cultural, da argumentação política e dos movimentos sociais que produziram a linguagem pública ambiental Americana, até agora²⁴ (p. 1209).

Até então, ainda contaremos com o parque urbano Olmstediano? O Central Park sobreviveu altivamente à passagem do furacão ‘Sandy’ e aos terremotos imobiliários que assolam a assustada Nova Iorque do século XXI. Mas conseguirá, como tudo o mais neste início do novo milênio, sobreviver ao *hyper-tech* urbano, ou simplesmente desvanecerá indiretamente nos nebulosos meandros das utopias futuristas?

4.6 Legado

Dada a grandeza da obra de FLO, seria desnecessário enumerar o conjunto total de obras realizadas, rejeitadas, não realizadas e incompletas. Por isso decidimos colocar aqui apenas as que foram realizadas com sucesso e que possuem manutenção e preservação permanente, embora alguns dos projetos inconclusos ou não realizados tenham sido retomados nos últimos anos. A lista a seguir (Quadro 4 1) foi compilada a partir de Beveridge (1995) e Rybczynski (2003).

Quadro 4 1 - Visão geral de obras de Frederick Law Olmsted.

- **Comunidades Residenciais**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Riverside</i>	(Atual Chicago)	Ill.	1868-87
<i>Sudbrook</i>	Baltimore	MD	1876-1892
<i>Druid Hills</i>	Atlanta	Ga.	1892-1905
<i>Brookline</i>	Brookline	Mass.	1884-92

- **Campus Acadêmicos e Instituições Residenciais**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Lawrenceville School</i>	Lawrenceville	N.J.	1883-1901
<i>Trinity College</i>	Hartford	Conn.	1972-94
<i>Yale University</i>	New Haven	Conn.	1874-81
<i>Cornell University</i>	Ithaca	N.Y.	1867-73
<i>Smith College</i>	Northampton	Mass.	1891-1909
<i>Hartford Retreat</i>	Hartford	Conn.	1860-74
<i>State Asylum</i>	Buffalo	N.Y.	1870-72

Take 4

<i>McLean Asylum</i>	Waverly	Mass.	1872-75
<i>Bloomington Asylum</i>	White Plains	N.Y.	1892-94

- **Projeto Doméstico**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Fairsted</i>	Brookline	Mass.	1883
<i>Moraine Farm</i>	Beverly	Mass.	1880

- **Preservação da Paisagem**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Yosemite Valley e Mariposa Big Tree Grove</i>		Cal.	1864-65
<i>Niagara Reservation</i>	Niagara	N.Y.	1879-95

- **Paisagismo para o Semiárido**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Public Pleasure Grounds</i>	San Francisco	Cal.	1865-67
<i>Mountain View Cemetery</i>	Oakland	Cal.	186-65
<i>The College of California</i>	Berkeley	Cal.	1865
<i>Stanford University</i>	Palo Alto	Cal.	1886-1914
<i>Lake Wauconda</i>	Perry Park	Col.	

- **Outros**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Terreno do Capitólio</i>	Washington	DC	1875-94
<i>Biltmore</i>	Asheville	N.C.	1891-1909
<i>World's Columbian Exposition</i>	Chicago	Ill.	1888-93

- **Parques**

Obra	Cidade/Lugar	Estado	Ano
<i>Central Park</i>	Nova Iorque	N.Y.	1858-16
<i>Prospect Park</i>	Brooklin	N.Y.	1865-95
<i>South Park</i>	Chicago	Ill.	1870-95
<i>Belle Isle</i>	Detroit	Mich.	1881-95
<i>Lake Park</i>	Milwaukere	Wisconsin	1892-1908
<i>Seaside Park</i>	Bridgeport	Conn.	1867
<i>Mount Royal</i>	Montreal	CANADA	1873-93

- **Sistema de Parques**

SISTEMA E CIDADE	ESTADO	ANO
<i>Buffalo System (The Front, Parade e Delaware Park)</i>	N.Y.	1868-1915
<i>Boston System ou Emerald Necklace (The Back Bay Fens, Riverway, Arnold Arboretum e Franklin Park)</i>	Mass.	1878-1921
<i>Rochester System (Parques Genesee Valley, Seneca e Highland)</i>	N.Y.	1890-1912
<i>Louisville System (Parques Shawnee, Iroquois e Cherokee)</i>	Ken.	1891-95

Take 4

Embora pareça uma lista extensa, essa apenas mostra a parcela mais conhecida da obra total de FLO que é ainda muito mais numerosa. Os filhos mantiveram a unidade e rigor ideológico de FLO em todos os projetos realizados pelo escritório (*Olmsted Brothers*) criado por eles, até seu encerramento nos anos 1950. Ainda assim, nenhuma de suas obras conseguiu superar a grandeza do Central Park em aporte urbano e dimensão humana, conforme veremos a seguir.

NOTAS

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *I think the one thing that's surprising about him is that he's a little bit like the character in the Woody Allen movie Zelig -- the person who shows up at every historical moment. Olmsted is like that in the sense that he's in the American South just before the Civil War, he's in the Civil War as the Secretary General of the U.S. Sanitary Commission, he's on the Western frontier, he's in Chicago just after the fire. The difference is that he's not a bystander; he's usually in the middle of things and very much involved in them. He's somebody whose life really is also the story of the time he lives in, which is why I subtitle the book "America in the Nineteenth Century."* (RBCZYNSKI, 1999)

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *While not an active churchman throughout his life, Olmsted was strongly aligned with these reform movements, which Irving Fisher has characterized as a shift from an ascetic to an aesthetic moral philosophy and which Ann Douglas has labeled the "feminization of American culture."* Douglas proposes that there was a parallel between female and clerical disestablishment in the nineteenth-century and that both groups, women generally and the liberal clergy specifically, found themselves cut off from real power and authority in society and reduced instead to the role of mere wielders of "influence." (SCHEPER, 1989, p 337).

³ <http://www.echonyc.com/~parks/books/bridges.html>

⁴ <http://www.olmsted.org/home>

⁵ <http://www.nps.gov/frla/olmstedarchives.htm>

⁶ <http://goo.gl/GQFTaH>

⁷ <http://www.centralpark.com/>

⁸ <http://oll.libertyfund.org/people/alexander-pope>

⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa.

*To build, to plant, whatever you intend,
To rear the column, or the arch to bend,
To swell the terrace, or to sink the grot.
In all let Nature never be forgot;
But treat the goddess like a modest fair.
Nor overdress, nor leave her wholly bare;
Let not each beauty everywhere be spied,
Where half the skill is decently to hide.
He gains all points who pleasingly confounds,
Surprises, varies, and conceals the bounds.
Consult the Genius of Place in all,
That tells the Waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious Hill the heav'ns to scale,
Or scoops in circling Theatres the Vale,
Calls the Country, catches opening Glades,
Joins willing Woods, and varies Shades from Shades,
Now breaks, or now directs, th'intending Lines,
Paints as you plant, and as you work, Designs.* (POPE, 1859, p.248).

¹⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *All rational improvement of grounds is, necessarily, founded on a due attention to the character and situation of the place to be improved: the former teaches what is advisable, the latter what is possible, to be done; while the extent of the premises has less influence than is generally imagined; as, however large or small it may be, one of the fundamental principles of landscape gardening is to disguise the real boundary* (REPTON, 1907, p.7)

¹¹ Tradução livre do autor do original em língua espanhola. *Olmsted fue uno de los arquitectos paisajistas norteamericanos más destacados del siglo XIX e inventó en 1862 la denominación de arquitecto del paisaje (landscape architect) para sustituir la heredada de Humphry Repton (landscape designer). Olmsted era consciente de que el objetivo esencial de su disciplina era la conformación del espacio público moderno. El término inglés para paisaje, landscape, es la conjunción de land (tierra) y scape, una derivación del término shape (forma). Al evitar la palabra gardening, que acercaba su actividad al área de la horticultura y utilizar architecture, Olmsted asignaba una dimensión artística además de la técnica, y subrayaba su vocación cívica y pública. La creación del paisaje como concepto artístico había sido responsabilidad de la pintura: la*

Take 4

visión arcádica de la jardinería dieciochesca de Repton o Brown que inspiró a Olmsted y Vaux era heredera de las obras de Nicolas Poussin o Claude Lorrain. (GARCÍA-POSADA, 2007, p.26-27).

¹² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *While Olmsted sought to make each design unique by basing it on the special qualities of the individual site, he was not willing to use only native plants in his creation of scenery. He used many plants that were already part of the landscape character of the place and he knew they would thrive with little care. Still, he was anxious to enrich the natural scenery, and to do so he was willing to employ any thrifty plant that would add richness and variety without striking the average viewer as unnatural or exotic.* (BEVERIDGE, 2000).

¹³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *First, Olmsted believes that in a democratic society people, regardless of socio-economic standing, should sense that they belong to a community, and he attempts to create civic spaces where this feeling of fraternity can be nurtured. Second, Olmsted links democracy to an even broader concept, that of “civilization.” If his thoughts about democratic community emphasize integration and belonging, his treatment of civilization highlights the need for individual transformation or character formation, a process that involves not only political and social institutions but also the world of nature, especially when enhanced by human design. Third, the aforementioned republican features of Olmsted’s thought—which emphasize democratic solidarity and virtue acquisition—rest on a classically liberal commitment to individual liberty. Whereas the republican elements are more familiar to most readers, Olmsted’s liberalism should not be overlooked; both are woven into his art and thinking—each strand answering different needs but together reflecting that grand “miscellany” of American democracy* (ROULIER, 2009, pp. 312-313).

¹⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Yet it now seems clear that with Olmsted’s resignation from the Sanitary Commission a potentially vital connection was severed — the connection between physical design and public health. The disconnection would remain in place for more than a century — and only very recently have the ties begun to be restored. (...) This disconnection was not the fault of Olmsted; nor can we attribute it to landscape architecture as a field. In the decades after the Civil War, public health, as a discipline, began to move in a very different direction, focusing less on the physical, on sanitary conditions, and more on the medical, on epidemiology.* (FISHER, 2010). Disponível em: <http://goo.gl/laQIW8>. Acesso em: 22/Abr/2014.

¹⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Now, knowing that the average length of life of mankind in towns has been much less than in the country, and that the average amount of disease and misery and of vice and crime has been much greater in towns, this would be a very dark prospect for civilization, if it were not that modern Science has beyond all question determined many of the causes of the special evils by which men are afflicted in towns, and placed means in our hands for guarding against them. It has shown, for example, that under ordinary circumstances, in the interior parts of large and closely built towns, a given quantity of air contains considerably less of the elements which we require to receive through the lungs than the air of the country or even of the outer and more open parts of a town, and that instead of them it carries into the lungs highly corrupt and irritating matters, the action of which tends strongly to vitiate all our sources of vigor — how strongly may perhaps be indicated in the shortest way by the statement that even metallic plates and statues corrode and wear away under the atmospheric influences which prevail in the midst of large towns, more rapidly than in the country* (OLMSTED, 1870, pp. 10-11).

¹⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *It is a scientific fact that the occasional contemplation of natural scenes of an impressive character, particularly if this contemplation occurs in connection with relief from ordinary cares, change of air and change of habits, is favorable to the health and vigor of men and especially to the health and vigor of their intellect beyond any other conditions which can be offered them, that it not only gives pleasure for the time being but increases the subsequent capacity for happiness and the means of securing happiness. The want of such occasional recreation where men and women are habitually pressed by their business or household cares often results in a class of disorders the characteristic quality of which is mental disability, sometimes taking the severe forms of softening of the brain, paralysis, palsy, monomania, or insanity, but more frequently of mental and nervous excitability, moroseness, melancholy or irascibility, incapacitating the subject for the proper exercise of the intellectual and moral forces* (OLMSTED, 1868).

¹⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *It is not simply to give the people of the city an opportunity for getting fresh air and exercise. . . . It is not simply to make a place of amusement or for the gratification of curiosity or for gaining knowledge. The main object and justification is simply to produce a certain influence in the minds of people and through this to make life in the city healthier and happier.* (SCHEPER, 1989, p. 372).

¹⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *We come then to the question: what accommodations for recreation can we provide which shall be so agreeable and so accessible as to be efficiently attractive to the great body of citizens, and which, while giving decided gratification, shall also cause those who resort to them for pleasure to subject themselves, for the time being, to conditions strongly counteractive to the special enervating conditions of the town?* (idem, p. 17).

¹⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Although these advocates may have created and effectively applied theories about the restorative effects of natural environments, their theorizing lacked scientific grounds in the sense of well-structured, valid empirical evidence of the relations proposed. Olmsted provides a good example in this respect.* (HARTIG, 2007, p.165)

²⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *One will include all of which the predominating influence is to stimulate exertion of any part or parts needing it; the other, all which cause us to receive pleasure without conscious exertion. Games chiefly of mental skill, as chess, or athletic sports, as baseball, are examples of means of recreation of the first class, which may be termed that of exertive recreation; music and the fine arts generally of the second or receptive division* (ib., p. 17).

²¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Olmsted understands “receptive” recreation to be of two types: “neighborly”, the gathering of friends, families, and lovers — that is, individuals known to each other — in appropriate*

Take 4

pastoral settings, and “gregarious” or group activities of strangers centered primarily around promenading along shaded paths with well-planned vistas (TWOMBLY, 2010, p. 201).

²² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *We want a ground to which people may easily go after their day's work is done, and where they may stroll for an hour, seeing, hearing, and feeling nothing of the bustle and jar of the streets, where they shall, in effect, find the city put far away from them* (OLMSTED, 1870, p.18).

²³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Nature contact improves self-esteem and mood among people exercising in green environments. This holds especially true for the mentally ill as well as for people diagnosed with major depressive disorder. Mental health benefits also extend to cognition, where studies show increased memory and attention; improved concentration among the elderly; and increased attentional functioning among various demographic groups including women newly diagnosed with breast cancer, as well as children with attention deficit/hyperactivity disorder and attention deficit disorder.* (EISENMAN, 2013, p. 291)

²⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Climate change comes draped in claims of apocalypse, national mission, and Market-friendly technological optimism – a culturally overdetermined phenomenon if ever we have faced one. Which accounts will prevail is partly a political choice, one made of old materials in new circumstances. The choice will be the work of the next generation of the cultural innovation, political argument, and social movements that have produced American environmental public language so far.* (PURDY, 2010, p. 1209)

Take 5



5 CENTRAL PARK-1 - SCRIPT

5.1 Breve História

Em seu prefácio para o “*Central Park: An American Masterpiece*”, Keneth Miller^a diz que o Central Park de Nova Iorque não é o mais antigo espaço livre público, nem o maior e nem o mais bonito, nem dos Estados Unidos nem do mundo, mas é o mais importante dos Estados Unidos, por ter sido “...o primeiro grande espaço livre destinado intencionalmente para o cidadão comum numa cidade próspera e ambiciosa.”¹ (MILLER, 2003, p.7).

Todos os autores consultados confirmam quase unanimemente que até o advento do CP, primeiramente não existia o que hoje conhecemos como ‘parque público’, como lugar destinado ao ‘cidadão comum’ de Jackson. Havia, sim, grandes parques privados, pertencentes à aristocracia abertos apenas a convidados e a nobreza, e apenas o Birkenhead Park, de Manchester havia sido criado como espaço projetado e destinado ao cidadão comum.

Um dos elementos mais citados pelos autores como justificativa para a criação do CP é o extraordinário aumento da população de Nova Iorque em meados do século XIX, num episódio equivalente ao ‘*crowding*’ contemporâneo. Aqui consideramos como *crowding*, “...a resposta psicológica das pessoas à densidade, isto é, a sensação de estar sendo comprimida, de estar tendo uma falta de privacidade, de estar tendo um aumento de interações indesejadas ou angústia psicológica.”² (GREY, 2001, p.8). A população da cidade que era de 70.000 habitantes em 1800, saltou para meio milhão em meados de 1850 (SLAVICEK, 2009) devido uma série de ocorrências que influiriam em seu futuro. Segundo Martin, o apinhamento era tal que em “...alguns lugares 100.000 pessoas eram espremidas em 2.600 m²” (MARTIN, 2011, p.126), o equivalente a 3,87 pessoas por m².

Para Rosenzweig e Blackmar (1992, p.18) o Central Park emergiu “de uma complexa mistura de motivações – fazer dinheiro, exibir a cultura da cidade, erguer o pobre, refinar o rico, aumentar os lucros comerciais, inibir a expansão do livre-comércio, melhorar a saúde pública, obter favores políticos, fornecer empregos”³.

De fato, por volta da década de 1820 para albergar mais e mais moradias o que a cidade tinha ganhado em aumento populacional, tinha perdido em áreas livres. Em 1806 foi sancionada uma lei criando uma comissão para planejar e projetar melhorias em toda

^a Keneth T. Jackson é professor de História da Cidade na Universidade de Columbia e especialista na cidade de Nova Iorque.

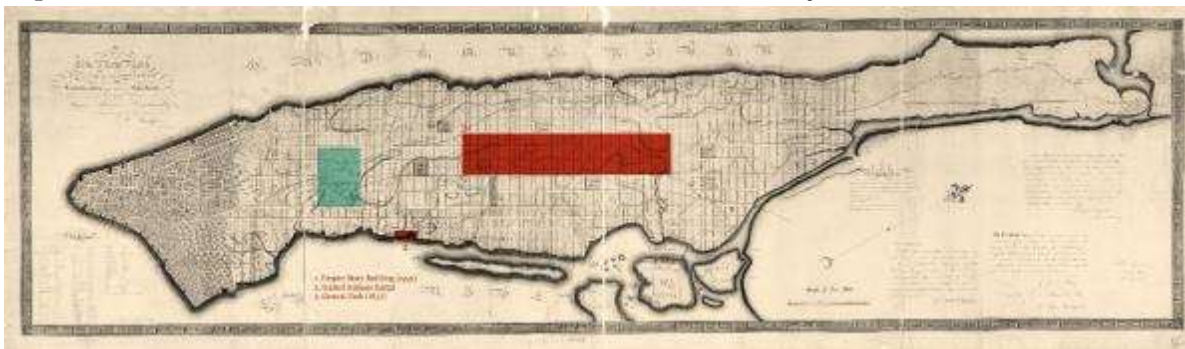
Take 5

Manhattan, formada por Simeon De Witt, John Rutheford e Gouverneur Morris, e que apontou John Randel Jr (SPANN, 1988, p.17), para fazer o levantamento de toda a ilha.

[Em 1811] ...a comissão decidiu por um plano reticulado simples, sem nenhum respeito pelo terreno natural subjacente. Superposta ao levantamento topográfico que Randel havia realizado entre 1808 e 1810 estava a inexorável grade que tem definido a cidade desde então: 12 avenidas no sentido norte-sul, todas com 30m de largura, e 155 ruas no sentido leste-oeste, 15 com largura de avenidas e 140 com largura de 18 metros.⁴ (HECKSHER, 2008, p. 8).

A malha do Plano de 1811^b, como ficou conhecida, aqui apresentada por William Bridges em 1814 (**Mapa 5-1**), foi bastante criticada, inclusive pela própria Comissão, considerando, por exemplo, que “imposição da retícula sobre terreno irregular implicava em custos exorbitantes tanto para preparar o gerenciamento da retícula das ruas quanto para fornecer drenagem adequada.”⁵ (SPANN, 1988, p.25).

Mapa 5-1—Plano de Randel, com a área do *The Parade* (verde), e a localização atual do Central Park (vermelho).



FONTE: <http://goo.gl/Ys019C>. Acesso em: 30/01/2014.

A Comissão também indicava que o Plano era sem imaginação, desdenhoso da paisagem natural e servir “habilmente aos proeminentes interesses do desenvolvimento imobiliário e as necessidades do comércio da Cidade”⁶ (HECKSHER, 2008, p.9), parecer compartilhado por García-Posada ao afirmar que “A retícula de 1811 foi defendida por seus autores como algo que facilitava a compra, venda e melhoria da propriedade imobiliária” (2007, p.223). Por sua vez, as lideranças comercial e cultural da cidade, tinham outra perspectiva e:

...estavam alarmadas pela rapidez com que os prados e florestas de Manhattan, outrora abundantes, estavam desaparecendo. Temerosas de que toda a ilha logo fosse pavimentada, tornaram-se determinadas em assegurar um espaço verde de deleite para todos os Nova-iorquinos antes que fosse tarde demais.⁷ (SLAVICEK, 2009, p.11).

Em outras palavras, Nova Iorque estava perdendo rapidamente os espaços livres, para incorporar o boom imobiliário e o *crowding* decorrente. Um bom exemplo dessa rapidez foi o

^b O Plano 1811 de Nova Iorque está disponível em: <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/nyc1811.htm>. Acesso em: 28/04/2014.

Take 5

encolhimento dos espaços livres, ditos praças, como no caso da Union Place e do Market Place que tiveram o tamanho reduzido em 1812. Mas nada tão dramático quanto o caso do The Parade, um retângulo de cerca de 960 m², entre a 3^a e 7^a avenidas e as ruas 23 e 32, reduzido em 1814, novamente em 1819 e eliminado em 1929 (Mapa 5-2); atualmente sua área é cortada diagonalmente pela Avenida Broadway e termina no edifício Empire State. Na época a Comissão “...justificou a modéstia de espaços livres reservados para ar fresco e necessidades de saúde em razão do mar circundante fornecer bastante ar puro e a terra ser muito cara.”⁸ (HECKSHER, 2008, p.9).

Portanto, em pleno século XIX, Nova Iorque era caótica, apinhada (*crowded*) pela emigração maciça, com sérios problemas de saúde pública, carente de serviços básicos de esgotamento e drenagem, com arruamento desordenado e enfrentando a eliminação dos poucos espaços livres (verdes ou não) que dispunha. Os limites da cidade começaram a se expandir para o norte, engolindo mais áreas e forçando a criação de outras, compensatórias (Mapa 5-2).

Mapa 5-2—Expansão territorial de Manhattan em 1814 (esquerda), e 1836 (direita) onde já não se vê o *Parade*.



FONTE: Disponível em: <http://goo.gl/fXoAB>. Acesso em: 30/01/2014.

Um bom exemplo destas trocas é o *The Parade* e o surgimento da *Madison Square* logo acima, como compensação. Por volta de 1850, a expansão urbana já havia chegado ao norte da ilha de Manhattan, transformando as áreas livres disponíveis em mais itens urbanos (Mapa 5-3).

Take 5

Mapa 5-3- Nova Iorque em 1850, com a zona de adensamento ao sul (esquerda) e a expansão ao norte (direita).



FONTE: <http://goo.gl/gE2qCM> Acesso em: 30/01/2014.

Essas e outras situações contextualizaram a urgência pela criação de uma área de ‘respiração’ numa cidade cada vez mais asfiziada pelo *crowding* e, no momento, enfrentando todas as más consequências da industrialização maciça. A carência de espaços livres para uso da população tinha chegado do ponto de se utilizar os cemitérios como substituto de parques.

Em sua busca por um lugar “aprazível” onde se caminhar ou cavalgar, muitos Nova-Iorquinos ficaram reduzidos a visitar os cemitérios rurais próximos. Com seus inúmeros lagos, amplas colinas e trilhas sinuosas, o Cemitério Green-Wood no Brooklin era um destino favorito para milhares de famílias de Manhattan famintas por natureza. Após a inauguração do cemitério de quase 2000 m², em 1838, foram tantos os Nova-Iorquinos que começaram a passar suas tardes de domingo em Green-Wood que os superintendentes do cemitério decidiram que seria uma boa ideia emitir bilhetes de entrada. (SLAVICECK, 2009, p. 12).⁹

A situação, portanto, exigia uma solução não só rápida como eficiente e ao alcance da ambição e limites político-financeiros de Nova Iorque. Uma série de apelos começaram a pedir a criação de um parque para a cidade, ao modo das grandes metrópoles europeias. Segundo Martin (2011) o primeiro destes apelos foi em 1785, assinado por uma misteriosa personagem chamada “Veritas”. Em 1851 o Prefeito Ambrose Kingsland pediu a criação de um parque público com base na necessidade de adequação aos novos tempos e às necessidades da população, fazendo a proposta sem precedentes de se “(...) apropriar do dinheiro público para estabelecer um grande parque público” (ROSENZWEIG e BLACKMAR, 1998, p.18). Mas foi, definitivamente, através de William Cullen Bryant e Andrew Jackson Downing, que surgiu o verdadeiro apelo.

Take 5

5.2 Um Parque Público

Em 1844 William Bryant lançou uma campanha pró-parque no intuito de convencer seus concidadãos. Em 1848 Andrew Downing começou a publicar, incessantemente, artigos em sua revista, o *Horticulturalist* (SLAVICECK, 2009). Seguindo a lamentação de Bryant por uma cidade tão grande com parques tão pequenos, James Gordon Bennett (fundador e editor do *New York Herald*) manifestou seu desagrado “...enunciando um conceito bastante popular no século XIX que compara um parque a um par de pulmões, capaz de atrair ar e refrigério. Não existem pulmões na ilha, escreveu ele. Ela é inteiramente feita de veias e artérias.”¹⁰ (MARTIN, 2011, p.127).

Engrossaram a campanha figuras como Washington Irving, o historiador George Bancroft e o rico comerciante Robert Bowne Minturn, engrossando as fileiras do chamado “Movimento dos Parques”, que em Nova Iorque durou seis anos e chegou a sensibilizar os demais setores político-econômicos, e influenciar a Prefeitura e o Conselho Comunitário (*common council*, o equivalente a nossa Câmara de Vereadores) a comprarem terras com esta finalidade.

O pontapé inicial dado pelo prefeito Kingsland, não foi sobre *onde* seria o parque, mas sobre *como* deveria ser, isto é, quais qualidades devia apresentar; ou seja, “(...) facilmente acessível e possuindo todas as vantagens de bosque, gramado e água, os quais, a um custo comparativamente baixo, seriam convertidos em parque”¹¹ (ROSENZWEIG; BLACKMAR, 1998, p.20). Depois desse entendimento surgiram as propostas de localização.

A primeira foi de uma área em torno dos 620 m² (153 acres) situada na parte mais ao norte da Ilha de Manhattan, pertencente a Jones Woods e seu genro, Peter Schermerhorn (HECKSHER, 2008). A proposta de compra da área que ia da Rua 66 a 75 (no sentido norte-sul) e das margens do *East River* até a Avenida 3 (no sentido leste-oeste) foi rejeitada por Woods, embora o lugar já fosse utilizado para piqueniques e passeios. Os apoiadores do projeto criaram um projeto de lei que autorizava a tomada das terras de Woods por intermédio de um expediente legal, chamado de domínio eminente, considerando “(...) o poder do estado de tomar qualquer propriedade privada para uso público após o fornecimento de compensação ao proprietário”¹² (SLAVICECK, 2009, p.23). Em 1851 foi aprovada a Lei Jones Woods, que se comprometia oficialmente com a construção de um grande parque público na Ilha de Manhattan.

Take 5

Duas semanas antes de ser aprovada a compra da área ‘Woods’ o *Journal of Commerce* publicou, em junho de 1851, a correspondência entre dois funcionários públicos sugerindo um local alternativo para a criação do parque, no coração de Manhattan.

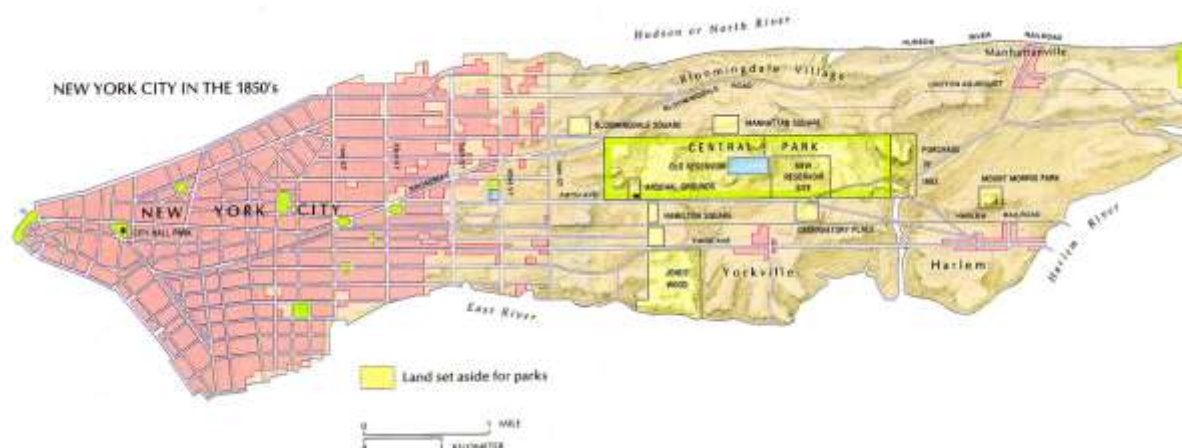
O vereador da Cidade Alta, Henry Shaw, e o presidente do Conselho Administrativo do Aqueduto Croton, Nicholas Dean, recomendaram um “Parque Central” (*Central Park*), afirmando que este atenderia melhor às necessidades dos Nova-iorquinos do que o parque “lateral” Jones Wood no East River. Sua proposta deu início a uma batalha que durou três anos sobre se, onde e à custa de quem Nova Iorque criaria seu grande parque público¹³ (ROSENZWEIG e BLACKMAR, 1998, p.37).

Tais funcionários públicos foram secundados por uma comissão designada pelo Conselho Comunitário em agosto de 1851 para:

“(...) examinar a adequabilidade do local de Jones Wood. Seis meses depois, a Comissão Especial de Parques emitiu suas conclusões: O tamanho do proposto parque de Jones Wood era inadequado para uma cidade de mais de meio milhão de residentes, e sua localização a leste era inconveniente”¹⁴ (SLAVICECK, 2009, p.24).

A solução, portanto, foi selecionar outro lugar. A batalha pela escolha iria levar outro tanto, em tempo e rixas de grupos de interesses (**Mapa 5-4**). A lógica de Nicholas Dean e Henry Shaw era simples e se alicerçava na integração dos reservatórios de água da cidade ao futuro parque.

Mapa 5-4– Parques existentes em 1850 e as áreas em disputa para a localização do novo parque. O local de Jones Wood está logo abaixo do CP.



FONTE: <http://goo.gl/vyBbBP>. Acesso em: 31/01/2014.

E como era essa área recomendada por Shaw? O terreno consistia numa área de aproximadamente 2,5 km² (600 acres), situado entre a Quinta e Oitava Avenidas no sentido leste-oeste, e as ruas 58 e 106 no sentido norte-sul (posteriormente aumentada até a 110) correspondente a 100 quarteirões da grade de 1811 (ROSENZWEIG e BLACKMAR, 1998). Atualmente o Central Park apresenta área significativa mesmo para os moldes contemporâneos: total de 3,41 km², perímetro de 9,65 km², lateral de aproximadamente 4 km

Take 5

linear no sentido norte-sul por 0,8 km no sentido leste-oeste, e um reservatório com capacidade de aproximadamente 567 mil litros de água.

A arenga entre as partes que ora defendiam Jones Wood, ora o Central Park, às vezes flutuava pela compra das duas porções, e a polarização na escolha das duas áreas tinha, entre seus motivos, a possibilidade dos preços do mercado imobiliário no entorno da área dispararem.

Enquanto isso a cidade continuava a pressionar a governança da cidade, premida por uma série de situações que indispunham o cidadão com a cidade; como o congestionamento das ruas, as crises sociais urbanas e os surtos de epidemia que começaram a surgir com certa frequência, particularmente cólera e malária.

Com a crescente agitação da população pela compra imediata de uma área, no começo de 1854, “os legisladores finalmente repudiaram a Lei Jones Wood e engajaram Nova Iorque a desenvolver o Central Park, sozinha” (SLAVICECK, 2009, p. 26). Segundo Hecksher (2008) o princípio para o arremate da área estava firmemente embasado nas premissas do Prefeito Kingsland: a) grande extensão; b) conveniência de localização [tudo o que se desejasse]; c) disponibilidade de terra [mais adequada para uso de um parque do que imobiliário] e d) custo [quantia menor por acre de terra].

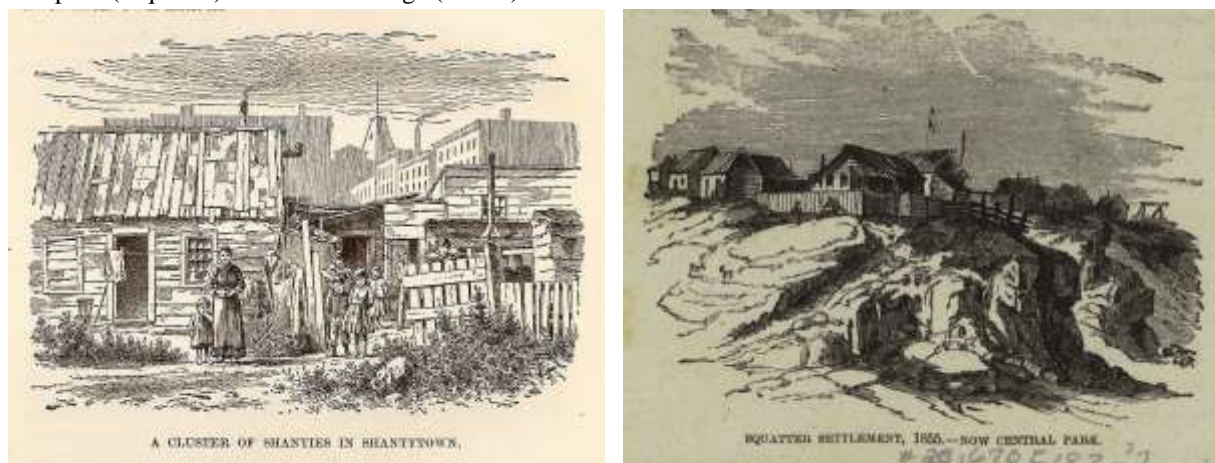
Após dois anos de meticuloso levantamento e avaliação dos 17.000 lotes que compunham o gigantesco local do Central Park, o governo municipal finalmente autorizou, em 1856, o pagamento de \$5.069.694 aos proprietários das 561 glebas. Um terço desta soma iria ser coberta pelos latifundiários cujas propriedades eram contíguas ao local, no pressuposto que o valor de suas terras subiria assim que o parque fosse construído. Os dois terços restantes do valor da compra seriam respeitados com os impostos da cidade.¹⁵ (SLAVICECK, 2009, p.28).

O lugar continha muitas propriedades privadas, embora “um quarto pertencesse a apenas três famílias” (GARCÍA-POSADA, 2007). O restante albergava um pouco de tudo da extrema pobreza nova-iorquina, de favelas irlandesas até uma comunidade negra (*Seneca Village*), totalizando cerca de 1.600 pessoas (SLAVICECK, 2009), além de acomodar o que hoje chamaríamos de indústria informal: criação de animais domésticos, cultivo de hortaliças para venda, curtição de couro, fabricação de fósforo, sabão, cola e filtro (para refino do açúcar), retirados das carcaças de animais, e cozidas no local.

Em outras palavras era o fim da cidade, o ‘out’, a extrema periferia, *par excellence*, com toda a miséria humana e potencial de poluição possível: “sons, odores e toxinas” (MARTIN, 2011). Todos teriam que sair, por despejo legal, banimento pelo ‘domínio eminente’ ou desapropriação paga, como no caso da *Seneca Village* e outras comunidades (Figura 5.1).

Take 5

Figura 5.1– Aspecto das comunidades que viviam na área do Central Park. Os Casebres dos emigrantes europeus (esquerda) e a Seneca Village (direita).



FONTE: <http://goo.gl/yLIsk0>. Acesso em: 04/02/8014

A remoção das populações que habitavam o local, ocorreu sem alarde. Os novaiorquinos, de maneira geral, consideravam estas pessoas “invasoras, vagabundas e malandras” Hecksher (2008), embora Rosenzweig e Blackmar apresentem outro resultado no seu copioso e detalhado *The Park and the People: A History of Central Park*. Em 1857 a área estava livre para dar início à construção do parque, a começar pela limpeza e organização do solo. E a área, como se encontrava, afinal? Segundo Martin (2011) como uma ‘paisagem lunar’ cheia de ‘pântanos e estruturas abandonadas’.

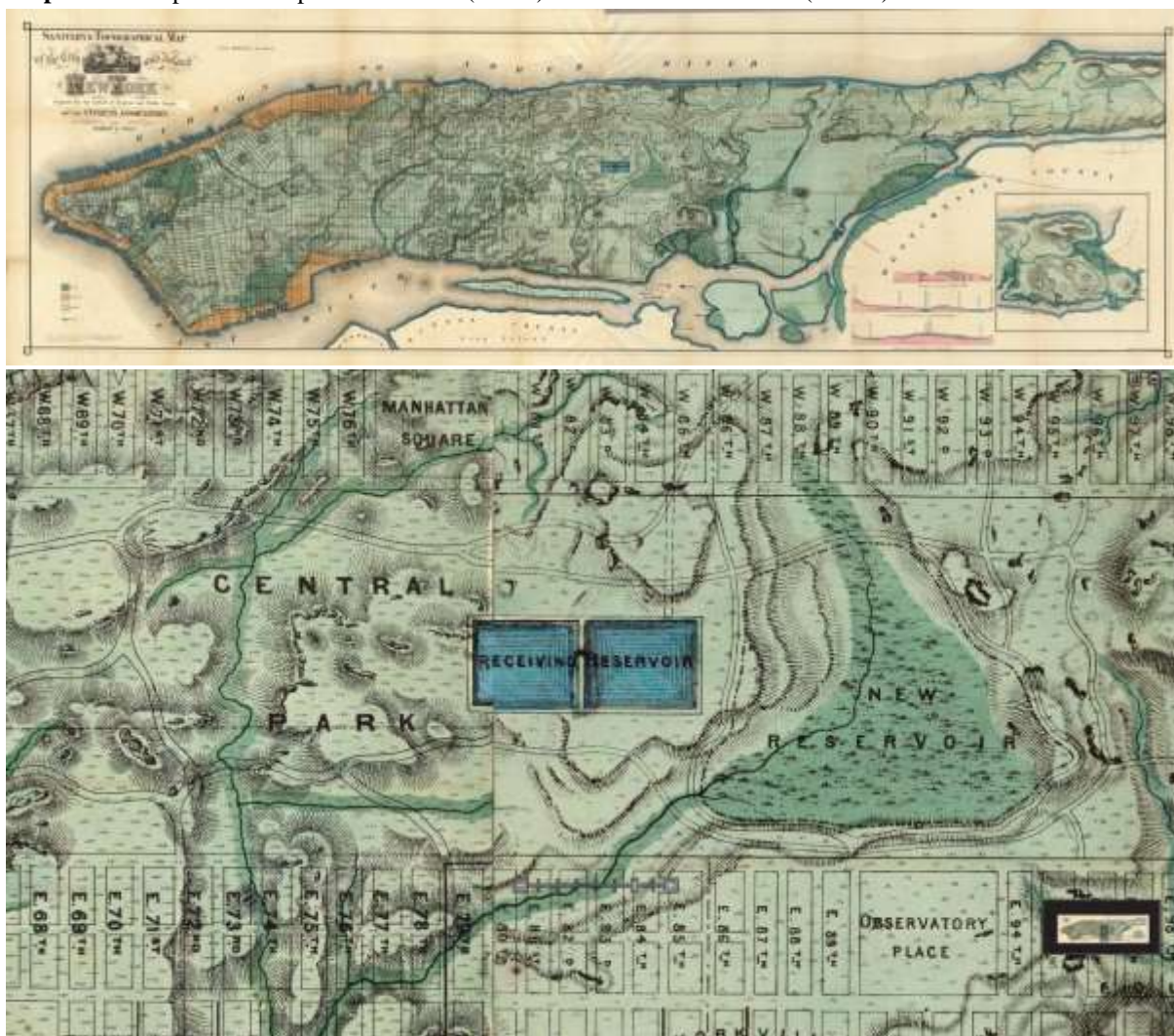
O terreno parecia ser particularmente estéril ao luar. Estava claro que não estavam trabalhando com uma proverbial tela em branco. Não, isso era algo enormemente inferior, uma paisagem desfigurada e não homogênea que impunha dilemas a cada instante.¹⁶ (2011, p.139).

A escolha natural para o projeto do parque seria Andrew Jackson Downing, mas este havia morrido num trágico acidente em 1852. Surgiu, então, a figura do Coronel Egbert Ludovicus Viele, formado em engenharia topográfica por West Point, que havia feito o levantamento topográfico do Estado de New Jersey. Posteriormente, em 1865, fez o levantamento de toda a Ilha de Manhattan (**Mapa 5-5**), com precisão suficiente para ser consultado até os dias de hoje (KURUTZ^c, 2006). Antes do mapa de Manhattan, Viele sem pagamento e “por iniciativa própria” (ROSENZWEIG e BLACKMAR, 1992, p. 100), chegou a desenhar um projeto para o futuro parque. Graças à posição e ao minucioso levantamento topográfico, ele conseguiu o emprego de engenheiro-chefe do projeto do parque.

^c Steven KURUTZ é repórter do *The Wall Street Journal* e *The New York Times*. O artigo em questão apresenta a validade do mapa de Viele para qualquer ação a ser empreendida em Manhattan atualmente – ver em <http://goo.gl/j1dW8g>.

Take 5

Mapa 5-5 – Mapa de Vieles para Manhattan (acima) e detalhe da área do CP (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/D3Vg9t>. Acesso em: 04/02/2014.

Finalmente, em 1857, Charles Wyllys Elliot, uma das lideranças da comunidade econômica de Nova Iorque, sugeriu a FLO para se candidatar ao cargo de superintendente de obras no parque. Muitas pessoas concorreram ao cargo e o mais forte, além de FLO, era Joel Benedict Nott, um professor de química da *Union College*. Segundo Rybczynski (2003), para conseguir o tão almejado cargo FLO teve de recorrer a uma petição assinada pelas mais proeminentes figuras do cenário político e financeiro de Nova Iorque, dentre os quais Washington Irving e James Hamilton, filho de Alexander Hamilton um dos pais fundadores (*founding fathers*) e chefe de estado maior de George Washington.

Um dos comissários, afirmou posteriormente que fora o apoio de Washington Irving que definira o voto final. Olmsted sustentava não saber exatamente porque havia sido selecionado. Isso era falsa modéstia: ele era um candidato atraente. Era jovem (...) e, obviamente, cheio de energia. Suas referências profissionais dificilmente seriam mais escassas do que as de um professor de química. Olmsted tornara-se famoso como resultado de seu artigo para o *Times*, seus livros, e sua obra na *Putnam's*. Sua própria petição continha quase duzentas assinaturas – duzentas! – inclusive a de William Cullen Bryant, o

Take 5

editor de *The New York Evening Post*. O aval de Bryant era importante, já que em 1844 ele havia sido o primeiro (antes mesmo de Downing) a pedir a criação de um parque para Nova Iorque.¹⁷ (Idem, 2003, p.156-157).

Ainda, segundo Rybczynski (2003), o que mais pesou na contratação de FLO foram: o fato de não estar envolvido na política municipal (embora fosse um libertário e porta-voz da causa escravista), ter a fama de ser escrupulosamente honesto, mas, acima de tudo “(...) seus antecedentes sociais e culturais e suas profundas raízes Yankee eram as mesmas da maioria do Comitê. Ele era um dos seus”.¹⁸ (ib., 2003, p.157).

As pretensões de Viele, no entanto, não eram apenas ficar como engenheiro-chefe da obra. Segundo Martin (2011), com base numa suposta boa camaradagem com os representantes do comitê, Viele “anotou seu projeto de parque com um ‘aprovado pela comissão’ (sic), datou e o preencheu como um documento oficial.” (Idem, 2011, p.131). No entanto, suas elucubrações não vingaram como esperado, porque Calvert Vaux (tido na época como o sucessor de Downing) com quem trabalhara, constituíra uma firma de arquitetura, dando continuidade ao trabalho do colega após sua morte. Embora o Comitê não tivesse aprovado o projeto de Viele de imediato, Vaux conseguiu eliminá-lo de vez.

Vaux via o projeto de Viele como uma afronta a memória de Downing. “Profundamente indignado com os manifestos defeitos do projeto de Viele,” disse depois, “Salientei, sempre que tinha a oportunidade, que seria uma desgraça à Cidade e à memória do Sr. Downing (que havia sido o primeiro a propor a localização de um grande parque em Nova Iorque) ter esse projeto executado.”¹⁹ (HECKSHER, 2008, p.20).

Enquanto isso, FLO, quebrava pedras, demolia casebres, drenava pântanos e dirigia cerca de 700 homens na reorganização da referida ‘paisagem lunar’ de Martin (2011), havia uma certa unanimidade entre os autores em se referirem à relação entre Viele e Olmsted como desagradável.

A contratação do pessoal, em sua grande maioria constituída de emigrantes recém-chegados e desempregados, foi realizada num período de recessão econômica surgida após uma série de reviravoltas que desestabilizou a moeda e culminou na crise financeira de 1857^d, que ocasionou sérios problemas com o pessoal contratado. FLO lidou muito bem com isso, já apresentando uma característica que o acompanharia até a morte, uma associação entre empreendedorismo administrativo e pulso de ferro, que lhe permitiria administrar as futuras obras do parque no prazo e orçamento concebidos. Segundo Rybczynski (2003) em menos de quatro meses ele ganhou a confiança do Comitê.

^d Mais informações sobre o Pânico de 1857 disponível em: <http://goo.gl/6SXw7G>. Acesso em: 27/04/2014.

Take 5

5.3 O Concurso

Ainda em 1857, o Comitê, instado por Vaux, rejeitou o projeto de Viele e começou o concurso, defendendo que na Inglaterra “...as competições eram um método bem estabelecido para assegurar que os cargos arquitetônicos fossem atribuídos ao mérito” (MARTIN, 2011). Vaux atinge o *élan* do Comitê argumentando que, se o parque era público, assim como o dinheiro para sua construção, nada mais natural que o projeto fosse proveniente de um concurso igualmente público. É muito possível que este tenha sido o argumento mais importante: não só porque apela à ética da democracia ‘Tocquevilliana’, como também por ser um elegante *coup de grâce* a outros projetos.

No outono de 1857, a Diretoria anunciou um concurso para o projeto do Central Park, aberto ao público em geral. Embora o projeto de Viele tivesse sido apresentado, ele seria bem-vindo a submetê-lo à consideração contra os outros projetos. Também lhe seria dada a oportunidade de fazer modificações nele ou de desenhar um projeto inteiramente novo.²⁰ (MARTIN, 2011, p.138).

O concurso de 1858 fora emitido com normas e exigências, para atender ao que se considerava como necessidades da cidade e, especificamente, para se equiparar aos parques europeus. Seu texto, transcrito a seguir, sofreu reajustes (entre colchetes) para adequá-lo ao entendimento do leitor brasileiro.

Os projetos deveriam estar na escala de 1:1200, ou [ter a dimensão de] 310 cm X 68 cm. Deveriam ser finalizados em nanquim e sépia, sem cores, e acompanhados de um memorial descritivo “digerível” [e enviados] num envelope selado contendo o nome do autor. (Eventualmente, onze concorrentes assinaram suas inscrições). Os projetos seriam da propriedade da comissão que explicitamente se reservava ao direito de alterar qualquer [projeto] vencedor. Também havia uma porção de exigências no programa, algumas das quais obviamente extraídas da prévia proposta de Viele: quatro ou mais ruas cruzando [o parque] de leste a oeste; um campo de manobras [desfiles] de [aproximadamente] 80 m² a 161 m² com ajustes para espectadores; três parques infantis cada um com 12 m² a 40 m² [de área]; e locais específicos para uma futura exposição ou sala de concerto, um observatório, fontes, torres, arcos de entrada, canteiros de flores e um terreno de patinação – tudo [isso] dentro do orçamento da legislatura de \$1.500.000,00 dólares²¹ (HECKSHER, 2008, p.21).

Ao contrário de Hecksher, um artigo da Universidade de Columbia sustenta que “a competição era para ser anônima e, cada projeto que fosse concorrer deveria de ter um nome”,²² ao invés de uma assinatura. Foram entregues 33 propostas. “Todos os candidatos eram americanos, a exceção de dois, e apenas um – Susan Delafield Parish – era mulher” (SLAVICECK, 2008). A data limite foi afixada para 1 de março de 1858, mas como as regras do concurso foram expandidas pelas exigências de especificações e custos para a construção de ruas e preparo do terreno, foi adiada para 1 de abril. A comissão julgadora não contava com nenhum jardineiro paisagista ou pessoas eminentes na área, embora Jean-Charles-

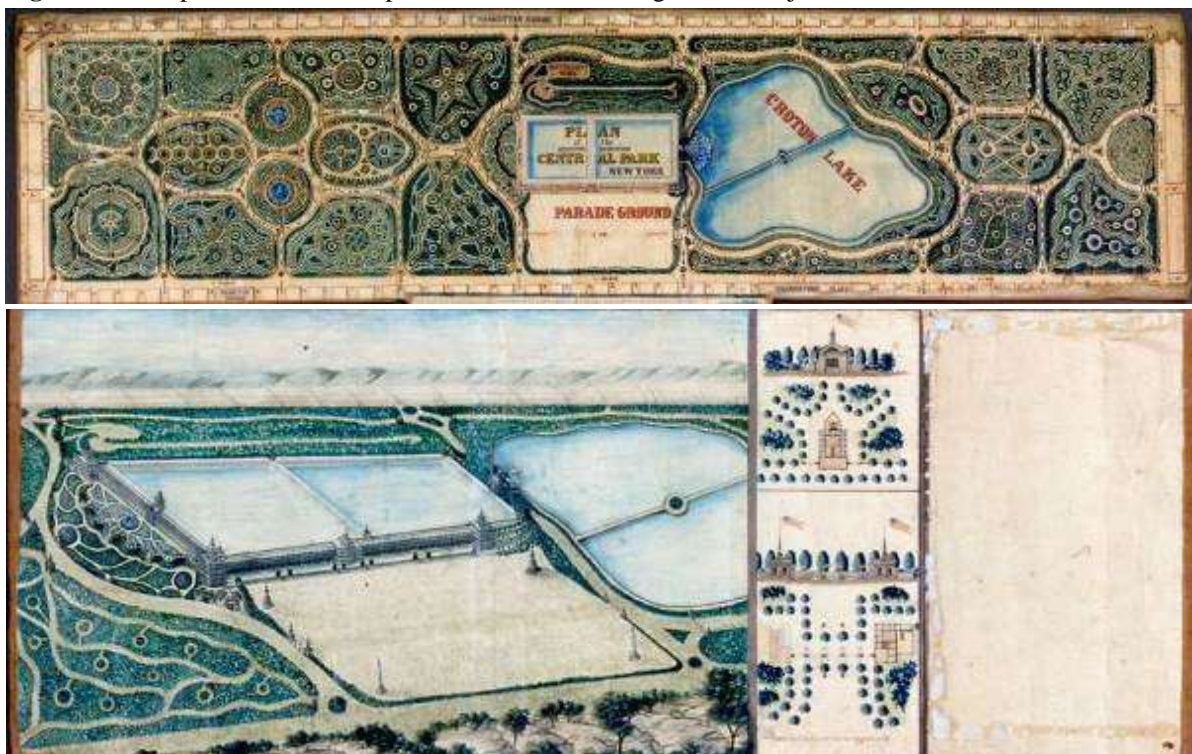
Take 5

Adolphe Alphand (o autor da reforma do Bois de Boulogne da Paris de Haussmann) tivesse sido convidado.

Dos projetos apresentados, onze eram de pessoas que trabalhavam no parque, das quais três foram premiadas ou beneficiadas: “Esperava-se que os participantes fossem anônimos, mas afigura-se provável que suas identidades fossem conhecidas já que três dos quatro premiados eram empregados do parque e a votação foi partidária”²³ Rybczynski (2003, p.164)

Entre as propostas uma sugeria a remoção do antigo reservatório para dar espaço a um tipo de Campo de Marte (**Figura 5.2**) com uma explosão de *par-terres*, enquanto outro propunha uma espécie de *mapa mundi* alegórico com os reservatórios como oceanos.

Figura 5.2– Proposta de John Ink apresentando todos os exageros de um jardim Barroco francês.



FONTE: <http://goo.gl/V8UNWR> Acesso em: 07/02/2014.

Ainda na fase que antecedeu ao julgamento, Vaux convidou FLO para trabalharem juntos no projeto. Mas porque esse convite a um estranho ao Olimpo da arquitetura (na época tudo o que dissesse respeito à construção, inclusive parques e jardins, era domínio da arquitetura) norte-americana do século XIX? Rybczynski (2003, p.162) considera que: “Vaux era perspicaz o bastante para reconhecer que a política teria um papel a desempenhar na competição. Ele sabia que FLO era atualmente o favorito da diretoria, portanto, alguém com quem seria vantajoso se associar”.²⁴ Por sua vez, Martin (2011, p.138) indica que “havia

Take 5

rumores de que o mapa topográfico de Viele era altamente impreciso. Como superintendente, FLO estava intimamente familiarizado com o terreno do parque e isso poderia ser uma vantagem na competição”.²⁵ Além disso Slavicek (2009) aponta outro motivo: o “brilhante relato” do Birkenhead Park, de que Vaux era um entusiasta.

Hesitante com as consequências de se opor a seu chefe, Viele, FLO consultou-o recebendo, segundo Martin (2011) um mero e desdenhoso “encolher de ombros”, ou, conforme Beveridge (1995) “uma indiferença desdenhosamente óbvia”. Liberado, FLO aceitou a proposta de Vaux e ambos começaram a elaborar o projeto, numa labuta que foi de outubro de 1857 a abril de 1858. Mesmo com a data limite de entrega adiada, a dupla entregou o projeto de inscrição nº 33, apenas um dia após a data limite.

No final da tarde de 31 de Março de 1858, a data limite, Olmsted e Vaux ainda estavam dando os acabamentos finais à sua proposta. Eles correram para o Arsenal, um antigo depósito de munição no terreno do parque, que estava sendo usado como escritório pela Comissão. As portas estavam fechadas. Mas eles foram capazes de chamar a atenção do zelador, esmurrando a porta. Olmsted e Vaux deixaram a proposta com o zelador. A diretoria já tinha recebido as outras trinte e duas propostas, mas só receberia a deles no dia seguinte. Tecnicamente, eles haviam perdido a data limite.²⁶ (MARTIN, 2011, p.143).

Após quase um mês de análises a Comissão aprovou a proposta de nº 33 em primeiro lugar e a inscrição de nº 30, de Samuel I. Gustin, em segundo. O projeto ganhador além de enumerado também fora nomeado de *Greensward*, termo advindo do inglês arcaico que quer dizer, segundo Martin (2011) “uma faixa ininterrupta de terra” ou, segundo Miller (2003), “trecho ininterrupto de turfa ou grama”.

Viele acusou a Comissão de favorecimento, o que de certa forma era verdadeiro, terminou sendo demitido do cargo de engenheiro-chefe, e reagiu.

Dois anos depois [de demitido] Viele processou a Cidade de Nova Iorque e recebeu indenização compensatória por demissão injusta. Contudo, a reclamação de que seu primeiro projeto para o Central Park fora copiado por metades dos candidatos concorrentes – inclusive o plano *Greensward* – não se sustentou. Ainda assim, o amargurado Viele sempre descreveu a si mesmo como o verdadeiro projetista do Central Park (RYBCZYNSKI, 2003, p.173).

Na verdade, tratam-se de meias verdades. Apesar de ter seu projeto desqualificado como carente de “concepção artística” (SLAVICEK, 2009) e “banal e insípido” (MARTIN, 2011), Miller (2003) aponta dois elementos que haviam sido propostos por Viele em 1857, e que se tornaram obrigatórios no programa do concurso: o arredondamento do reservatório para uma forma mais orgânica e a criação de ruas transversais. Além disso, Martin (2011) aponta que: “(...) junto ao mapa topográfico de Viele [de 1885], cada concorrente recebeu fotografias de vários pontos do parque para usar como referência”²⁷ (2011, p.141). Ou seja, o

Take 5

próprio Viele anexara esses documentos, por conta própria, à proposta feita antes do concurso, mas sem nenhum ajuste (i.e., do jeito que estava).

Para Miller (2003) não foi só Viele quem contribuiu para o *Greensward Plan*. O projeto de Samuel J. Gustin, que ficou em segundo lugar, incluía uma série de características que acabariam sendo incorporadas ao *Greensward Plan*, tais como: vias curvilíneas, bancos rústicos, três modos de circulação (pedestre, veículo, equestre), cenário pitoresco, etc.

5.4 O *Greensward Plan*

A escolha da dupla Olmsted/Vaux não se deveu apenas ao seu projeto ser o melhor, mas, sobretudo por ter se atido criativa e minuciosamente às normas do programa do concurso. No tocante às dimensões e uso de paleta prescrita (nanquim e sépia), a proposta era de longe a mais elaborada e com melhor apresentação, além de conter memorial descritivo detalhando as pranchas em separado. (**Figura 5.3**). As pranchas, por sua vez, apresentavam a área a ser trabalhada: no centro como a área se encontrava e abaixo como ficaria (**Figura 5.4**). Outro item que contribuiu para a aprovação foi “os nove estudos do ‘antes e depois’ que acompanhavam o projeto, inclusive três adoráveis pinturas mostrando o efeito proposto” (BEVERIDGE, ROCHELEAU, 1995, p. 55).

Figura 5.3– Prancha nº 9 a partir do ponto I do *Greensward*, mostrando a Colina Bogardus e a Torre Monumental onde é possível perceber a maestria no tratamento do projeto.



FONTE: Hecksher (2008, p.34).

Take 5

Figura 5.4– Pranchas nº 4 (esquerda) e 5 (direita) do *Greensward*, seção do *Lago* ao *Vista Rock*.



FONTE: Hecksher (2008, p.33).

Mas o que realmente foi o *Greensward Plan*? Tinha alguma ideologia? Algum Partido? Certamente sim. A base ideológica (o partido) utilizada pela dupla foi a do ‘pastoral’ muito embora, na época, o princípio orientador do paisagismo fosse a trilogia norte-americana de Downing: o belo (pastoral), o pitoresco ou o sublime. FLO descartou o pitoresco que tinha qualidades mais selvagens e rudes ou, segundo Slavicek (2009) “misteriosas e indomadas”, e o sublime, porque necessitava de grandes visuais e cenários grandiosos (cascatas, montanhas, etc.). Para ele, um paisagista numa Era Urbana, o belo, ou ‘estilo pastoral’, era o que possuía as qualidades mais importantes de todos.

Ele estava convencido de que a atração [exercida] pelo pastoral devia-se aos elementos básicos da psique humana e não meramente as inconstantes marés da moda. (...) O cenário pastoral era especialmente benéfico para os habitantes das cidades (...) não só por causa da artificialidade da cidade construída, mas também por cauda da intensidade do estresse na vida urbana.²⁸ (BEVERIDGE, ROCHELEAU, 1995, p. 38).

O projeto também foi o que melhor atendeu a expectativa maior do concurso que, segundo Rosenzweig e Blackmar (1992, p.104) era observar “um princípio essencial”: remover do visitante, a lembrança do cenário das ruas²⁹, tema confirmado por Slavicek (2009) ao comentar o *Greensward Plan*.

(...) Olmsted e Vaux deram grande importância em deslocar os visitantes, de seus sombrios ambientes urbanos, e realocá-los o mais rápido possível no romântico ambiente “rural” do

Take 5

parque. A entrada principal do Central Park deveria se situar na quina sudeste (...) próxima ao movimentado cruzamento da Quinta Avenida com a Rua 59. Para deslocar a atenção do visitante das vias principais e das insípidas edificações que margeavam a entrada, Olmsted e Vaux fizeram a via principal correr diagonalmente para o centro do local³⁰ (SLAVICEK, 2009, p.41-42).

O modo como a dupla resolveu esse item mostrou não só competência técnica como também uma qualidade ‘artística’ singular que embora atendesse às exigências do concurso, não há como deixar de especular até que ponto tivesse mais a ver com brio do que com ‘*art pour l’art*’. Vaux usara o argumento de carência de “concepção artística” para derrubar o projeto de Viele, portanto não iria incorrer no mesmo deslize.

Independente do bucolismo ou do pastoral, algo fez a dupla acertar o alvo, e não foi apenas a honestidade para com o programa do concurso. Ainda vivo, Downing postulara algo que se tornaria um paradigma para FLO e o ponto de partida para o *Greensward*. Segundo ele, os “pedestres encontrariam passeios tranquilos e isolados quando quisessem ficar sozinhos [e] (...) amplas aleias cheias de milhares de rostos felizes quando quisessem ficar alegres” (RYBCZYNSKI, 2003, p.165). Com tal base, FLO ao inferir que “a chave para o usufruto do parque estava na liberação curadora que resultaria de tais experiências visuais”, (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.133) já estava aplicando sua Teoria do Ambiente Restaurador. A ‘ampla aleia’ enunciada por Downing e que deslanchou o projeto, foi um bulevar para pedestres de 804,7 m (0,5 miles) de comprimento flanqueado por fileiras de olmos americanos (*Ulmus americana*) e nomeada de *Promenade* (Passeio), atualmente, conhecida como *The Mall*.

A área do parque, aqui apresentada a partir de mapa de George Colbert e Guenther Vollath (**Mapa 5-6**) foi dividida em duas grandes seções: a inferior (*lower south*) de frente para o atual centro financeiro e a superior (*upper north*) de frente para o Harlem. Como ponto central do parque, o *The Mall*, tem início na parte sudeste e corre diagonalmente até *The Terrace* ao norte (atual *Bethesda Terrace*), inserido como ponto focal e centro de reunião.

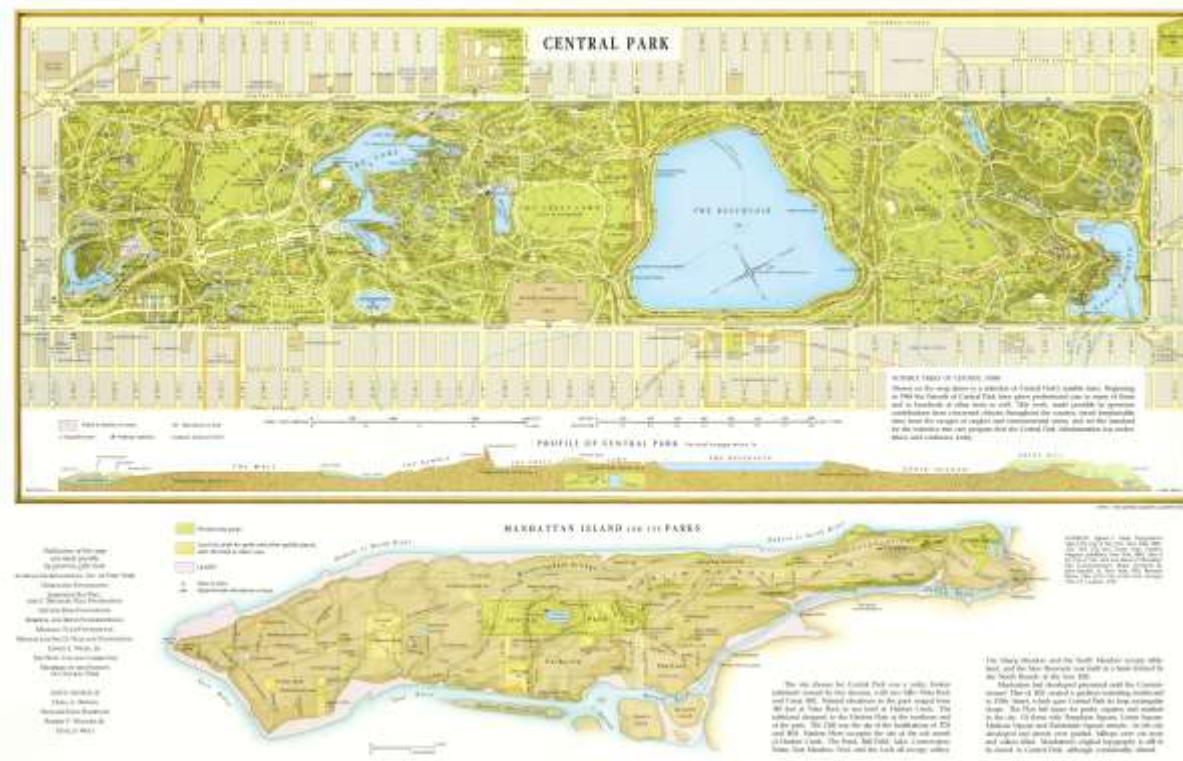
Embora o Mall fosse formal, ele foi informalmente colocado num dos lados e em leve angulação em relação às quinas do parque. Isso deixou espaço suficiente para o campo de manobras (atualmente chamado de *Sheep Meadow*) e um playground de 40,4 m² (o *Ball Ground*). Eles estavam colocados lado a lado e davam a impressão de um único, longo e ondulado prado³¹ (Idem, 2003, p. 133).

Mas, para a dupla isso não era suficiente, era preciso mais alguma coisa, algo que premiasse o visitante com uma vista espetacular. Assim, escolheram a *Vista Rock* (uma área acidentada entre as ruas 74 e 79) como ponto focal natural, e “propuseram preencher com água as áreas baixas ao sul, permitindo que o novo Lago [formado] fornecesse ‘dignidade e

Take 5

distância' à paisagem além" (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.133). Atualmente esta área é conhecida como *The Ramble*.

Mapa 5-6– Visão Geral com principais elementos (acima), e perfil (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/SNRy7w>. Acesso em: 10/02/2014.

Os caminhos sinuosos e os biombos vegetais com ‘janelas’ abertas proposadamente foram um recurso usado para criar vistas, panoramas e cenários de efeito curativo. A ideia era estar no campo sem sair da cidade e sem se afastar dos confortos da urbe. Os lagos criados para o Central Park tornaram-se parte integrante destes cenários idílicos, ora vistos após uma curva inesperada, ora avistada em breve relance, através de aberturas nos biombos vegetais. Um elemento incontestado foi um cinturão arbóreo envolvendo o perímetro do parque de modo a anular a presença visual da cidade. O próprio FLO diz que “(...) com o objetivo de mascarar as casas no lado oposto da rua, a partir do parque, e para assegurar uma linha de horizonte sombreada, propõe-se, conforme visto no projeto, plantar uma linha de árvores em torno de toda a borda externa do parque, entre a calçada e a pista”³² (OLMSTED, 1858, p.14-15).

Independente de tantos aspectos originais o mais importante foi o modo de resolver o problema das ruas transversas. O concurso exigia quatro ruas (atualmente contam cinco com a *Terrace Drive* ao lado do *The Lake*) que tinham de interconectar as Avenidas 8 e 5 para evitar problemas de trânsito. A partir da seção inferior a sul em direção ao norte, a dupla escolheu os

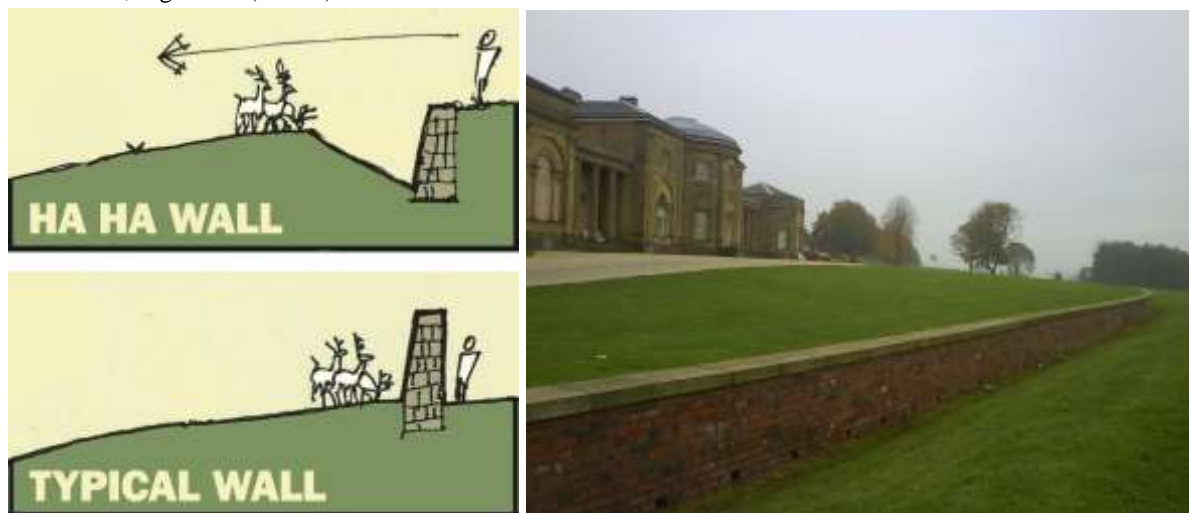
Take 5

seguintes pontos de conexão: 1D – da 66-65E a 66W; 2D – da 79E a 81W; 3D – da 84-85E a 86W; e a 4D – da 96-97E a 96-97W (Mapa 5-6). Para compreender essas siglas lê-se: Drive (Passeio) nº 1 – das Ruas 66 e 65 Leste conectando com a Rua 66 Oeste, e assim por diante. A escolha dos locais não foi ao acaso e de certa forma tinha foco nos projetos futuros: a 1D começa ao lado do zoológico, a 2D termina ao lado do Museu de História Natural; a 3D começa ao lado Do MET e a 4D separa o Reservatório (atual Jacqueline Onassis) do *North Meadow*.

Após a escolha da localização das ruas veio a proposta de seu tratamento. É provável que Olmsted e Vaux tivessem conhecimento do *ha-ha*, artifício bastante utilizado nos grandes jardins ingleses, consistindo em uma barreira afundada com uma vala externa que era usada contra animais e intrusos, sem ser vista pelo observador (**Figura 5.5**).

O projeto das ruas segue mais ou menos o esquema de um *ha-ha*, com a proposição de ruas afundadas na grande maioria dos trechos e cruzando a rocha perfurada em outros. A genialidade da obra, no entanto, não foi projetar ruas que cruzam o parque se utilizando desse aparato, mas como isso foi feito *sem* prejudicar a ideia de continuidade da paisagem.

Figura 5.5– A diferença entre o ‘*ha-ha*’ e o muro convencional (esquerda) e sua aplicação em Heaton Hall, Manchester, Inglaterra (direita).



FONTE: Disponível em: <http://shelf3d.com/i/ha-ha>. Acesso em: 16/09/2014.

Eles sugeriram a instalação das quatro ruas transversas obrigatórias em grandes trincheiras escavadas a vários metros abaixo da superfície do parque. Para ocultar as vias afundadas da visão dos visitantes do parque e minimizar o barulho do trânsito eles recomendaram que fossem colocadas cercas altas e o plantio de árvores e arbustos ao longo de suas bordas. Estudiosos confirmam que o plano de Olmsted e Vaux em localizar as vias transversas abaixo do nível do chão foi tão eficiente quanto criativo. As vias públicas submersas não só ajudariam a impedir a intromissão dos sons e visões desviantes da cidade na experiência ‘rural’ do visitante do parque, como também permitiriam que o crescente tráfego urbano de Manhattan se movesse através do parque numa taxa mais rápida porque não se misturaria ao tráfego de ‘deleite’ mais lento.³³ (KECKSHER, 2008, p.).

Take 5

O projeto ainda continha o playground do programa original (posteriormente remanejado), a adaptação do Arsenal para museu, a sala de música, o jardim de flores (não construído), os passeios de Berceau, uma estação de polícia, uma trilha de cavalos no Reservatório, uma torre (não construída) e o *Arboretum*.

A limpeza da área apresentou uma série de desafios desagradáveis. A demolição das edificações existentes e a remoção do entulho foram árduas, mas quase nada se comparado aos problemas surgidos durante a erradicação da vegetação existente, que contava com a hera-venenosa e sumagre em sua população, além da malária surgida das zonas pantanosas. O próprio FLO relata que “um em cada sete dos catadores foi atacado por febre intermitente”. (SLAVICEK, 2009, p.53).

Além disso, após o começo das obras, deu-se início a uma longa batalha sobre modificações apresentadas por políticos e interesses privados. A maior das batalhas foi entre a Comissão e Robert Dillon e August Belmont, que queriam remover o projeto das ruas transversas e criar mais espaços para cavalgada e competição equestre, além de requerer avenidas imensas para pedestres, e uma ponte pênsil sobre o reservatório. A iniciativa, evidentemente, partiu de Belmont, “um aficionado de corridas de cavalo” (MARTIN, 2011, p.145), genro do Comandante Perry que, três anos antes, encontrara no bombardeio naval a Tóquio a maneira mais civilizada de convencer o Imperador a comerciar com os Estados Unidos. Óbvio que ele não chegou a usar semelhantes táticas no parque, mas perder a batalha não deve ter sido fácil de suportar. E isso foi apenas o começo das tentativas que periodicamente surgiriam com a finalidade de modificar o parque, algumas definitivamente bizarras.

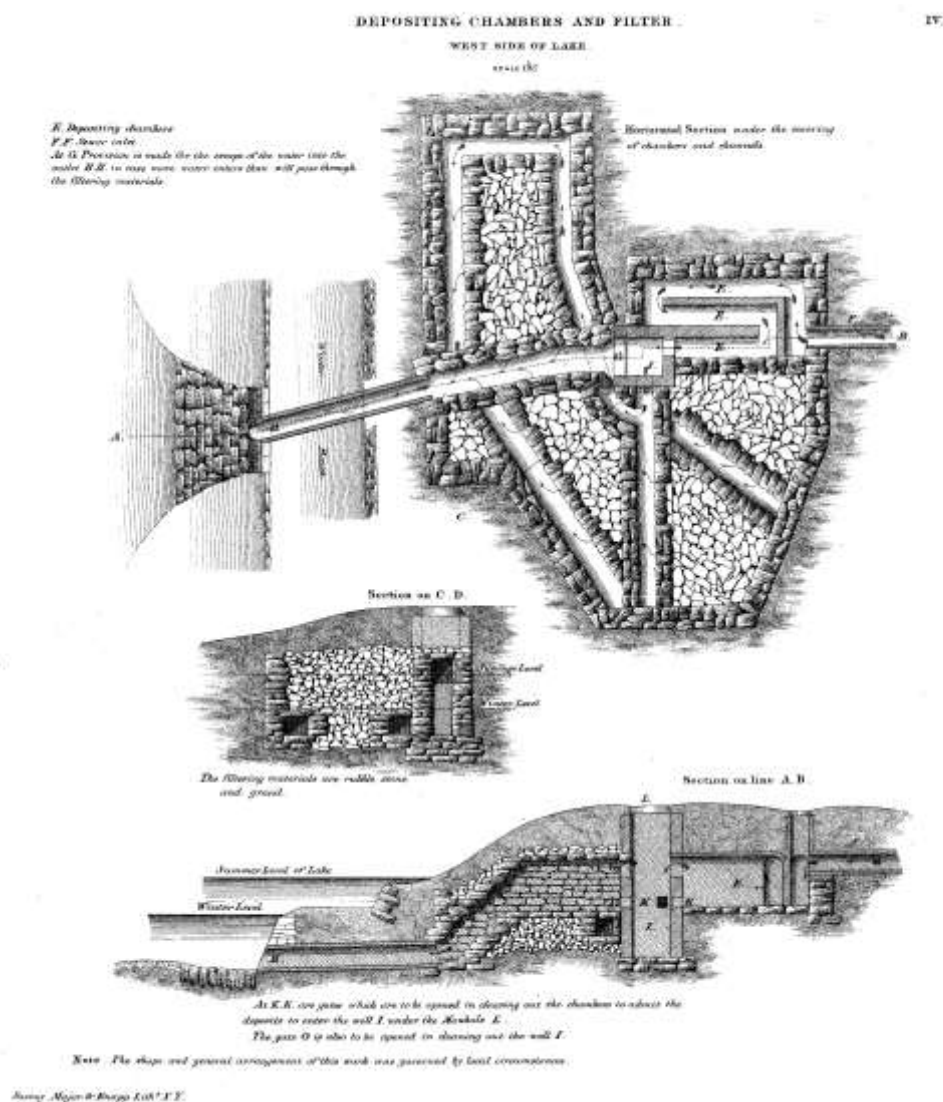
O primeiro problema a ser resolvido era a drenagem. Inicialmente Viele foi escalado para realizar a drenagem, como engenheiro com expertise na área, mas a Comissão repassou o cargo de engenheiro-chefe para FLO que o contratou como assistente. Quando ainda era engenheiro-chefe, Viele declarou que se o pântano não fosse drenado o parque permaneceria “um local pestilento onde vegetação exuberante e odores miasmáticos manchariam cada sopro de ar” (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.163). Portanto, a resposta de FLO à Comissão, quanto ao projeto de drenagem, foi a mais circunspecta possível: nada podia ser feito sem antes responder a quatro questões fundamentais, como segue

Até que ponto o parque deve ser drenado? (Resposta: Totalmente). Por que tipo de dreno? (Terracota de vários calibres). A que profundidade? (90 cm em clareiras abertas e 1,20 m em áreas florestadas). Para melhor economizar, por contrato ou diária? (Por diária já que as condições infundavelmente variadas exigiam uma supervisão local incomum)³⁴ (HECKSHER, 2008, p.40).

Take 5

Tudo isso tinha de ser feito, embora a drenagem fosse essencial, para manter o solo suficientemente solto e fértil para acolher os novos plantios. FLO contratou e encarregou George Edwin Waring, um engenheiro sanitarista, de elaborar e instalar o sistema de drenagem. Em 1859 sob o comando de Waring, já tinham sido colocados 450 m (150 mil pés) de tubulações subterrâneas de cerâmica. O projeto era simples e consistia de linhas-tronco com fileiras paralelas de alimentadoras colocadas em ângulo reto, embora a obra geral de drenagem fosse extremamente complexa (**Figura 5.6**).

Figura 5.6– Projeto das câmaras de decantação e filtros do sistema de drenagem.



FORNE: GREEN, RUSSELL, STEBBINS (1862, p. 103).

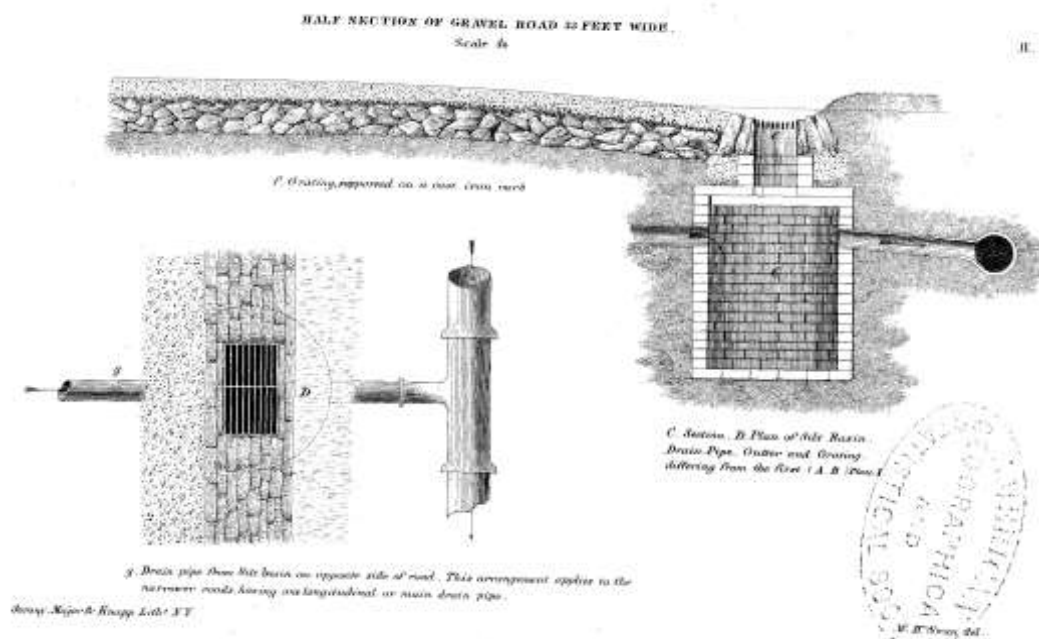
Também coube a Waring a tarefa de preencher o lago artificial de 22 acres (aproximadamente 9 ha) proposto no Greensward, objetivo alcançado com a dragagem do paul existente ao sul do Vista Rock e seu posterior preenchimento com o escoamento de

Take 5

outras áreas, através de um engenhoso sistema de tubulações. The Lake foi inaugurado no inverno de 1858-1859, a tempo de para albergar a estação de patinação no gelo.

A construção das vias exigidas no Programa do Concurso pediu uma série de soluções extras para terminar no prazo. Ruas e passeios foram nivelados em 1858 e pavimentados no ano seguinte. Foram descartados o paralelepípedo e o macadame por serem muito ruidosos, e um dos engenheiros da equipe técnica, William H. Grant, concebeu um método de pavimentação que, além do baixo-custo, também impediria o levantamento do calçamento pela geada. Conforme Rosenzweig e Blacmar (1992, p. 167) o sistema consistia em uma fundação nivelada com pedras retangulares, a uma profundidade de 17-20 cm. Depois deste substrato, era colocada uma camada de 12 cm de pedras menores para evitar a compactação da fundação. Este estrato, por sua vez, era forrado por uma camada intermediária de 2,5 cm preparada com cascalho selecionado misturado à argila umedecida e aglutinante de areia. Ao término, o produto era nivelado e compactado por um rolo compressor de 6,5 toneladas, puxado por oito cavalos. Por último vinha o remate das vias com a aposição de sarjetas e calhas de drenagem para evitar alagamentos (**Figura 5.7**).

Figura 5.7– Seção e corte das pavimentações e sarjetas e calhas do sistema de esgotamento.



FONTE: GREEN, RUSSELL, STEBBINS (1862, p. 71).

Todas as exigências em relação à drenagem e esgotamento, as vias de circulação internas e ruas transversas tinham sido resolvidas, incluindo as pontes, arcos, portões e tuneis. Mas isso não queria dizer que o programa tinha sido cumprido à risca: o Greensward era bom,

Take 5

mas estava incompleto. Faltava a parte edificada, embora FLO e Vaux não fossem “favoráveis” a grandes edificações no parque (HECKSHER, 1995).

Em meados de 1860 FLO, cumprindo exigências da comissão, viajou à Inglaterra para se recuperar do esgotamento nervoso surgido da perda do filho. Para Martin (2011), o excessivo autoritarismo e “mesquinaria” de Andrew Haswell Green, o todo-poderoso Controlador geral, deram origem a indisposição entre ele e FLO fazendo com que o último renunciasse ao cargo de supervisor e pedisse demissão em 1861, a partir de quando Green emergiu como o novo supervisor financeiro e geral da obra. Várias modificações surgiram então, dentre as quais a inserção maciça de construções (antipatizadas por Vaux e Olmsted). Com a saída de FLO, entrou em cena Ignaz Pilat, que assumiu o cargo de Jardineiro-chefe para realizar os plantios propostos por FLO. Pilat tinha sido contratado pelo próprio FLO para trabalhar com a botânica do projeto, e devotava a ele sua lealdade incondicional, o que foi decisivo para a conclusão do Greensward conforme sonhado. (RYBCZYNSKI, 2003).

Apesar das diferenças entre Green e Olmsted, o parque manteve o partido original e a ideologia relacionada ao Ambiente Restaurador. Inequivocamente ambos partilhavam do ideário socialista de um ‘parque do povo’, se diferenciando apenas no tocante ao modelo de educação: para FLO era através convívio entre as diversas classes e para Green era através do contato com os elementos educativos (museus, zoo, etc.). Green permaneceu até início da década de 1870.

Na década de 1870, William Marcy Tweed, político considerado como um “demagogo de raro e diabólico talento” (MARTIN, 2011) e “tão carismático quanto corrupto” (García-Posada, 2007), ganha o controle da Câmara Municipal e “coloca Robert Dillon, o velho inimigo do plano de Olmsted e Vaux” (idem, 2007), na Diretoria do Parque, dando origem ao famoso ‘Circulo Tweed’. A diretoria, “ávida para criar novos empregos para seus adeptos da classe trabalhadora e também satisfazer os desejos de muitos Nova-iorquinos das classes alta e média”, deu início a outros projetos de ‘melhoria’ no parque, contra as objeções dos criadores.³⁵ A primeira foi a transformação do Dairy (ver capítulo 5) num restaurante popular, embora as modificações mais significativas tenham sido exatamente no cerne do Greensward:

“(…) eles retificaram as graciosas curvas dos passeios de carruagem de modo que estas se movessem rapidamente através do parque e cortou dúzias de árvores ao longo do perímetro do parque ou as podou drasticamente para fornecer aos proprietários adjacentes uma visão livre, de seus jardins e prados exuberantes”³⁶ (idem, 2009, p.90).

O dano causado ao parque pela diretoria tornou-se, em parte, irreversível. No outono de 1871, o corrupto Círculo Tweed desmoronou, o próprio Tweed foi preso, e ficou “entrando

Take 5

e saindo da prisão pelos próximos anos de vida que lhe restaram” (MARTIN, 2011, p. 305). Formou-se uma nova diretoria, com Frederic Church, um dos fundadores da Escola do Rio Hudson, como membro, o qual, obviamente, restaurou FLO e Vaux ao antigo posto de arquitetos-paisagistas consultores.

FLO assumiu a presidência temporária do parque em 1872, em substituição a Henry Stebbins; a gravidade da situação financeira deixada pela administração anterior era alarmante, cerca de \$1.5 milhões em débitos e outros \$500 mil em contratos falsos. FLO demoliu o zoo de Dillon e replantou os arbustos que tinham sido danificados durante as obras (Idem, 2011). Aqui cabe informar que no século XIX, ao menos nos Estados Unidos, não havia o culto às celebridades, como atualmente. A eleição de Olmsted deveu-se ao fato de ser uma pessoa pública, tão notável e respeitada que em 1872 foi nomeado in absentia como vice-Presidente do país.

Graças as divergências de ego, Olmsted e Vaux encerraram a parceria em 1872. Embora FLO não trabalhasse direto no parque, já que era apenas um consultor, nunca deixou de criticar e apontar os erros cometidos. Como os sectários de Tweedy ainda gozavam de bastante poder, tentaram processá-lo. Em janeiro de 1878 ele foi demitido do parque, mediante resolução da Diretoria que afirmava:

(...) o Honorável F. Law Olmsted ... é através desta designado ‘Arquiteto Paisagista Consultor’ pela comissão, com seus serviços a serem pagos periodicamente com dinheiro fora dos fundos apropriados, quando úteis. (RYBCZYNSKI, 2011, p.336).

Com a saída de FLO, encerramos a história do parque já que esta pesquisa se refere a relação dele com o Central Park, muito embora hajam algumas ocorrências que merecem ser citadas, já que fazem forte referência à sua contemporaneidade. Embora Vaux ainda tenha continuado como arquiteto do parque até 1890, foi antipatizado pelas novas diretorias quando começou a lutar contra a inserção de uma pista de corridas no local.

Para Rosenzweig e Blackmar (1992), a luta embora tivesse certa personalidade, não era inteiramente de Vaux, já que espelhava o inconformismo das classes trabalhadoras nova-iorquinas que não desejavam ver “seu” parque conspurcado de maneira tão pueril. O dissídio também envolvia muita política partidária e o ‘quê’ era de ‘quem’; o imbróglio terminou com uma “humilhação” pública e formal de Vaux, tendo como principal falácia o fato dele não entender de botânica, sendo, portanto, recomendada sua demissão por “incompetência”. Era 1894, e no ano seguinte ele morreu.

Vaux estava com 71 anos e sua saúde, juntamente a sua prática da arquitetura, vinha falhando há algum tempo. Ele também estava profundamente só: sua esposa havia morrido alguns anos antes num acidente de carruagem. Tais detalhes levam a especulação natural de

Take 5

se a morte de Vaux foi suicídio. De fato, um homem disse ao *Brooklin Eagle* que havia se encontrado com Vaux no píer e achou seu comportamento estranho. O caso é discutível. Escorregão ou salto, a água sugou o minúsculo Vaux para às profundezas assim mesmo, como tinha feito com Andrew Jackson Downing, seu amado mentor, vários anos antes³⁷ (MARTIN, 2011, p.396).

Em 1 de Janeiro de 1889, foi completada a consolidação da Grande Nova Iorque (Greater New York) que incorporou as áreas urbanas de entorno de Manhattan (Bronx, Queens, Brooklin, Staten Island e Long Island) em uma única cidade, causando a descentralização do parque e tornando-o apenas mais uma área verde entre outras (Forest Park no Queens e o Prospect Park no Brooklin). “(...) Embora o Central Park mantivesse sua centralidade simbólica para editores e lobistas, ele não mais ditava os padrões de desenho e uso do espaço público de recreação” (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.392).

Em novembro de 1903, Green aos 83 anos, foi assassinado por engano na porta de casa. A geração dos pais fundadores do Central Park havia se extinguido na passagem de século. Segundo Rosenzweig e Blackmar (1992), logo após a morte de Green o mundo editorial passou a incensá-lo como ‘Pai da Grande Nova Iorque’ e ‘Criador do Central Park’, desconsiderando outros candidatos à honra, inclusive Calvert Vaux e Frederick Law Olmsted que estavam mortos, há exatos 50 anos depois de aprovada a lei para sua criação. Segundo os autores, Viele, único homem a defender seus direitos a este título, havia morrido 1902 e, como crente no pós-vida, instalado uma campanha em seu sarcófago para usar caso ressuscitasse.

O século XX, portanto, teve às mãos os dispositivos para modificar o CP a seu bel-prazer e, no entanto não o fez. Por quê? Possivelmente as mudanças na interface da Nova Iorque do início do século XX tenham sido significativas o bastante para predispor seus habitantes a manter um quadro qualquer do passado. A interface do entorno do Central Park havia se modificado dramaticamente com a verticalização acelerada e cada vez mais alta sugerindo, quiçá, uma manutenção sem mudanças significativas no interior do que já era considerada como a “joia” de Nova Iorque.

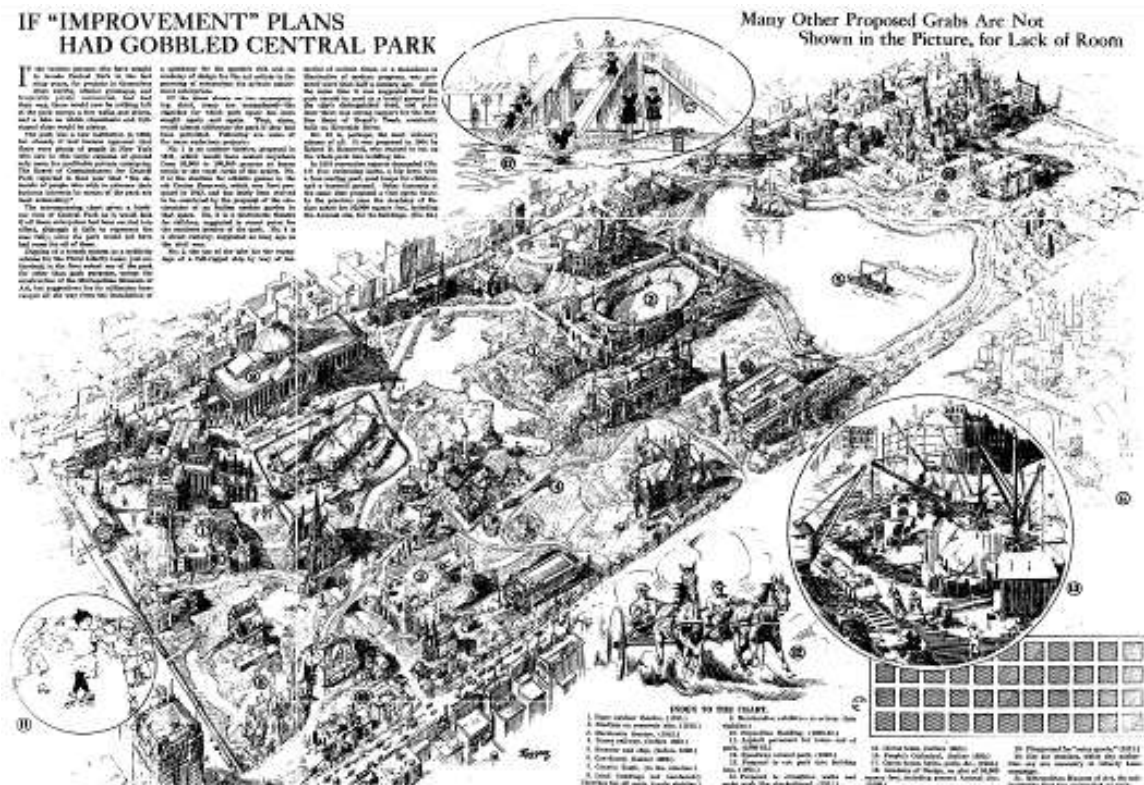
Algumas transformações foram obrigatórias como o asfaltamento das vias em cascalho, de 1912, para acomodar o crescente tráfego de automóveis. No entanto, a criação de playgrounds, seguindo os passos do que já havia ocorrido no lugar do Casino, foi marcante para a inserção do Central Park no século XX. Segundo Slavicek (2009) a oferta de um playground completo feita em 1926 pelo financista e magnata imobiliário, August Heckscher Sr. foi bastante controversa. A existência de playgrounds equipados em parques e outros espaços públicos era muito comum, o problema era a desconfiança por parte da Comissão

Take 5

Diretora do parque com relação às reais intenções de Heckscher, e a grita negativa da vizinhança abastada. No entanto, como um entusiasta defensor do “movimento do playground” (playground movement) ele conseguiu dobrar a Comissão e a vizinhança “snob”, e construiu um playground com o próprio dinheiro, o qual logo tornou-se “a amenidade mais densamente usada do Central Park”. García-Posada (2007) adiciona aos desafios de Hecksher, os conservacionistas, por acharem que com as zonas de playground se “perdia o encanto pastoril” do parque.

Mas, nada tão dramático quanto as modificações apresentadas numa matéria do The New York Times, datada de 31 de Março de 1918, e intitulada If “Improvement” Plans Had Gobbled Central Park (Se os Projetos de ‘Melhoria’ tivessem engolido o Central Park). O artigo critica a abertura do parque aos investimentos privados para diversos propósitos, inclusive o MET, e cria um quadro gráfico satírico sobre como seria o parque se todos os projetos propostos ao longo do tempo tivessem sido aprovados. A leitura, foi realizada por Ken Fitzgerald com base nos projetos de Richard Welling (Figura 5.8), o quadro gráfico foi apresentado com perspectiva em voo de pássaro e a matéria pede desculpa por não apresentar todos os projetos propostos, uma vez que “o parque não teria espaço para todos eles”.

Figura 5.8– Charge do New York Times, acoplando todas as modificações propostas num só momento.



FONTE: <http://goo.gl/kfqavX>. Acesso em: 19/03/2014.

Take 5

Algumas das propostas comentadas pelo artigo mostram o nível de confusão que pairava sobre a autonomia do parque desde sua inauguração (**Quadro 5.1**). A de no. 1 é um teatro ao ar livre, proposto em 1911 que acomodaria de 25 a 100 mil pessoas ao “pesado custo das cordas vocais dos atores”. Na no. 5 o lago é indicado para passeios de barco, um dos quais completamente equipado como memorial dos tempos antigos, e outro um barco a vapor como ilustrativo dos tempos modernos, proposto meio século antes. O artigo considera a proposta de no. 13 a mais visionária de todas: datada de 1904 e de autoria de Robert B. Roosevelt, propunha cortar o parque inteiro em lotes para construção.

Quadro 5.1– Quadro de propostas de modificações (não-realizadas) para o Central Park

	Proposta	ANO		Proposta	ANO
01	Gigantesco teatro ao ar livre	1911	11	Pavimentação asfáltica na parte sul	1880-81
02	Local para estádio ou reservatório	1912	12	Pista de corrida ao redor do parque	1892
03	Teatro de Marionetes	1912	13	Corte do parque em lotes edificáveis	1904
04	Linha férrea urbana	Antes de 1880	14	Proposta de estreitar as vias e transformar o parque num tabuleiro de xadrez	1911
05	Barco à vapor ou navio	Antes de 1880	15	Tendas de circo	Antes de 1880
06	Cemitério	Antes de 1880	16	Catedral do Povo	Antes de 1880
07	Tumba do Gen. Grant	Anos 1990	17	Ópera, banhos, piscinas, etc.	1910
08	Igrejas para todas as seitas, sem definição da quantia de edificações.	Início dos anos 1880	18	Academia de Design em área de 2.780 m ² abarcando o Arsenal.	1909
09	Estrutura para exposição de mercadorias	Fim dos anos 1880	19	Playground para ‘Esportes Barulhentos	1911
10	Edifício de Exposições	1880-81	20	Local para trincheiras para a campanha da Libertação do Crédito (<i>Liberty Loan</i>)	

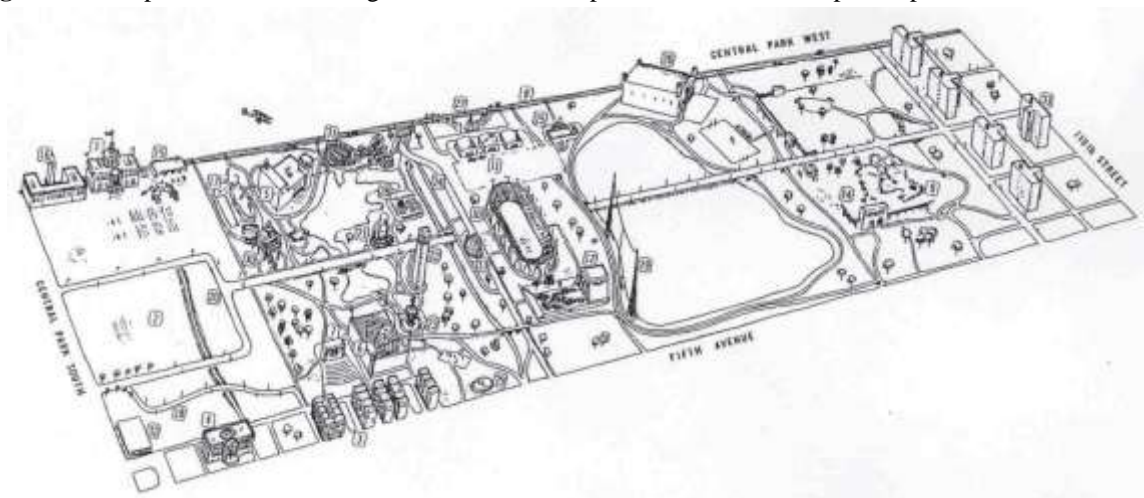
FONTE: García-Posada (2011).

Segundo García-Posada (2007) estes delírios, que poderiam ser chamados de ‘Sonhos e Pesadelos do Central Park’, continuaram século XX afora conforme os planos mais recentes (**Figura 5.9**) e sua descritiva com datas (**Quadro 5.2**).

Por mais bizarros que possam parecer, estes transbordos de criatividade são pequenos exemplos da vulnerabilidade do Central Park frente às poderosas forças políticas e econômicas que, desde sua origem, o cercearam e continuam a girar em torno de sua potencialidade imobiliária.

Take 5

Figura 5.9- Mapeamento de Ken Fitzgerald com base nos planos anteriores e adaptados para o século XX.



FONTE: Garcia-Posada (2007, p. 137).

Quadro 5.2– Quadro geral de propostas de modificações para o Central Park

ELEMENTO		ANO	ELEMENTO		ANO
01	Edifício para exposições	1903	17	Piscina, circo e pista de atletismo	1923
02	Campo de exercícios	1904	18	Aterramento de reservatório para nova pista	1923
03	Venda de Terrenos para parcelas edificáveis	1904 e 1920	19	Torres de rádio	1923
04	Edifício para Academia Nacional de Desenho	1909	20	Estrada central para aliviar a carga do trânsito	1923
05	Teatro de Ópera	1910	21	Estátua de Buda	1925
06	Teatro ao Ar livre e anfiteatro para ópera	1911 e 1933	22	Torre Carrilhão	1925
07	Teatro de Marionetes	1912, 1964 e 1965	23	Fonte das Estações	1929
08	Nova localização para faixas de carro	1917	24	Passeio conectando o MET ao Museu de História Natural	1930
09	Trincheiras para eventualidade de uma guerra	1918	25	Edifício recreativo e piscinas	1935
10	Grande estádio	1919	26	Arsenal e estábulos	1940
11	Aeródromo	1919	27	Praça da América do Sul	1941
12	Jardim oriental, Salão Memorial para troféus de Guerra e anfiteatro esportivo	1920	28	Centro Recreativo para a Terceira Idade	1955
13	Stand musical e rua conectando faixas	1920	29	Jardim para Cegos	1955
14	Estacionamento Subterrâneo para 30.000 carros	1921	30	Monumento	1955
15	Garagem para a Polícia	1921	31	Centro Recreativo	1955
16	Centro de Arte e Música	1922	32	Cafeteria Huntington Hartford	1960
			34	Moradias da 106 a 110	1964

FONTE: García-Posada (2011).

A década de 1930, também não foi muito feliz para o parque. Nova Iorque estava vivendo a Grande Depressão e as obras do/no parque foram canceladas ou aguardavam financiamento. O Reservatório inferior tinha perdido sua razão de ser e para evitar custos de

Take 5

manutenção, tanto a direção do parque quanto da cidade decidiram dar fim à sua existência. Surpreendentemente, isso ocorreu sem grandes incidentes. Portanto, quando em 23 de Janeiro de 1930, “um funcionário abriu a válvula para drenar o Reservatório Inferior no Central Park, houve pouca fanfarra, apenas uma breve lufada de interesse na lenda loca de que um salmão gigante vivia em suas profundezas. Três meses depois a Sociedade Americana de Arquitetos Paisagistas apresentou seu projeto de transformar o local num Grande Gramado (*Great Lawn*)” (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1998, p. 439).

A partir de então, a área começou a ser ocupada por sem-teto gerados pela Grande Depressão. Por volta de 1932 já havia 17 casas completas e mais quatro em construção e, aparentemente, umas 2.000 pessoas dentre o 1.5 milhão de desempregados, habitavam a área do antigo reservatório (*idem*, 1998). Embora, houvesse grande piedade por aquelas pessoas, a maior parte da população se opunha veementemente a perda do espaço público e exigiu resposta imediata. Em 1933 os ocupantes foram expulsos do local.

Nomeado pelo recém-eleito Prefeito da cidade de Nova Iorque, Fiorello LaGuardia, como Comissário do Departamento de Parques, Roberto Moses assumiu o cargo em 1934 (SLAVICEK, 2009). Moses não foi indicado apenas como

“(...) comissário de parques de toda a cidade, nem aquela função só iria se expandir para incluir poder sobre os caminhos nos parques, nem Moses iria apenas ter controle sobre as duas ‘autoridades’ com poder para construir pontes e estradas locais, ele também teria permissão para reter seus quatro diferentes empregos estaduais relacionados a parques e estradas”³⁸ (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1998, p. 448).

Como a confiança de LaGuardia em Moses era ilimitada, ele tinha poder plenipotenciário para resolver o que fosse no tocante à parques e estradas. Em 1934, Moses acabou de remover os sem-teto do parque e começou a instalação do Great Lawn e seus equipamentos esportivos localizados e distribuídos de forma a dar à cidade o que a cidade queria, sem ofende excessivamente o Greensward.

Moses geriu o parque durante 26 anos, deixando o cargo em 1960 para colaborar no planejamento da Feira Mundial de Nova Iorque. Segundo Slavicek (2009), sua gestão incluiu ‘melhorias’ como a inserção de muitas quadras de esporte, o atual zoo, a construção do Tavern-on-the-Green, o Rinique de Patinação Wollman, tendo desagradado consideravelmente aos ‘Olmstedianos’, com a demolição do Abrigo Rústico Kinderberg (Kinderberg Shelter), do elegante Marble Arch próximo ao Mall, e de várias estruturas projetadas por Vaux. Uma boa demonstração da crítica da atuação de Moses pode ser encontrada em Lewis Mumford, quando em 1951, denunciou no *The New Yorker* que Moses ‘estava refazendo o Central Park’ (GARCÍA-POSADA, 2007).

Take 5

De meados dos anos 1960 até o fim dos anos 1970, o Central Park sofreu momentos amargos, devido não apenas a administração excessivamente liberal de Thomas Hoving e August Hecksher Jr, que liberaram o CP para concertos de rock e festivais étnicos a marchas pela paz (SLAVICEK, 2009), mas, sobretudo, pelo agravamento da crise financeira de 1977 que deixou o parque sem suprimento de fundos para sua manutenção (ROSENZWEIG-BLACKMAR, 1998).

Ao final da década, o *Great Lawn* não passava de uma verdadeira lixeira, o *Belvedere Castle* tinha sido vandalizado tantas vezes que teve de ser vedado com tábuas, a majestosa escadaria e os pilares do *Bethesda Terrace* estavam cobertos de pichações e latas de cerveja e refrigerante enchiam o lago e o *Harlem Meer*. Embora o Central Park tivesse sido designado Marco Histórico em 1963 e Marco da Cidade de Nova Iorque em 1974, nenhuma destas prestigiosas honrarias trouxeram ao parque os fundos tão desesperadamente necessários para reabilitar a obra-prima do século XIX de Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux³⁹ (SLAVICEK, 2009, p. 103).

A situação caótica do parque terminou quando seu novo Comissário, Gordon J. Davis, assumiu a múltipla tarefa de organizar uma nova política de uso, criando uma fusão entre o público e o privado para financiar as obras de reestruturação. A crise fiscal trouxe o desafio de abrir o parque e de defini-lo como “um espaço público, tido, financiado e administrado pelo governo local em nome de todos os moradores da cidade” (ROSENZWEIG-BLACKMAR, 1998, p. 504).

Em 1980 foi criado o Central Park Conservancy (Conservação do Central Park) para angariar fundos advindos de parceria mista entre os setores público e privado, e usá-los nas obras de seu reerguimento e manutenção. Em 1979, Gordon Davis indicou Elizabeth Barlow Rogers para o cargo de administradora do parque. Barlow, uma ativista e escritora, especialista no parque e em FLO, lançou campanhas eficientes, não só de conscientização da importância do parque como do envolvimento da população em sua manutenção e cuidado.

O Conservancy tem a função de administrar o parque. Organiza, por exemplo, um concurso anual de jardins, disputado entre os membros associados (geralmente mulheres que moram no entorno) e levado a cabo na área do Conservatory. Pode parecer contraditório que o elemento que mais luta pela permanência do projeto original disponha de atividades privadas/particulares que concorram com o projeto de FLO. Isso é justificado pelo fato das pessoas que partilham do concurso também são as financiadoras (doadoras) de fundos para a manutenção do parque, que é fortemente subsidiado pelos habitantes de Nova Iorque.

Muito embora ainda hoje as disputas pela legitimidade do Greensward ainda mantenham seus acólitos em permanente campanha para restaurar o parque à sua condição original, muitas das melhorias realizadas e que chocam-se com as disputas dos

Take 5

conservacionistas, foram necessárias para adaptar o parque aos câmbios políticos, sociais e econômicos da cidade mais rica e poderosa dos Estados Unidos.

No próximo capítulo discorreremos sobre a estrutura do CP considerando os elementos mais importantes para este trabalho.

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *...it was the first grand open space that had been intentionally set aside for the ordinary public in a prosperous and ambitious city.*

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Crowding generally refers to people's psychological response to density, that is, to their feelings of being crowded, having a lack of privacy or an increase in unwanted interactions or psychological distress.*

³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Central Park thus emerged out of a complex mix of motivations – to make money, to display the city's cultivation, to lift up the poor, to refine the rich, to advance commercial interests, to retard commercial development, to improve public health, to curry political favor, to provide jobs.* ROSENZWEIG e BLACKMAR (1992)

⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *But in the end the commissioners choose a simple grid plan, with absolutely no regard for the underlying natural terrain. Superimposed on the topographical survey on which Randel had labored between 1808 and 1810 was the inexorable grid that has defined the City ever since: 12 north-south avenues, all 100 feet wide, and 155 east-west streets, 15 to be the width of avenues and 140 to be 60 feet wide.* (HECKSHER, 2008)

⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The imposition of the grid on uneven terrain entailed exorbitant costs both to prepare manageable street grades, and to provide for adequate drainage.* (SPANN, 1988, p.25)

⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. (...) *it ably served the City's preeminent interest in real estate development and the needs of commerce.* (HECKSHER, 2008).

⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *At the same time, they were alarmed by the swiftness with which Manhattan's once plentiful forests and meadows were disappearing. Fearful that the entire island would soon be paved over, they were determined to secure a green space for all New Yorkers to enjoy before it was too late.* (SLAVICEK, 2009).

⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The Commissioners justified the modest amount of vacant space set aside for fresh air and health needs on the grounds that the surrounding sea provided ample clean air and that land was very expensive.* (HECKSHER, 2008, p.9).

⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *In their quest for a "pleasant" place in which to walk or ride, many New Yorkers were reduced to visiting nearby rural cemeteries. With its many ponds, rolling hills, and winding paths, Green-Wood Cemetery in Brooklyn was a favorite destination for thousands of nature-starved Manhattan families. After the nearly 500-acre burial ground opened in 1838, so many New Yorkers began spending their Sunday afternoons at Green-Wood that the cemetery superintendents decided it would be a good idea to issue admission tickets.*

¹⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *James Gordon Bennett voiced a conceit that was popular in the nineteenth century, comparing a park to a pair of lungs, capable of drawing in air and refreshment. "There are no lungs on the island," he wrote. "It is made up entirely of veins and arteries."*

¹¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *"...easily accessible and possessing all the advantages of wood, lawn and water, which might, at a comparatively small expense be converted into a park."*

¹² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Eminent domain is the power of the state to seize private property for public use after compensation is provided to the owner.*

¹³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Uptown alderman Henry Shaw and the president of the Croton Aqueduct Board, Nicholas Dean, recommended a "Central Park," maintaining that it would better meet New Yorker's needs than the "one-sided" Jones Wood Park on East River. Their proposal initiated an intense three-year battle over whether, where, and at whose expenses New York would create its grand public park.* (ROSENZWEIG e BLACKMAR, 1998, p.37).

¹⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *...to examine the suitability of the Jones Wood site. Six months later, the Special Committee on Parks issued its findings: The size of the proposed Jones Wood park was inadequate for a city of more than a half million residents, and its eastern location was inconvenient.* (SLAVICEK, 2009, p.24).

¹⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *After two years of meticulously surveying and assessing the 17,000 lots that made up the mammoth Central Park site, in 1856 the city government finally authorized the payment of \$5,069,694 to the tracts' 561 owners. One-third of that sum was to be covered by the landowners whose property adjoined the site, on the assumption that the value of their land would soar once the park was built. The remaining two-thirds of the purchase price was to be met by the city's taxpayers.* (SLAVICEK, 2009, p.28).

¹⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The grounds looked especially barren by moonlight. It was clear that they weren't working with a proverbial blank canvas. No, this was something vastly inferior, a scarred and scraggly landscape that posed quandaries at every turn.* (MARTIN, 2011, p.139).

¹⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *One of the commissioners later maintained that it was Washington Irving's support that swung the final vote. Olmsted claimed not to be sure exactly why he was chosen. That was false modesty: he was an attractive candidate. He was young – Nott was sixty years old – and obviously energetic. His professional credentials were hardly more meager than those of a professor of chemistry. Olmsted had made a name for*

Take 5

himself as a result of his *Times* article, his books, and his work on Putnam's. His own petition contained almost two hundred signatures – two hundred! – including that of William Cullen Bryant, the editor of *The New York Evening Post*. Bryant's endorsement was important, for in 1844 he had been the very first (even before Downing) to call the creation for a New York park. (RYBCZYNSKI, 2003, p.156-157).

¹⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. "...his cultural and social background and his deep Yankee roots were like those of the majority of the commissioners. He was one of their own." (ib., 2003, p.157).

¹⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. Vaux looked upon Viele's plan as an affront to Downing's memory. "Being thoroughly disgusted with the manifest defects of Viele's plan," he later recalled, "I pointed out whenever I had a chance, that it would be a disgrace to the City and to the memory of Mr. Downing (who had first proposed the location of a large park in New York) to have this plan carried out." (HECKSHER, 2008, p.20).

²⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. In the autumn of 1857, the board announced a competition for the design of Central Park, open to the general public. Though Viele's plan had been tabled, he was welcome to submit it for consideration against the other plans. He was also given the option of making changes to it or drawing up an entirely new design. (MARTIN, 2011, p.138).

²¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. There were precise specifications for the submissions. The designs were to be at a scale of 100 feet to the inch, or 10 feet 2 inches by 2 feet 3 inches. They were to be finished with India ink and sepia, not with colors, and accompanied by a "well-digested" written description, with a sealed envelope containing the designer's name. (In the event, eleven competitors signed their entries.) The designs were the property of the board, which specifically reserved the right to alter any winning ones. There were also a number of programmatic requirements, some obviously taken from Viele's earlier proposal: four or more cross streets, east to west; a twenty – to forty – acre parade ground with arrangements for spectators; three playgrounds, each three to ten acres; and specific sites for a future exhibition or concert hall, an observatory, fountains, towers, entrance arches, flower gardens and a skating ground – all within the legislature's \$1.500.000 budget. (HECKSHER, 2008, p.21)

²² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. And the competition was to be an anonymous competition, and each design that was submitted was given a name. Disponível em: <http://goo.gl/D6iGn6>. Acesso em: 05/FEV/2014.

²³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. The entrants were supposed to have been anonymous, but it appears likely that their identities were known since three of the four prized went to park employees, and voting was along party lines. (2003, p.164).

²⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. Vaux was shrewd enough to appreciate that politics would play a role in the competition. He knew that Olmsted was currently the favorite of the board, hence someone with whom it would be advantageous to be associated. (RYBCZYNSKI, 2003, p.162).

²⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. Viele's topographic map was rumored to be highly inaccurate. As superintendent, Olmsted was intimately familiar with the terrain of the park, and that might just provide an edge in the competition. (MARTIN, 2011, p.138)

²⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. By late in the afternoon of March 31, 1858, the due date, Olmsted and Vaux were still purring the finishing touches on their submission. They rushed to the Arsenal, an old munitions depot on the park grounds being used as an office by the commissioners. The doors were locked. But they were able to get the attention of a janitor by pounding on the door. Olmsted and Vaux left their entry with the janitor. The board had already received the other thirty-two submissions but wouldn't receive theirs until the next day. Technically, they had missed the deadline. (MARTIN, 2011, p.143).

²⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. Along with Viele's topographic map, every design contestant had been furnished with photographs of various points in the park to use for reference. (MARTIN, 2011, p.141).

²⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. He was convinced that the appeal of the pastoral was due to basic elements of the human psyche and not simply to the shifting tides of fashion. (...) Pastoral scenery was especially beneficial for the city inhabitants (...) not only because of the artificiality of the built-up city, but also because of the intensity of stress in urban life. (BEVERIDGE, ROCHELEAU, 1995, p. 38).

²⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. The new park's designer, therefore, should observe "one essential principle": remove the visitor's "recollection" of the streetscape. (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.104).

³⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. It is evident from their Greensward Plan that Olmsted and Vaux placed great importance on moving park visitors out of their dreary urban surroundings and into the park's romantic "rural" environment as quickly as possible. Central Park's primary entrance was to be situated at the southeastern corner of the long narrow rectangle of land, near the bustling intersection of Fifth Avenue and 59th Street. To shift visitors' attention away from the noisy thoroughfares and drab buildings that bordered the entrance, Olmsted and Vaux had the main drive into the park run diagonally into the center of the half-mile wide site. (SLAVICEK, 2009, p.41-42).

³¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. Although the Mall was formal, it was informally placed on one side and at a slight angle to the edges of the park. This left plenty of room for the parade ground (now called Sheep Meadow) and a ten-acre playground (the Ball Ground). These were side by side and gave the impression of a single large rolling meadow. (Idem, 2003, p. 133).

³² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. For the purpose of concealing the houses on the opposite side of the street, from the park, and to insure an unbrageous horizon line, it is proposed, as will be seen in the plan, to plant a line of trees all around the outer edge of the park, between the sidewalk and the roadway. (OLMSTED, 1858, p.14-15).

Take 5

³³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *They suggested installing all four of the obligatory transverse roads in large, excavated trenches, several feet below the park's surface. To conceal the sunken thoroughfares from the view of park visitors and to minimize traffic noise, they recommended that tall fences and thick plantings of trees and shrubs be placed along their borders. Scholars agree that Olmsted and Vaux's scheme for locating the transverse roads below ground level was as efficient as it was inventive. The submerged public thoroughfares not only would help to keep the distracting sights and sounds of the city from intruding on park visitors' "rural" experience, they also would allow Manhattan's increasing crosstown traffic to move through the park at a more rapid rate because it would not mix with slow-moving "pleasure" traffic. (KECKSHER, 2008, p.).*

³⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *To what extent shall the park be drained? (Answer: Totally.) By what form of drains? (Earthenware, of varying calibers.) At what depth? (Three feet in open glades, four feet in forested areas.) For best economy, by contract or day's work? (By day's work because of the endlessly varied conditions requiring uncommon on-site supervision.) (HECKSHER, 2008, p.40).*

³⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The board—eager to create new jobs for their working-class supporters while also catering to the wishes of many middle- and upper-class New Yorkers—initiated other park "improvement" projects against the designers' objections. (SLAVICEK, 2009, p.90).*

³⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *(...) gracefully curving carriage drives straightened to allow carriages to move more quickly through the park, and dozens of trees along the park's perimeter were cut down or severely pruned to provide adjacent homeowners with an unhindered view of its lush meadows and gardens. (SLAVICEK, 2009, p.90).*

³⁷ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Vaux was seventy-one, and his health, along with his architectural practice, had been failing for some time now. He was also deeply lonely: His wife had died a few years earlier in a carriage accident. Such details led to natural speculation that Vaux's death was a suicide. In fact, a man told the Brooklyn Eagle that he'd encountered Vaux on the pier and found his demeanor curious. The point is moot. Slip or jump, the water had pulled tiny Vaux down deeper all the same, just as it had Andrew Jackson Downing, his beloved mentor, all those years earlier. (MARTIN, 2011, p.396).*

³⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Not only was Moses to be appointed parks commissioner of the entire city, not only was that office to be expanded to include power over parkways, not only was Moses to receive control of two 'authorities' with power to build local bridges and roads (The Triborough Bridge Authority and the Marine Park Authority), but also he would be permitted to retain his four different state jobs concerned with parks and roads." (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1998, p. 448).*

³⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *By the end of the decade, the Great Lawn was a veritable dustbowl, Belvedere Castle had been vandalized so many times that it had to be boarded up, Bethesda Terrace's stately stairways and piers were covered in graffiti, and beer and soda cans filled the lake and Harlem Meer. Although Central Park had been designated as a National Historic Landmark in 1963 and as a New York City Landmark in 1974, neither of these prestigious honors brought the park the funds that were so desperately needed to rehabilitate Frederick Law Olmsted and Calvert Vaux's nineteenth century masterpiece (SLAVICEK, 2009, p. 103).*

Take 6



6 CENTRAL PARK-2 CAST

No capítulo anterior foi feito um resumo da evolução do Central Park, particularmente no tocante a contribuição de FLO sem, no entanto, ter posto de lado um pouco da luta que envolveu sua manutenção e garantiu sua existência até os nossos dias. Aqui será desenvolvida apenas uma descritiva da área e dos elementos que a compõem e a entornam. Não todos estes, pois são inúmeros, mas os mais importantes do ponto de vista arquitetônico, patrimonial, artístico e em especial aqueles que são normalmente utilizados como locação (*location*) pelo cinema norte-americano. Iniciamos a descritiva com o entorno, uma vez que a partir deste que o CP adquiriu seus estatus, passando pelos elementos arquitetônicos de fluxo e transição (ruas, pontes, portões) onde evidenciam-se a argúcia visionária e a sensibilidade artística de Olmsted na criação do roteiro de uso do CP.

Nossa trajetória descritiva segue de norte a sul no CP já que foi a ordem de construção (e subsequente modificação) além de ser a rota mais utilizada pelo cinema. Ao final incluímos uma análise dos usos atuais do CP com base no último relatório disponível.

6.1 O Entorno

Considerada um dos m² mais caros do mundo, a área de entorno do Central Park pode ser considerada a joia da coroa no caso de Nova Iorque, já que concentra grande parte dos museus mais importantes dos Estados Unidos, assim como edifícios icônicos do início da arquitetura vertical do início do século XX.

O Fifth Avenue Bank of New York (1915) publicou uma brochura em que relata a história da mais honorável via americana até então, “uma das ruas mais famosas do mundo”, equiparando-a a Bond Street em Londres, ao Ringstrasse em Viena e a Rue De La Paix em Paris.

A importância da Quinta Avenida surgiu a partir da implantação do CP, e a sua valorização imobiliária (discutida no capítulo anterior) e que, segundo Rosenzweig e Blackmar (1992), lhe valeu a alcunha de Millionaire’s Row (Alinhamento de Milionários), pois aí viviam os Vanderbilt, Fricks, Rockfellers, Morgans e outras celebridades das finanças, que fizeram questão absoluta de competir pelo imóvel mais faustoso. O resultado foi uma coleção de arquiteturas tão extravagantes e díspares no gênero e na aparência (**Figura 6.1**) da qual, apenas algumas das grandes mansões, como a Frick e a Stuyvesant, sobreviveram às pressões imobiliárias do século XX, sendo transformadas em museus.

Take 6

Figura 6.1– Alguns exemplares do *Millionaire's Row* da Quinta Avenida. Andrew Carnegie (esquerda); Mary Astor (direita) e Cornelius Vanderbilt (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/KgBEvm>. Acesso em: 21/02/2014.

Este espaço de entorno terminou por se auto-organizar marcando o conjunto de suas edificações de maneira evidente. A Quinta Avenida ficou com grande parte dos museus, quiçá, devido a presença do MET, e a Central Park West com os grandes condomínios de luxo, alguns dos quais foram tão incorporados à paisagem urbana que se tornaram icônicos desta região, como o edifício Dakota (onde John Lennon foi assassinado e o *Bebê de Rosemary* foi filmado) e as torres San Remo.

Assim, começando pela Quinta Avenida a partir da Rua 110, temos o Charles Dana Discovery Center, que funciona como um dos principais centros de visitas do Central Park; o Museo Del Barrio, dedicado as artes dos países latino-americanos; o Museum of the City of New York, dedicado a história da cidade e com o maior acervo de fotos e documentos da mesma; o Jewish Museum; o Cooper-Hewitt Museum, uma ala da Smithsonian Institution dedicada ao Design; o Guggenheim Museum e a Frick Collection dedicada ao mobiliário. A

Take 6

Central Park West, ou Oitava Avenida, manteve grande parte de suas edificações, onde se encontra o m² caro da cidade (**Figura 6.2**):

Figura 6.2– Evolução estilística dos apartamentos no entorno do Central Park.



1 – The Dakota (1884)



2 – The Langham (1905)



3 – The St. Urban (1906)



4 – The Kenilworth (1908)



5 – The Majestic (1929)



6 – The Beresford (1929)



7 – San Remo Towers (1930)



8 – The Eldorado (1930)



9 – The Century (1931)

FONTE: <http://goo.gl/U5Vfl9>. Acesso em: 25/03/2014.

Um detalhe aparentemente irrisório, mas de relevante importância para compreender a idealização do CP, é o modo como FLO relacionou este com o entorno. Ao invés de cerca, muro ou gradeado, proposto pelos potentados que moravam ao lado, ele optou por um muro

Take 6

baixo (que servia de delimitador), e entradas postas a intervalos regulares. Ironicamente, estas entradas, financiadas pelos ricos que moravam na *Millionaire's Row*, homenageavam o cidadão comum, como veremos a seguir.

6.2 *The Gates*

Para se chegar aos portões (gates) é preciso primeiro entender o processo de gerenciamento das entradas, processo este que embora tenha gerado muita polemica e controvérsia durante a execução, ainda assim é emblemático. Inicialmente foram propostos quatro portões monumentais que deram origem aos atuais quatro giradouros (rótulas) situados nas quinas da Rua 59 com Avenidas 5 e 8 e da Rua 110 com Avenidas 5 e 8, respectivamente. O argumento para o Columbus's Circe (Giradouro Colombo) era adicionar um tipo de grandiosidade que competisse com a Place de La Concorde de Paris (MILLER, 2003), embora atualmente exponha um Monumento ao Maine. A Grand Army Plaza (**Figura 6.3**) homenageia o Exército da União, da Guerra Civil, e ostenta o Monumento ao General Sherman. Ambos ao sul. Na parte norte, confinando com o Harlem, os dois giradouros restantes homenageiam dois grandes negros norte-americanos: Fredrick Douglas, advogado, escritor e ativista da luta antiescravista, na quina da Av. 8 com Rua 110; e Duke Ellington em substituição a Frawley^a, na quina da Quinta Avenida com a Rua 110. A proposta de Hunt para o portão do Great Army Plaza, provocou ataques furibundos por Vaux, que após uma áspera contenda em defesa do parque, terminou encontrando um meio termo para a inserção deste. Pela defesa de Hunt, percebemos que o *grandeur* que cercava o parque, não era exclusividade do *Millionaire's Row*.

Os vários desenhos para as diversos portões, conforme veremos, são todos de um caráter monumental, e foram combinados de modo a satisfazer os grandes requisitos de efeito, largura, altura e simplicidade; com qualquer ornamento espalhafatoso sendo cuidadosamente evitado. Se forem executados com bom gosto e habilidade, poderemos ansiosamente aguardar em ter uma *fachada* deste tipo, se assim pudermos chamá-la, em nosso grande parque de recreação como nenhuma cidade no mundo possa se gabar. Existem poucos exemplos de tais entradas no exterior dignas de avaliação, salvo o Bois de Boulogne, cuja entrada pode-se adequadamente ser dita ser o Arc de L'Etoile, no início do Champs Elisées que marca a saída da cidade para as amplas avenidas que levam ao Bois¹ (HUNT, 1866, p.9).

^a Provavelmente James J. Frawley, um político ligado ao *Tamanny Hall*, o partido que estava controlando o parque na virada do século.

Take 6

Figura 6.3- Proposta inicial, de Richard Hunt, para a *Grand Army Plaza*.



FONTE: Hunt (1866).

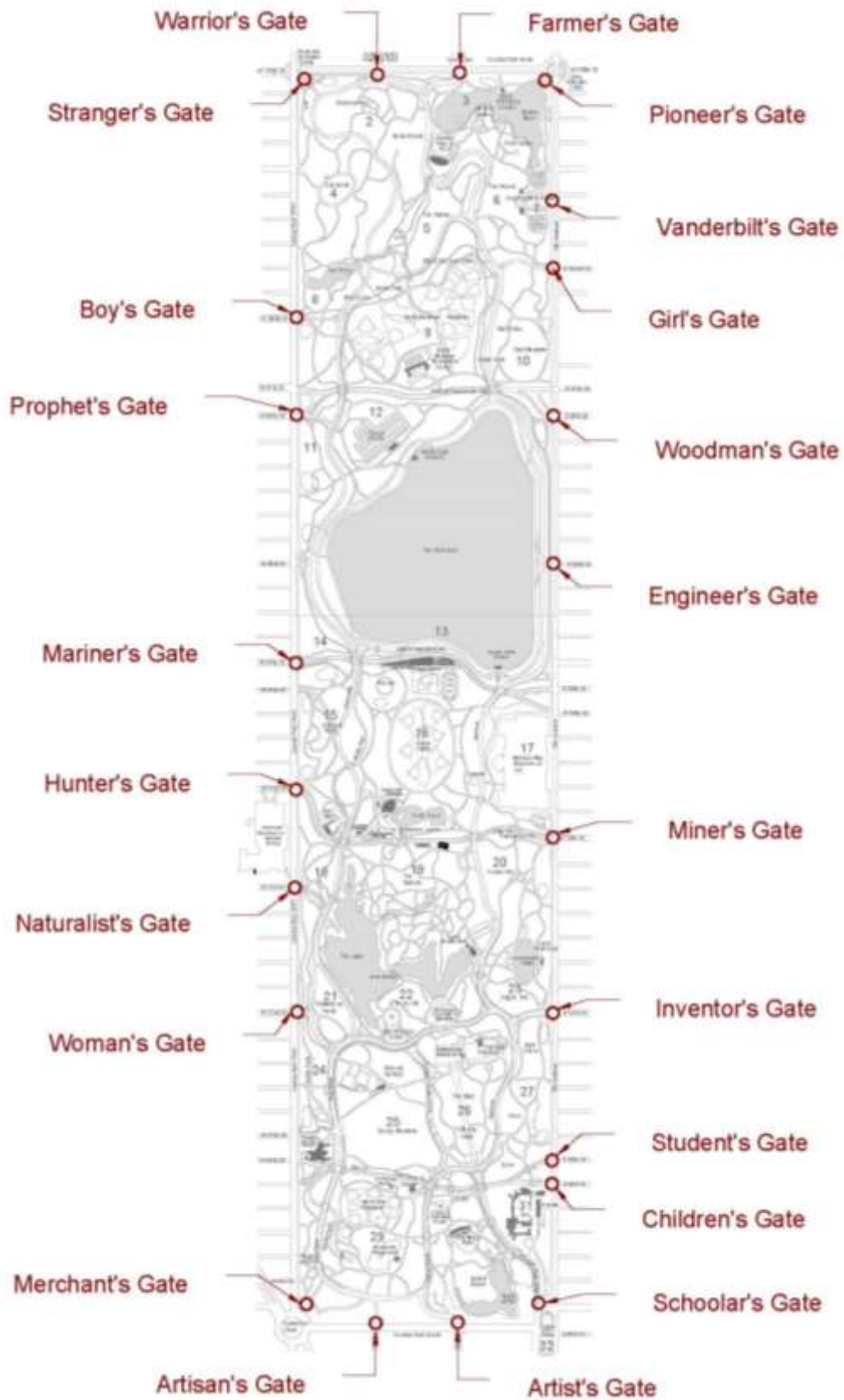
Os portões, ao contrário, seguiram à risca a recomendação da “reforma social” de FLO, homenageando os diversos segmentos sociais e existenciais que ou trabalharam no parque ou foram importantes para ele. Para Miller, os nomes nos portões “tinham o significado, no nível mais básico, de fornecer ao visitante um meio simples e objetivo de promover um ponto de encontro” (**Mapa 6-1**) além de serem um “(...) sermão em pedra que faz proselitismo de importantes valores culturais da Nova Iorque de meados do século XIX” (MILLER, 2003, p. 17).

Green, em seu ‘Relatório Anual’, relatou como a Comissão chegou aos nomes dos portões do parque alicerçando o pensamento tanto na base histórica da evolução do sentido de ‘portão’ quanto numa longa digressão sobre o significado das profissões e status daqueles que trabalharam na construção de Nova Iorque e, particularmente, no Central Park (**Figura 6.4**).

Tomemos, primeiramente, aquela porção da população cuja esfera de utilidade é o trabalho manual. Essa grande e importante classe ao contribuir para a prosperidade da comunidade com todo o trabalho duro, positivo e tangível que é feito, merece, ao entrar no Parque, um reconhecimento respeitoso e caloroso. Ela deve, contudo, mal se identificar por termos tais como “operário” ou “mecânico”, pois todo operário pode trazer alguma experiência ou discernimento ao seu trabalho, e todo mecânico pode mostrar algum grau de gosto e inteligência no exercício de sua arte: a palavra “Artesão”, por outro lado, parece apresentar a ideia inteira em seu aspecto mais compreensível e desejável sendo, talvez, o título característico que pode ser usado.² (GREEN, 1862, p. 128-129).

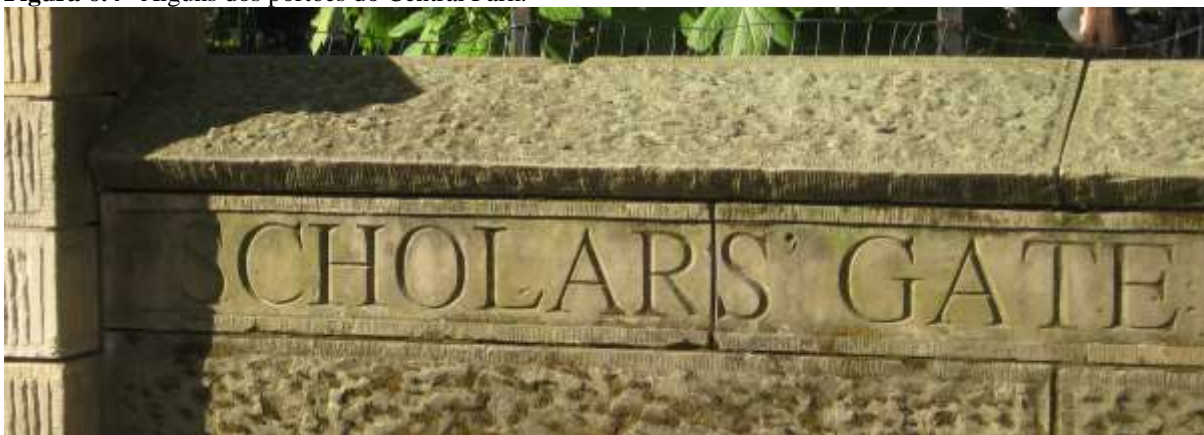
Take 6

Mapa 6-1 – Mapa de localização dos portões do CP.



FONTE: GREEN *et al*, 1862 e Miller (2003).

Take 6

Figura 6.4– Alguns dos portões do Central Park.

FONTE: <http://goo.gl/7F9Dne>. Acesso de ambas em: 26/Mar/2014.

Evidentemente que existem outros portões espalhados ao redor e dentro do Central park, mas eles não são mencionados nesta pesquisa por serem posteriores ao *Greensward* além de feitos por doações de particulares sem nenhuma ligação com a ideologia original. Para localizar os portões foi utilizado o mapa de George Colbert e Guenther Vollath de 1994, (Mapa 5-6).

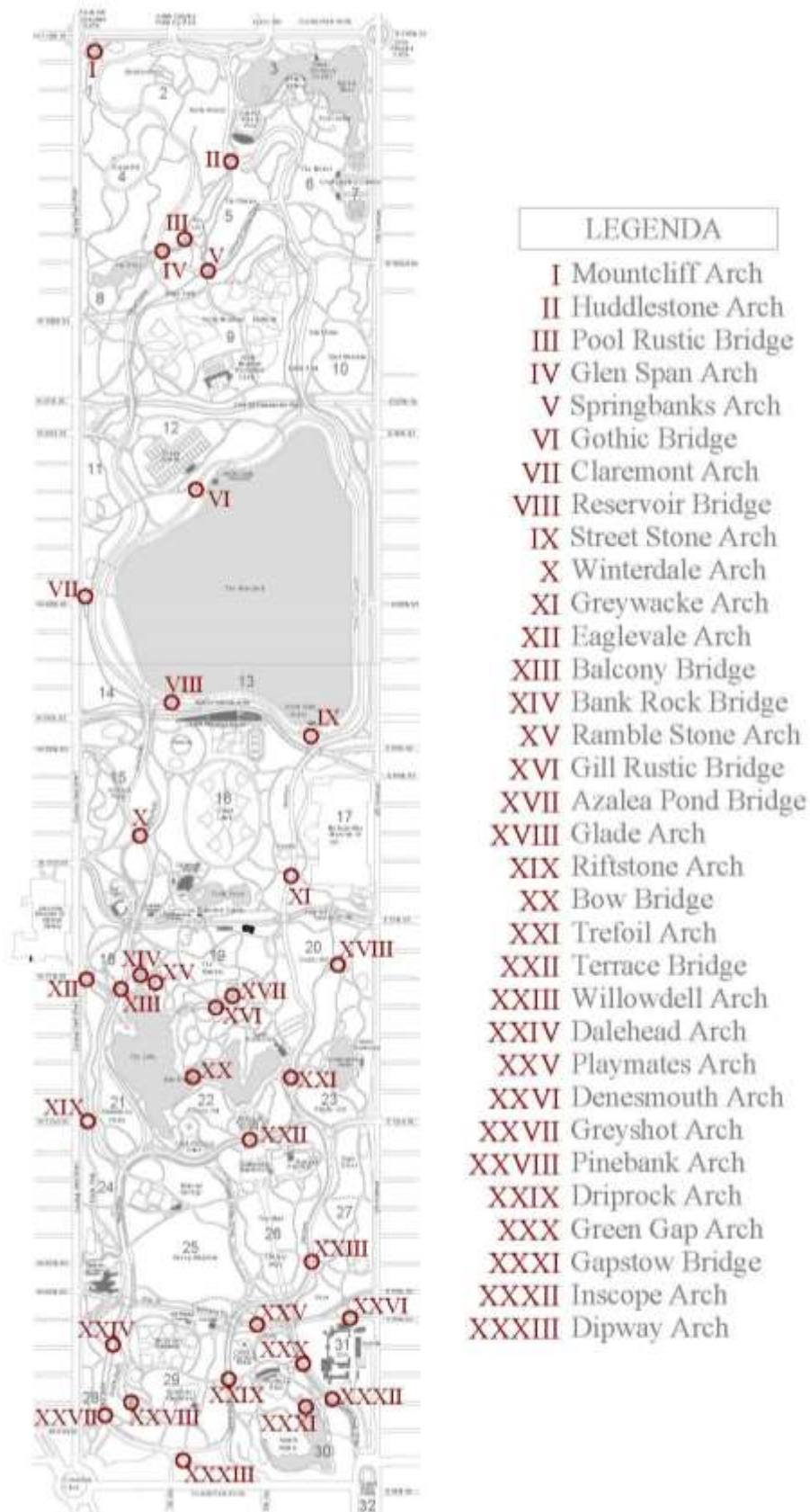
6.3 Pontes e Arcos

Outros elementos essenciais para compreender o parque são os arcos e pontes que foram projetados para vencer uma série de obstáculos físicos no local. As pontes não cruzam necessariamente, corpos de água, mas tornaram-se essenciais como elementos de embelezamento, assim como os arcos foram criados para facilitar os cruzamentos das diversas modalidades de vias: carros, pedestres, cavaleiros, etc. estas últimas são encontradas com mais frequência nas áreas das ruas transversas (**Mapa 6-2**).

O que torna as pontes e arcos do Central Park tão singulares não é apenas a qualidade artística e estética dada a cada um deles, mas, sobretudo a qualidade técnica. Miller (2003), ao dizer que “o material e design de cada ponte pretendia se harmonizar com sua respectiva paisagem”, confirma a natureza econômica dos materiais utilizados, já apontada por Rosenzweig e Blackmar (1992). Algumas das pontes tornaram-se icônicas da paisagem do Central Park, não apenas por seu valor estético, mas sobretudo pela elegância das formas e a permanência no tempo. Isso se aplica ao menos a três pontes: *Bow Bridge*, *Gothic Bridge* e *Bank Rock Bridge* (**Figura 6.5**).

Take 6

Mapa 6-2 – Mapa de localização de arcos e pontes.



Take 6

Figura 6.5– As pontes *Bow* (acima), *Gothic* (centro) e *Bank Rock* (abaixo).



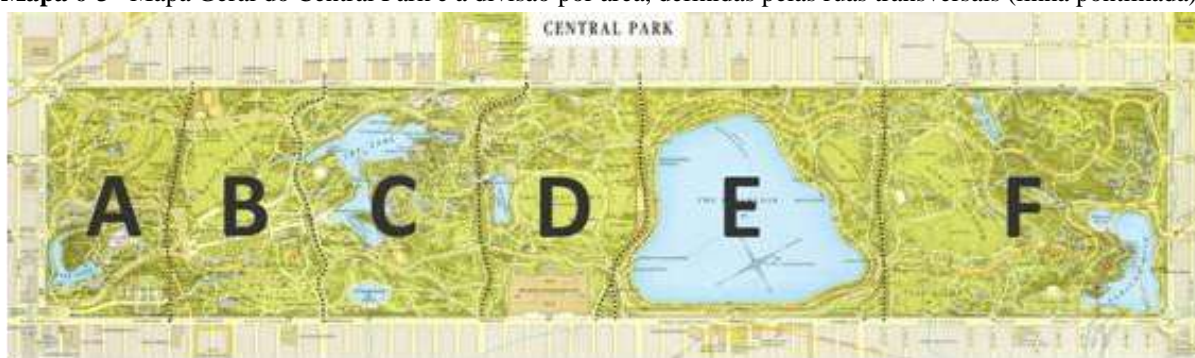
FONTE: Indra Rhodies (acima); <http://goo.gl/BBb0mD> (centro) e <http://goo.gl/B3wVyt> (baixo). Acesso de ambas em: 29/03/2014.

Take 6

6.4 O Parque

Considerando a enormidade da área e o formato anômalo (4km X 1km) em relação aos parques públicos conhecidos, geralmente organicistas, foi decidido parti-lo em porções menores, mais fáceis de trabalhar. O critério utilizado para a divisão foi a de tomar as ruas transversais do *Greensward Plan* como demarcadores de fronteira entre cada área. Para facilitar o acesso à informação, tomamos o mapa geral como base (**Mapa 6-3**), transformando-o num marcador de áreas.

Mapa 6-3– Mapa Geral do Central Park e a divisão por área, definidas pelas ruas transversais (linha pontilhada).



FONTE: Disponível em: <http://goo.gl/SNRy7w>. Acesso em: 07/Mar/2014.

No entanto, durante a manipulação do mapa foi verificado que o a área do *Lake* era não apenas muito extensa como igualmente complexa, com grande quantidade de equipamentos urbanos e elementos arquitetônicos utilizados pelo cinema exigindo, portanto, uma partição extra para se adequar a leitura das análises. Ao todo são seis áreas, nomeadas de acordo com o elemento mais icônico desta, e tendo como fronteiras permanentes a Oitava Avenida a Oeste (*Central Park West*) e a Quinta Avenida a Leste.

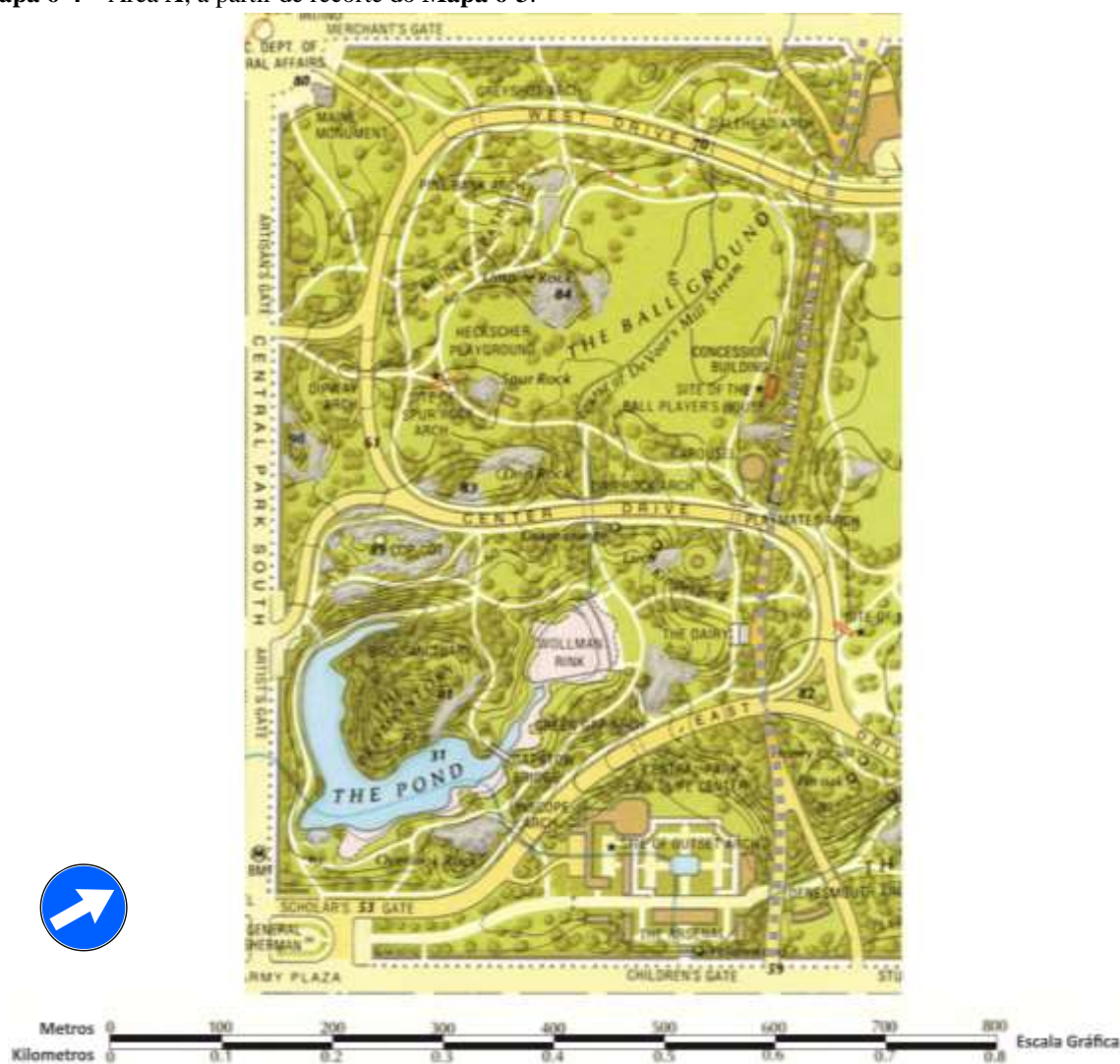
Do montante de edificações projetadas por Vaux atualmente permanecem O *Bethesda Terrace*, O MET (bastante modificado), *The Boathouse*, algumas pontes e alguns portões. O restante das obras espalhadas ao longo do parque pertence a diferentes autorias e épocas, sempre manipuladas por administrações igualmente variadas em gosto e política.

Take 6

6.4.1 Área A – The Pond.

Fronteiras: Das ruas 65-66E/66W a Norte até a Rua 59S. A área conta com duas das entradas mais imponentes do parque: o *Columbus Circle* na quina com a Oitava Avenida a *Grand Army Plaza* na quina da Quinta Avenida. Principais elementos: o Arsenal, o Zoo, (ambos na Quinta Avenida), o Wollman Rink e *The Dairy* (**Mapa 6-4**).

Mapa 6-4 – Área A, a partir de recorte do **Mapa 6-3**.



The Arsenal

De todas as construções no parque, a mais antiga e mais importante para sua história é o Arsenal (**Figura 6.6**). Em 1848 o Estado de Nova Iorque ergueu o Arsenal como depósito de armazenamento de munição. Em 1857 ele foi comprado e transformado na Administração do parque em construção. De 1869 a 1877 abrigou o primeiro acervo do que hoje está no Museu Americano de História Natural. De 1859 a 1871 serviu de florescente depósito de

Take 6

animais, que posteriormente vieram a constituir um Zoo. Também foi utilizado para albergar a coleção de arte do Convento Mount St. Vincent antes desta coleção ir para o MET. De 1869 a 1918 o Departamento Municipal do Tempo (*Municipal Weather Bureau*) usou a parte superior do arsenal para seus instrumentos antes de sua mudança para o Belvedere. Em 1967 foi declarado Marco da Cidade e atualmente sedia exposições importantes e fóruns para debates sobre parques, podendo ser reservado para funções privadas ou públicas (Adaptado de <http://goo.gl/A8wqpy>. Acesso em: 27/03/2014).

Figura 6.6- O projeto de R. M. Hunt para *The Arsenal*, em 1865.



FONTE: Acima: HECKSHER, 2008, p. 65). Abaixo: como se encontra atualmente. FONTE: <http://goo.gl/6PkWx6>. Acesso: 11/Mar/2014.

Take 6

The Dairy

Olmsted e Vaux se concentraram, em particular, no desenvolvimento de uma zona para crianças na quina sul do parque. Segundo Martin (2011) o *The Dairy* (leiteria) foi uma escolha comovente da parte de FLO, que tinha perdido recentemente seu segundo filho ainda bebê, sugerindo que a seção de crianças seria beneficiada com um abrigo onde mães e filhos pudessem se congregar. A *Dairy* também incluía um anexo com brinquedos para crianças. O edifício em estilo gótico desenhado por Vaux em 1869 é, segundo o mesmo autor, “um dos edifícios mais belos jamais concebidos em benefício do gado” (Idem, 2011, p.284). A ideia de um local onde crianças pudessem ter acesso a um copo de leite ainda quente direto da vaca tinha suas razões:

Isso não era nenhuma inovação. A pasteurização do leite ainda não era uma prática, a Cidade de Nova Iorque estava cheia de fornecedores inescrupulosos que vendiam leite contaminado e até mesmo reduziam o leite com vários aditivos para ampliar o suprimento. Devido estas práticas as crianças frequentemente ficavam doentes ou morriam. A *Dairy* foi planejada como um tipo de posto de leite certificado, um lugar onde uma criança podia ganhar um drinque gratuito nos limites seguros do Central Park.³ (Ibid., 2011, p. 284).

Em 1871 a *Dairy* foi completada e transformada num restaurante público, ao invés do “dispensário de leite que os projetistas tinham planejado como centro do Distrito da Criança” (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992, p.316). Nos anos 1950, ela foi fechada e a loggia que a envolvia ruiu. Em 1979, após restauro ela reabriu como a Recepção de Visitantes. Em 1981 a loggia foi restaurada ao seu esplendor vitoriano, passando a ser administrada pelo *Central Park Conservancy*. Atualmente abriga uma exposição permanente sobre a história e o projeto do parque (**Figura 6.7**).

Figura 6.7- *The Dairy*. Vista lateral para o Pavilhão Gótico em: à esquerda em 1869 e em 2013.



FONTE: HECKSHER (2007, p. 59) à esquerda e <http://goo.gl/W1qnRU> à direita. Acesso em: 27/03/2014).

Take 6

The Zoo

Em 1865, August Belmont persuadiu a diretoria do parque para criar um zoológico, como na Europa de onde acabara de chegar. Os princípios de Belmont não eram necessariamente socialistas como os propostos por FLO. Para Rosenzweig e Blackmar (1992) ele ensinava transformar o parque num elemento lucrativo, com jardim botânico e zoo, privados e disponíveis apenas para assinantes. Felizmente o projeto de Belmont não foi aprovado.

Os autores também acham que a divergência de caminhos adotados para o zoo e os museus refletiram as mudanças do relacionamento do próprio parque com seus visitantes. Nos anos 1860 o público político do parque era composto basicamente pela elite, enquanto nos anos 70 e 80, quando os dois museus tomaram forma e o zoo adquiriu sua audiência particular, o público político tornou-se mais amplo e dividido.

Em 1864 foi dada a autorização para estabelecer um zoo, embora não estivesse preciso onde, já que o *Greensward* não contemplava nenhum zoológico. Em 1860 foi prevista uma área entre as ruas 73 e 86 na Quinta Avenida. Em 1864 FLO e Vaux, que não desejavam nada parecido bem no coração do parque, sugeriram que fosse usada a *Manhattan Square* (atual Museu Americano de História Natural) entre as ruas 77 e 81 na Oitava Avenida (*Central Park West Avenue*).

Enquanto se mantinha essa arenga sobre administração, localização e organização do possível futuro zoo, este começou a surgir “bem abaixo de suas barbas” (idem, 1992, p. 343) na forma de um *Menagerie* (**Figura 6.8**), mais ou menos na atual área do zoo.

Embora não houvesse um zoo, propriamente dito, o parque já havia começado a receber animais como presente desde a década de 1860. Isso terminara por força a Comissão do Parque a estabelecer um jardim zoológico provisório, ou *menagerie*, no terreno ao fundo do Arsenal, enquanto aguardava as obras do possível futuro zoo ficarem prontas. Esse suposto zoo estava destinada a ser assentado ao norte do parque, no *North Meadow*. Isso não aconteceu. Em 1871, Olmsted e Vaux mandaram demolir o Pavilhão dos Veados (*The Deer House*), já erguido no setor do *North Meadows* (MILLER, 2003).

Take 6

Figura 6.8– O *Menagerie* (em azul) tendo o Arsenal ao fundo.



FONTE: <http://goo.gl/3EjIS2>. Acesso em: 24/03/2014.

Ainda conforme Miller (2009), os presentes à Comissão, acima mencionados, não eram incomuns e começaram a surgir desde a inauguração do parque o que incluía um sortimento muito amplo de objetos, de “estranhas relíquias históricas” a obras de arte além de animais vivos. Olmsted recorda que a maior parte dos animais recebidos era de “animais de estimação de crianças que tinham morrido ou se mudado”.

Se isso for verdade, as crianças de Nova Iorque tinham uma coleção bastante estranha de animais de estimação nos anos 1860, já que entre os animais presenteados ao parque havia um veado, um ganso, um aligátor, um pavão, um porco-espinho, um pelicano, um lobo das pradarias, uma raposa cinzenta e uma jiboia.⁴ (Ibid., 2009, p. 343).

A quantidade de doações, tanto em animais quanto em fundos, colaborou para a gradual construção do zoo. O zoo também exerceu uma poderosa atração no público nova-iorquino aumentando o fluxo de visitantes para suas dependências. Em 1869, um quarto dos visitantes entrava pelos portões da Quinta Avenida, ao lado do zoo (*Children's Gate*). Dois anos depois já era quase a metade do montante de visitantes que utilizavam a mesma entrada. Em 1873, mais de 2 milhões e meio eram atraídos ao zoo, e por volta de 1888, “nove em cada dez pessoas” se dirigiam para lá (ROSENZWEIG, BLACKMAR 1992). Ele era particularmente popular aos domingos, porque grátis e a classe operária podia levar a família e crianças para ver os animais exóticos.

Apesar da reclamação da vizinhança pelo mau cheiro do zoo e pela evidente antipatia da elite pelas classes menos favorecidas, o zoo permaneceu e possivelmente foi um dos principais elementos para a popularização do parque. A imprensa colaborou alegremente, dedicando-se incansavelmente a noticiar qualquer coisa relacionada ao zoo e os animais.

Take 6

Particularmente os primatas, quiçá, devido as intermináveis discussões em torno de Darwin e sua recente teoria.

Uma evidência disso é relatada por Rosenzweig e Blackmar (1992) num memorável episódio envolvendo o Pavilhão dos Macacos. Em meados da década de 1880, o Cônsul americano na Libéria doou um chimpanzé, batizado de “Mike Crowley” (**Figura 6.9**), o qual mesmerizou o público nova-iorquino juntando multidões que se acotovelavam para ver aquele que era o primeiro chimpanzé nos Estados Unidos.

Irrompeu a controvérsia de se o nome dado ao chimpanzé – Sr. Crowley – era um insulto aos irlandeses e as organizações irlandês-americanas mandaram delegações de protesto ao departamento de parques. Quando “Mr. Crowley” adoeceu, o zoo teve de divulgar boletins regulares sobre sua situação, os quais eram publicados diariamente nos jornais. Cartas jorravam prestando solidariedade e recomendando remédios da medicina popular. Curandeiros se apresentavam para orar pelo chimpanzé e proibicionistas protestavam contra o uso de aguardentes ardidas como tratamento. Após sua recuperação, foi lançado um livro em brochura (preço: trinta *cents*) contando a vida do chimpanzé.⁵ (Ibid., 1992, p. 346).

Figura 6.9- O simpático Mike Crowley.



FONTE: <http://goo.gl/TLxuoH>. Acesso em 13/03/2014.

Através deste depoimento podemos perceber como o parque tinha agregado boa parte dos princípios de FLO às práxis da cidadania. O entusiasmo pelo chimpanzé deixa muito claro

Take 6

como o imaginário popular lidava com o parque e o encaixava em sua relação de lugares importantes da cidade. Eventualmente, o *menagerie* foi demolido e o zoo começou a ser reconfigurado.

Para García-Posada (2007), o grande desenvolvimento veio durante a gestão de Robert Moses, na década de 30, quando este fez alterações substanciais no parque, adaptando-o aos novos tempos sem desmerecer ou descaracterizar o trabalho de FLO.

A última reforma foi a de Kevin Roche, John Dinkeloo e Associados (KJDA) na década de 1980 agregando uma série de elementos arquitetônicos e que configuraram o zoo tal como se encontra hoje (**Figura 6.10**).⁶

Figura 6.10- Reformas de KJDA em azul claro (acima). O Arsenal é a edificação na margem inferior.



FONTE: <http://goo.gl/d39OR0>, acesso em: 14/03/2014.

Take 6

6.4.2 Área B – Sheep Meadow

Fronteiras: da Rua 65-66E/66W a Rua 72E/72W. Essa área não é uma área inteira, trata-se apenas uma subdivisão da próxima (*The Lake*). Os elementos mais importantes são o *Tavern-on-the-Green*, o *Sheep Meadow* propriamente dito e o *The Mall* (**Mapa 6-5**).

Mapa 6-5– Área B, editada a partir de recorte do **Mapa 6-3**.



Sheep Meadow

O *Sheep Meadow* foi criado com o intuito de ser exatamente o que indica o nome: “Prado dos Carneiros”. Idealizado por FLO como o epítome do pastoral, o lugar albergou um rebanho com pedigree (inicialmente Southdown e depois, Dorset) de 1864 a 1934. Segundo Miller (2003), o objetivo do rebanho era duplo: um estético e o outro prático; para os idealizadores nada apresentaria uma estética mais pastoral que um rebanho de carneiros pastando num relvado; pelo lado prático, a presença do rebanho baixou os custos de manutenção com este podando e fertilizando o pasto ao mesmo tempo, além de gerar receita

Take 6

com a oferta de cordeiros, reprodutores e lã (**Figura 6.11**). A autora comenta o respeito de Green pelo ideário estético de FLO, ao declarar em 1863 que “As lâminas de grama que unidas formam o gramado, podem ser apreciadas sem pressioná-las com os pés” (Idem, 2003, p. 113). No início do século XX, o *Sheep Meadow* foi se transformando no local para grandes manifestações públicas, quer fossem políticas, culturais ou esportivas. Vandalizado na década de 1970 veio a ser valorizado novamente a partir dos anos 80 com a direção do *Conservancy*, agora cercado e protegido de barulho e esportes ativos (ROSENZWEIG, BLACKMAR, 1992).

Figura 6.11- O Sheep Meadow em 1946 (à esquerda) e hoje (à direita).



FONTE: <http://goo.gl/JHn7PC> (esquerda) e <http://goo.gl/zZfC8a> (direita). Acesso a ambas em: 15/03/2014.

Tavern-on-the-Green

O *Tavern* pode ser considerado uma peça razoavelmente recente nesta área. Para Rosenzweig e Blackmar (1992) as coisas não foram fáceis desde o início: originalmente construído como um lugar que oferecia serviços gastronômicos leves o *Ladies Refreshments Pavillion* (Pavilhão de Refeições das Senhoras), logo passou a ser conhecido como *Casino* (**Figura 6.12**); na década de 1920 o prefeito Jimmy Walker cedeu o *Casino* para Sidney Salomon como troca de favores políticos, e este imediatamente o transformou numa das casas noturnas mais elegantes e ostensivas da cidade; durante a administração de Moses, no entanto, o *Casino* foi demolido após uma longa batalha jurídica e em seu lugar foi construído um playground; para substituir o elegante restaurante, Moses constrói o atual *Tavern-on-the-Green* (**Figura 6.13**).

Take 6

Figura 6.12- O Pavilhão das Senhoras (à esquerda) e o Casino de Salomon (à direita).



FONTE: <http://goo.gl/E4VJgs> (esquerda) e <http://goo.gl/mYRNRc> (direita). Acessos em: 15/Mar/2014.

Figura 6.13- O Salão de Cristal no atual *Tavern-on-the-Green*.



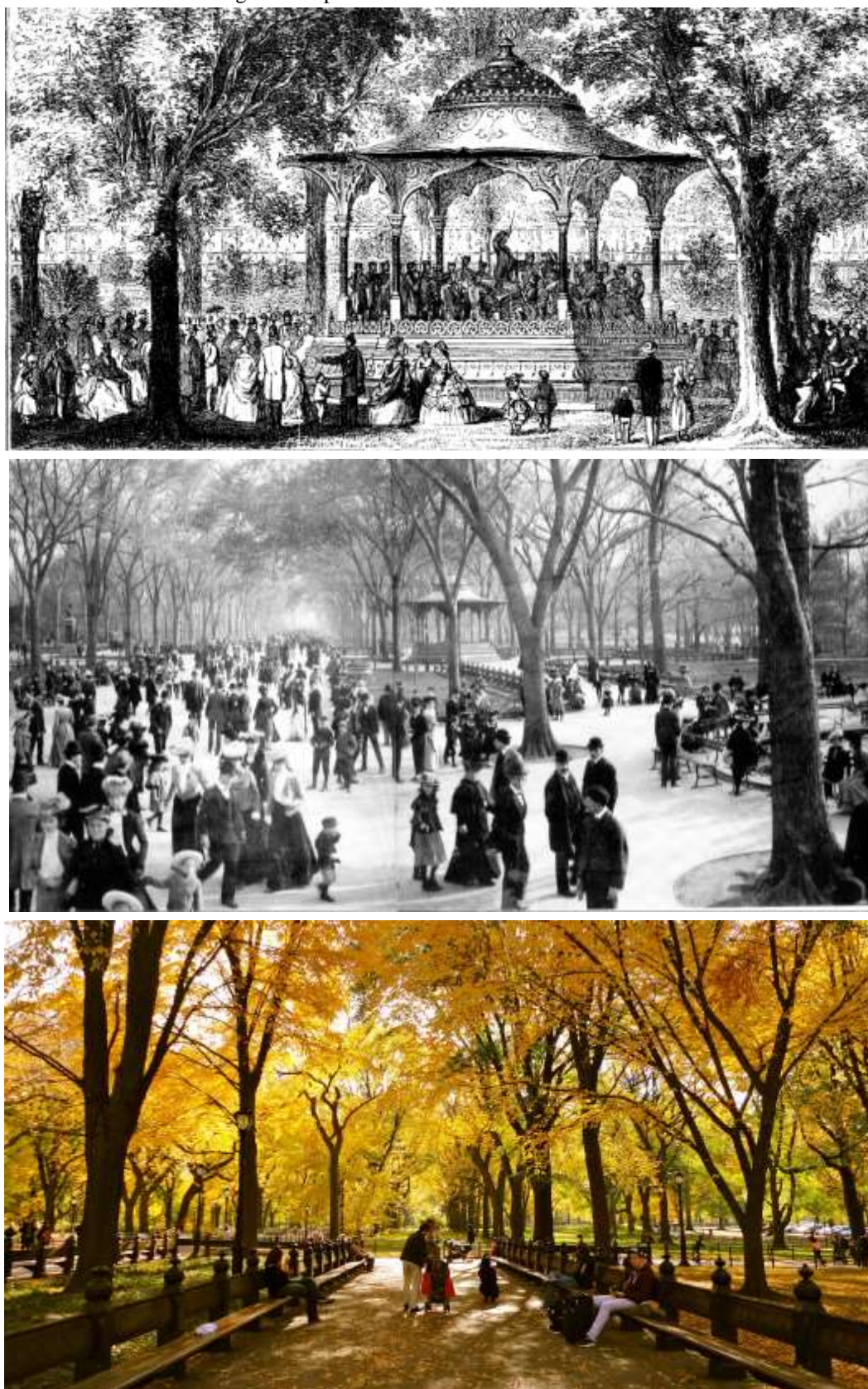
FONTE: <http://goo.gl/UYvTUk>. Acesso em: 15/Mar/2014.

The Mall

Quiçá, o espaço mais democrático de todo o parque, o *Mall* já tem sua história contada acima e no capítulo anterior. Portanto, aqui apenas cabe lembrar que ele foi construído com a explícita intenção de igualar a todos. O *Mall* simboliza as ideias democráticas de Vaux em integrar o espaço público numa experiência ousada e bem sucedida (MILLER, 2003). O próprio FLO o descreve como “um salão de recepções a céu aberto” (OLMSTED, VAUX, 1858, p.18).

Nas figuras abaixo podemos ver a evolução do *Mall* ao longo do tempo (**Figura 6.14**). Na sequência, de cima para baixo, temos o Pavilhão Musical conforme consta no Relatório Anual de Green, uma figura do *Mall* em 1905 ostentando o Pavilhão Musical já construído e em uso e por último o *Mall* como se encontra atualmente sem o Pavilhão, demolido em 1923.

Take 6

Figura 6.14 - O *The Mall* ao longo do tempo.

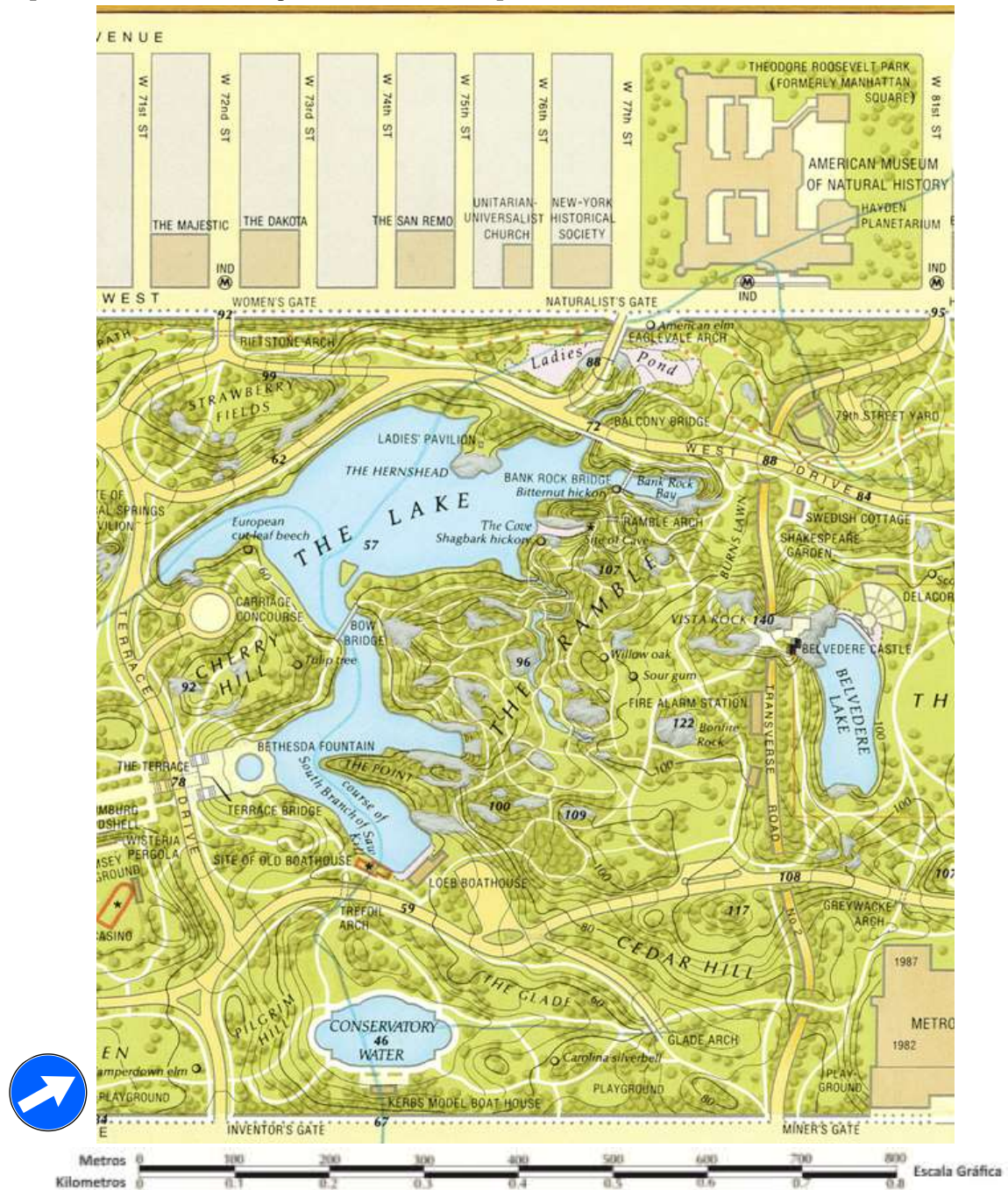
FONTE: Acima (GREEN, 1862, p. 33), Centro (MILLER, 2003, p. 28-29) e abaixo <http://goo.gl/Vemzij>. Acesso em: 15/Mar/2014)

Take 6

6.4.3 Área C – The Lake

Fronteiras: da 72E/72W a 79E/81W. A mais diversificada e conhecida das áreas é considerada por muitos como o “coração do parque” (**Mapa 6-6**). Contém uma importante subárea: *American Museum of Natural History*. Ainda contando com *The Ramble*, *Cherry Hill*, a *Casa de Barcos Loeb* e o *Bethesda Terrace*.

Mapa 6-6– Área C, editada a partir de recorte do **Mapa 6-3**.



Take 6

O *The Mall* e o *Bethesda Terrace* formam juntos, uns dos vértices mais importantes do parque. Desde os elementos que compõem até o conceito que o acompanha.

A sequência do Mall e Bethesda Terrace era a única linha reta do Central Park. Este âmbito era para Vaux como a Praça de São Marcos ou os Campos Elíseos, lugares de relação social, territórios para a contemplação social. Mas, diferentemente dos referentes europeus, os do Central Park, numa cidade onde então mais da metade da população tinha origem estrangeira, eram passeios para uma população diversa e multicultural. Vaux, um inglês que havia assumido o sonho americano de uma sociedade sem classes, enfatizava o papel democrático e público de um parque como grande obra de arte da república, havia herdado de seu mestre Downing a crença de que um parque público tornava possível a harmonia entre classes sociais e a unidade de uma urbe cada vez mais estratificada. (GARCÍA-POSADA, 2007, p.39).⁷

Bethesda Terrace

Considerado quase unanimemente por todos os autores como o ‘coração do parque’, *Bethesda Terrace*, ou simplesmente *The Terrace*, é o elemento arquitetônico mais visitado e visto e, segundo García-Posada (2007), “o único lugar em que a natureza ocupava um lugar secundário frente à vida social”. Miller, faz uma elegia ao *Terrace* na introdução do Capítulo 2 de seu *Central Park: An American Masterpiece*:

Bethesda Terrace é o atributo definidor do Central Park, contribuindo imensamente para seu status como a mais importante obra da arte do século dezenove. No capítulo anterior, vimos como cada elemento ao longo de nossa jornada – do portão à Rua 60 aos olmos ao longo do *The Mall* – representavam um significativo aspecto social, político, artístico ou tecnológico da cultura do século dezenove. No *Terrace*, Calvert Vaux fundiu a paisagem naturalista a um ambicioso programa arquitetônico, cuja visão e alcance nunca mais foram alcançados por qualquer outro parque público⁸ (MILLER, 2003, p.36).

A dupla formada por Calvert Vaux e Jacob Wray Mould (**Figura 6.15**) para a elaboração dos elementos arquitetônicos no Central Park, contou com a influência de Owen Jones em Mould e a de John Ruskin em Vaux (GARCÍA-POSADA, 2007).

O conceito de uma natureza exuberante que não podia ser negada, já evidenciada em FLO, ganha novos contornos na obra do *Terrace* ao se apoiar na referência gótica de Ruskin. Do mesmo jeito que as catedrais góticas “mostravam a visão divina do cosmos, o terraço de Vaux refletia o harmonioso pacto que permeava o universo” (MILLER, 2003, p. 43).

Take 6

Figura 6.15- Acima: proposta de Vaux e Mould para o *Bethesda Terrace*. Abaixo: O *Bethesda Terrace* atualmente

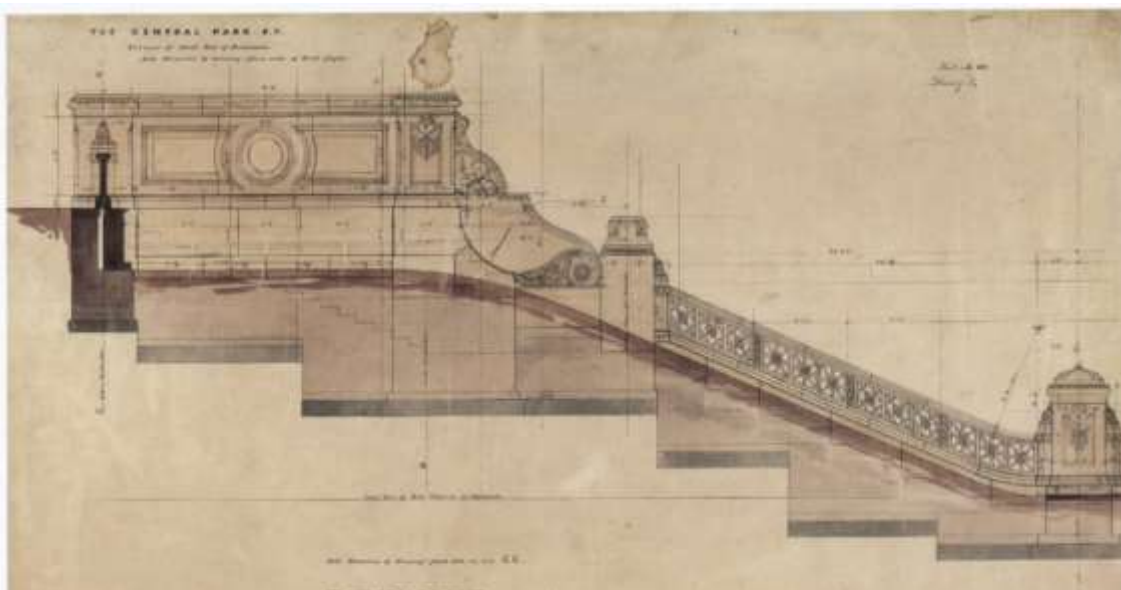


FONTE: Acima (GREEN, 1863, p. 63). Abaixo: <http://goo.gl/B89JbO>. Acesso em: 28/Mar/2014).

O *Terrace* é um conjunto de teorias que acopla quase tudo o que se conhecia e prezava no século XIX em ciências e artes de maneira geral. No Relatório Anual de Green (1863) não resta dúvida destas influências assim como da Escola do Rio Hudson, presente na representação das estações do ano como símbolos das quatro idades do homem, pintadas por Thomas Cole; nos balaústres da grande escadaria (**Figura 6.16**) apresentando a flora característica de cada estação, assim como animais associados a cada uma, e sempre a flora e fauna norte-americana, predominantemente da região; na área da junção do *Mall* com o *Terrace*, por exemplo, foram apostos quatro grandes painéis representando as horas do dia. Em outras palavras, *The Terrace* é, como em Ruskin, uma grande enciclopédia da natureza representando esse “cosmos” de Miller de maneira surpreendente (**Figura 6.17**).

Take 6

Figura 6.16- Elevação lateral das escadarias, Vaux e Mould, 1861.



FONTE: Hecksher (2011, p.56).

Figura 6.17 - Entalhes de Mould no *Terrace* apresentando elementos da natureza local.



FONTE: <http://goo.gl/lv4adV> Acesso em: 28/Mar/2014.

O salão do *Terrace*, ou *Arcade* (**Figura 6.18**), é decorado por azulejos de inspiração mourisca. Provavelmente do Alhambra, já que Mould, ao trabalhar com Owen fez seu

Take 6

levantamento, devendo ter orientado a manufatura de Minton. O *Terrace* culmina espetacularmente com o *Angel of Waters* (Anjo das Águas) de Emma Stebbins no centro de uma grande fonte, a *Bethesda Fountain* (Fonte de Bethesda) (**Figura 6.19**).

Figura 6.18- O Arcade no *Bethesda Terrace* com os azulejos de Minton no teto e laterais.



FONTE: <http://goo.gl/fvi6fR>. Acesso em: 28/Mar/2014.

Figura 6.19- *Bethesda Fountain* e o *Angel of Waters* (Anjo das Águas).



FONTE: Indra Rhodies, 2013.

Take 6

AMNH (American Museum of Natural History)

Aqui cabe apenas orientar o leitor compreender que embora o Museu Americano de História Natural não esteja na área física do Central Park, ainda assim pertence a ele como elemento agregador. A história e vicissitudes da edificação já estão contadas no capítulo anterior, tornando-se desnecessário relatar outra vez. Ainda assim cabe dizer que é considerado um dos maiores museus do mundo no gênero, ocupando uma área de 150.000m² com 27 edifícios interconectados, incluindo planetário e biblioteca (**Figura 6.20**). Mais informações sobre o AMNH disponível em: <http://www.amnh.org/>.

Figura 6.20- A fachada lateral do edifício: em 1910 (esquerda) e em 2011 (direita). Fachada da Quinta Avenida, atualmente (abaixo).



FONTE: Acima à esquerda: <http://goo.gl/iOWT1f>, acima à direita: <http://goo.gl/QOJsxe>, e abaixo: <http://goo.gl/90clxP>. Todas com acesso em: 26/Mar/2014.

Take 6

The Ramble

Após sua passagem pelo Panamá, FLO se perguntou se todo aquele esplendor tropical teria algum significado moral. Esse esplendor, “denotaria abundância, criatividade, liberdade, ausência de restrição? Também começou a se perguntar se seria possível reproduzir algo dessa superabundância tropical no *Ramble*, seu jardim tropical em permanente evolução, no Central Park” (MARTIN, 2011, p.235). O *Ramble* foi concebido como uma forma de disfarçar a encosta nua que ia até barragem do antigo Reservatório Croton (idem). Para conseguir isso Olmsted e Pilat (o superintendente de plantio) sabiam que “não poderiam usar plantas tropicais no clima temperado de Nova Iorque, [portanto] (...) criaram um luxuriante efeito subtropical através de astutas composições que usava extensamente arbustos e forrações por suas formas, texturas e cores” (MILLER, 2003, p. 131). Segundo Martin (2011), “Olmsted considerava o *Ramble* como sua obra mais importante no parque”. Embora tenha adquirido uma aura sombria no filme *Cruising* (Parceiros da Noite) de 1980, ainda permanece como um local bastante procurado por visitantes devido sua diversidade de plantas nativas sem trato formal que atrai muitas aves (**Figura 6.21**).

Figura 6.21– *The Ramble*.



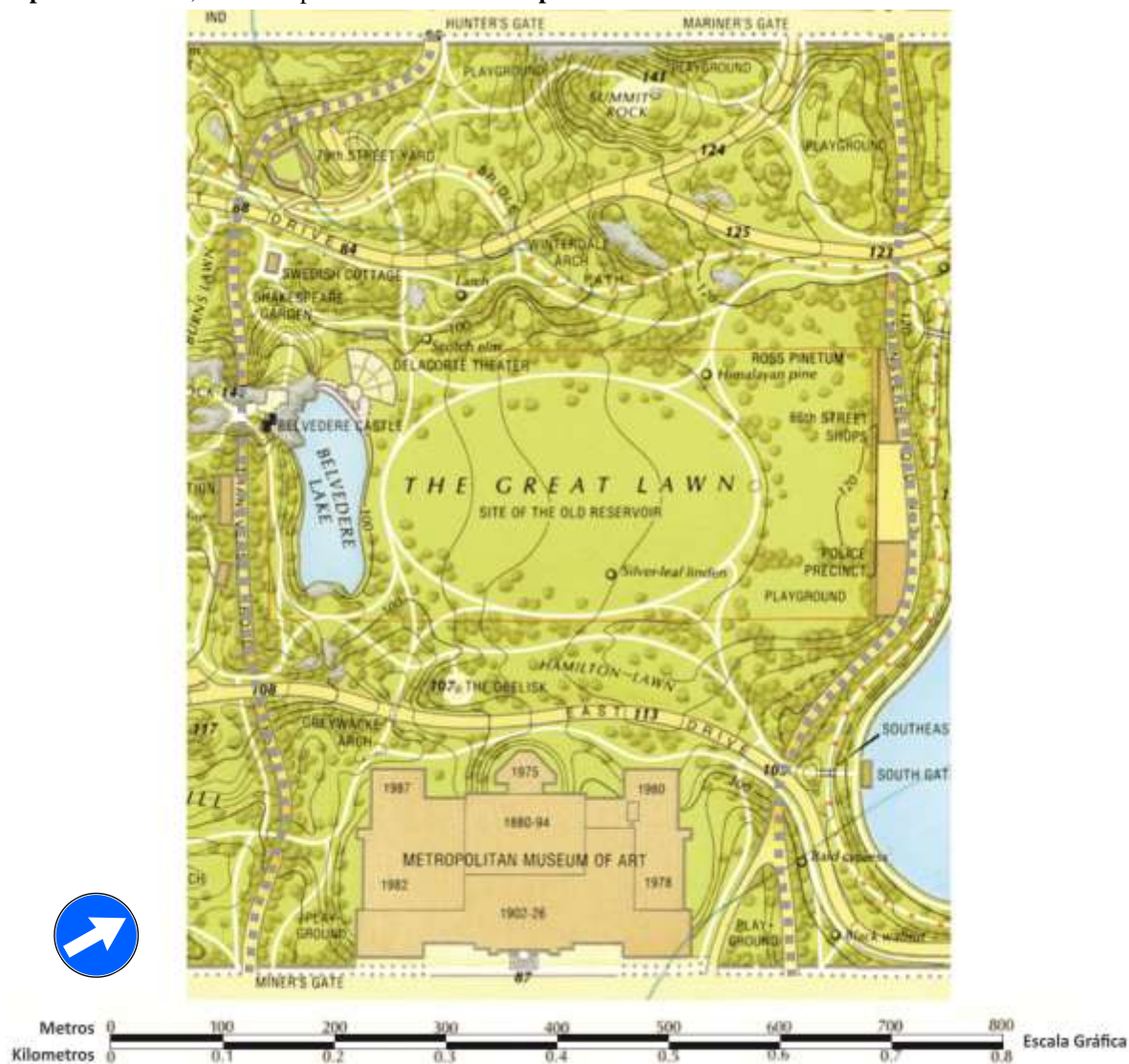
FONTE: <http://goo.gl/zwS1g1>. Acesso em: 29/Mar/2014.

Take 6

6.4.4 Área D – Great Lawn

Fronteiras: das Ruas 79E/81W a 84-85E/86W. Talvez a área mais interessante pela presença do MET e do *Belvedere Castle* (Mapa 6-7).

Mapa 6-7– Área D, editada a partir de recorte do Mapa 6-3.



Great Lawn

O atual ‘Grande Gramado’ (*Great Lawn*) tem origem recente, considerando o histórico da área. Segundo García-Posada (2007), 25 anos antes da criação do parque, foi construído um depósito de água para abastecer a cidade, localizado entre as ruas 79 e 86, parte de uma rede que trazia água do Rio Croton a aproximadamente 61 km a norte, donde seu nome. A água “límpida e clara” era fundamental para a estrutura para uma importante cidade no século XIX.

Take 6

Em 1917 ele tornou-se obsoleto quando um novo reservatório foi construído próximo, sendo ele próprio drenado em 1931 (**Figura 6.22**). Durante a Grande Depressão a área serviu de lar para os sem-teto, com o nome de *Hooverville* (**Figura 6.23**), além de depósito de metralha da construção da linha de metrô Rockefeller Center. Durante a gestão de Moses, a área foi finalmente transformada em área de esportes, conservando a função e forma até os dias atuais.

Figura 6.22– O Reservatório original (esquerda, 1924) e o *Great Lawn* na mesma área (direita, 2008).



FONTE: <http://goo.gl/KMQIdV>. Acesso em: 27/Mar/2014.

Figura 6.23– *Hooverville*, o acampamento dos sem-teto na área drenada do Reservatório.



FONTE: <http://goo.gl/wEkAA8>. Acesso em: 27/Mar/2014.

Belvedere Castle

Criado com o intento exclusivo de fornecer visão panorâmica do parque, o Belvedere (do italiano *bel*-belo, *vedere*-ver, ‘bela visão’) se situa na segunda área mais alta do parque (*Vista Rock*) possibilitando uma visão do conjunto idealizado por Olmsted e Vaux, embora Vaux não tivesse a intenção de que o Belvedere servisse unicamente como uma torre de observação (**Figura 6.24**). Fiel à máxima “Natureza em primeiro, segundo e terceiro lugar e Arquitetura às vezes”, segundo Slavicek (2009), o Castelo de Belvedere foi desenhado para se

Take 6

mesclar imperceptivelmente ao local acidentado. O projeto previa duas torres ao invés de apenas uma. A maior, a leste e de frente para o sul foi erguida entre 1869 e 1871; a menor, do lado oeste e de frente para o norte, jamais foi construída por falta de verbas, em seu lugar foi erguido um pequeno pavilhão de madeira com dossel colorido, de Mould (HECKSHER, 2011, p.60).

Figura 6.24– O *Belvedere Castle* no outono.



FONTE: <http://goo.gl/Pefd8d>. Acesso em: 26/Mar/2014.

MET (Metropolitan Museum)

O primeiro museu a ser entregue ao público não foi o MET, mas o *American Museum of Natural History*, localizado na Manhattan Square, que pertence à grande área do Central Park. Inicialmente criado no Arsenal para pequenas exposições de ciências, o pequeno museu idealizado por Olmsted e Vaux se expande e muda em 1877 para o edifício projetado por Vaux e Jacob Wray Mould no atual endereço da Quinta Avenida. É inegável sua importância para o legado cultural da cidade de Nova Iorque, embora seja inegável a superioridade de seu parceiro ideológico: o MET.

Em 1870 foi formada uma comissão executiva para organizar um museu de arte para a cidade. Mas em que lugar? Segundo Hecksher (1995) é preciso conhecer a história política do parque para compreender porque o Museu foi localizado a mais de vinte quadras ao norte da fronteira da “sociedade polida”, isto é, ao sul da Quinta Avenida, na parte “mais elegante da cidade” onde se localizava “uma ininterrupta fileira de belas mansões”. Uma vez que a relação Olmsted/Green está descrita no Capítulo 3, aqui apenas se faz o resumo da situação:

Take 6

Green, na época o inspetor geral do parque, pressionado pela opinião pública (leia-se: interesses imobiliários, investidores, partidos políticos e imprensa) orquestrou em 1869 a legislação para “erigir, estabelecer, conduzir e manter no Central Park um Observatório Astronômico e Meteorológico, um Museu de História Natural e uma Galeria de Arte” (HECKSHER, 1995, p.10).

Em 1872, a “legislação estadual autorizou o Departamento de Parques a levantar meio milhão de dólares para a construção do um novo museu dentro do Central Park” (SLAVICEK, 2009, p.71). Projetado por Vaux e Mould o edifício, um *revival* gótico de tijolo vermelho, foi oficialmente inaugurado em 30 de Março de 1880 (**Figura 6.25**). Já grande para a época, no século XX teve uma série de adições de alas e andares que ampliou sua área original para os 56.600 m² (14 acres) de hoje (**Figura 6.26**).

Figura 6.25– O MET na inauguração em 1880 (esquerda), em 1890 (direita) e 1905 (abaixo).



FONTE: <http://goo.gl/MTm8xS>. Acesso em: 26/03/2014 à esquerda e Hecksher à direita (p.28) e abaixo (p.37).

Take 6

Figura 6.26– O MET atualmente.

FONTE: <http://goo.gl/nJqelp>. Acesso em: 27/03/2014.

Um dos momentos mais peculiares das reformas do MET foi a adição da Ala Americana - atual ala M - dedicada à evolução da arquitetura de interiores e objetos americanos. A reforma contou com a instalação da fachada do *Branch Bank of America*, de 1822 (**Figura 6.27**).

Em 1916, o Secretario do Tesouro ao anunciar a intenção de demolir o Banco teve, antes de qualquer ação, de lidar com a legislação que protegia imóveis históricos, recomendando a fachada para uso em algum edifício público. Como não surgisse nenhuma obra que tivesse a intenção de fazer uso da fachada, ela estava já para ser recortada e guardada em estoque, quando o MET recebeu-a como doação para instalar na Ala Americana (**Figura 6.28**).

O deslocamento da fachada inteira, desde seu local original à Quinta Avenida (próximo a Wall Street) até o MET, na área do Reservoir, deva ter sido um espetáculo digno das grandes produções de Hollywood

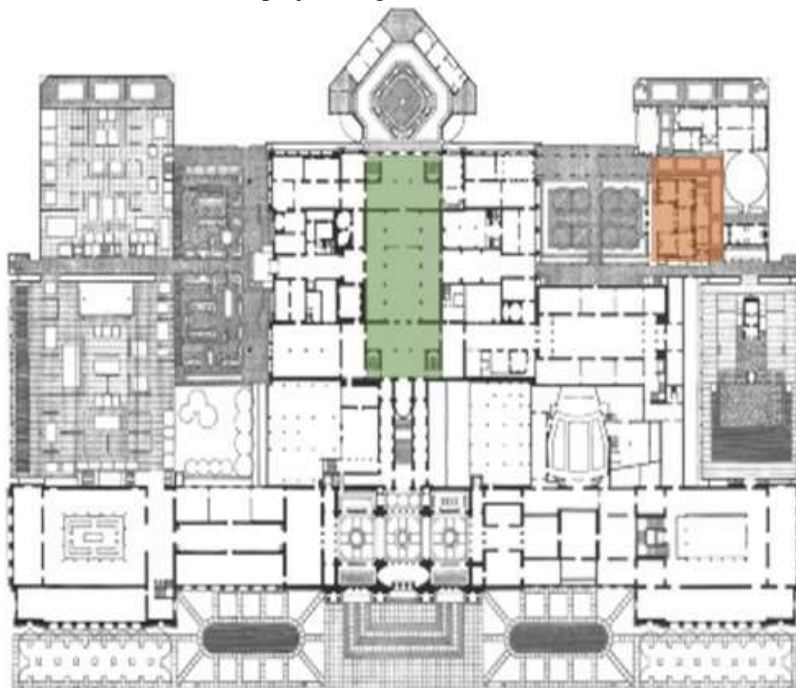
Take 6

Figura 6.27- A Ala Americana. O *Branch Bank of America* no local original à Quinta Avenida (acima, esquerda); sendo transportado para o parque (acima, direita); e instalada no MET (abaixo).



FONTE: Hecksher (1995, p. 55) (acima, esquerda); p. 60 (acima, direita); <http://goo.gl/s4myV1> (abaixo).

Figura 6.28- Planta Baixa do MET com o projeto original destacado em verde e a Ala Americana em laranja.



FONTE: Hecksher (1995, p.67).

Take 6

Considerado por Slavicek (2009) como o “maior museu do Hemisfério Ocidental”, o MET ocupa atualmente uma área de 14 acres (aproximadamente 56.600 m²). E não só o tamanho que impressiona, mas a extravagância. Nos fundos do MET encontra-se um obelisco de 21,5 m apresentado pelo Governo Egípcio aos Estados Unidos em 1879 (**Figura 6.29**).

O imenso pilar em granito vermelho data de cerca de 1450 A.C., quando foi erguido na cidade egípcia de On, ou Heliópolis, pelo faraó Tutmés III. Embora o obelisco tenha sido popularmente chamado de Agulha de Cleópatra, ele foi criado quase 15 séculos antes do nascimento da lendária rainha egípcia. (Idem, 2009, p. 54).⁹

Segundo Slavicek (2009), em 1951 Cecil B. DeMille doou uma placa para ser aposta na base do obelisco, traduzindo os hieróglifos que cobrem o monumento. Os hieróglifos descrevem as realizações dos faraós Tutmés III e Ramsés II.

Figura 6.29– O Obelisco de Tutmés III, dito de ‘Cleópatra’, no Central Park.



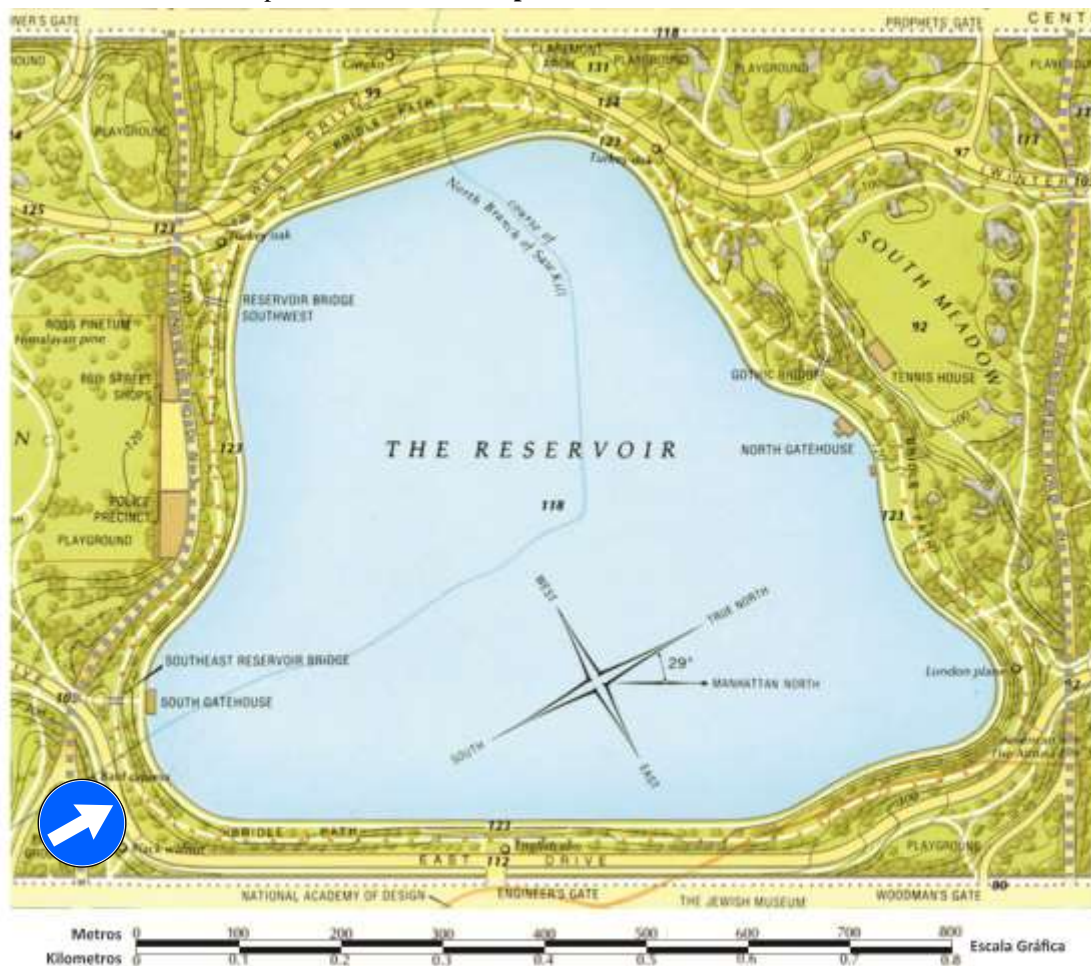
FONTE: <http://goo.gl/scF3J8>. Acesso em: 28/Mar/2014.

Take 6

6.4.5 Área E – The Reservoir

Fronteiras: da 84-85E/86W até a 96-97E/96-97W. O antigo nome de *Croton* foi substituído por *Jacqueline Onassis* em homenagem a sua mais famosa vizinha (**Mapa 6-8**).

Mapa 6-8– Área E, editada a partir de recorte do **Mapa 6-3**.



O reservatório em si, já tem sua história diluída no capítulo anterior e no trecho do *Great Lawn*, embora contenha detalhes que merecem ser citados. É uma das poucas partes do parque que não esteve sob o comando direto da Comissão.

O antigo Reservatório cobre aproximadamente 12 ha (30 acres) e fica num terreno elevado no centro o Parque. O acostamento é revestido exteriormente com pedra lavrada, e encimado com piquetes de madeira em branco, formando um objeto que se destaca à visão a partir de quase todos os pontos na metade sul do Parque. O novo Reservatório (cuja construção começou em abril de 1858) é irregular no contorno e, quando completo cobrirá 42 ha (106 acres). Os Reservatórios não são controlados pela Comissão do Parque, e são elevados o bastante para que as águas dentro deles formem parte de sua paisagem. (GREEN, 1859, p.59-60).¹⁰

Com o nome de Reservatório do Norte ou Lago Manhattan, entre as Ruas 86 e 96, sua construção e administração eram domínio da Diretoria do Aqueduto Croton (donde o nome);

Take 6

o local foi selecionado em 1850, comprado em 1853, teve a forma determinada por Viele em 1855 e iniciou a obra em 1858; a bacia exigiu acostamentos maciços de terra e pedra e formidáveis canos e fundações de tijolo (HECKSHER,2011, p. 47-48) (**Figura 6.30**).

Figura 6.30– Portão Sul, Reservatório Novo sendo construído, 1862. Vista no sentido sul-norte.



FONTE: Hecksher (2011, p. 48).

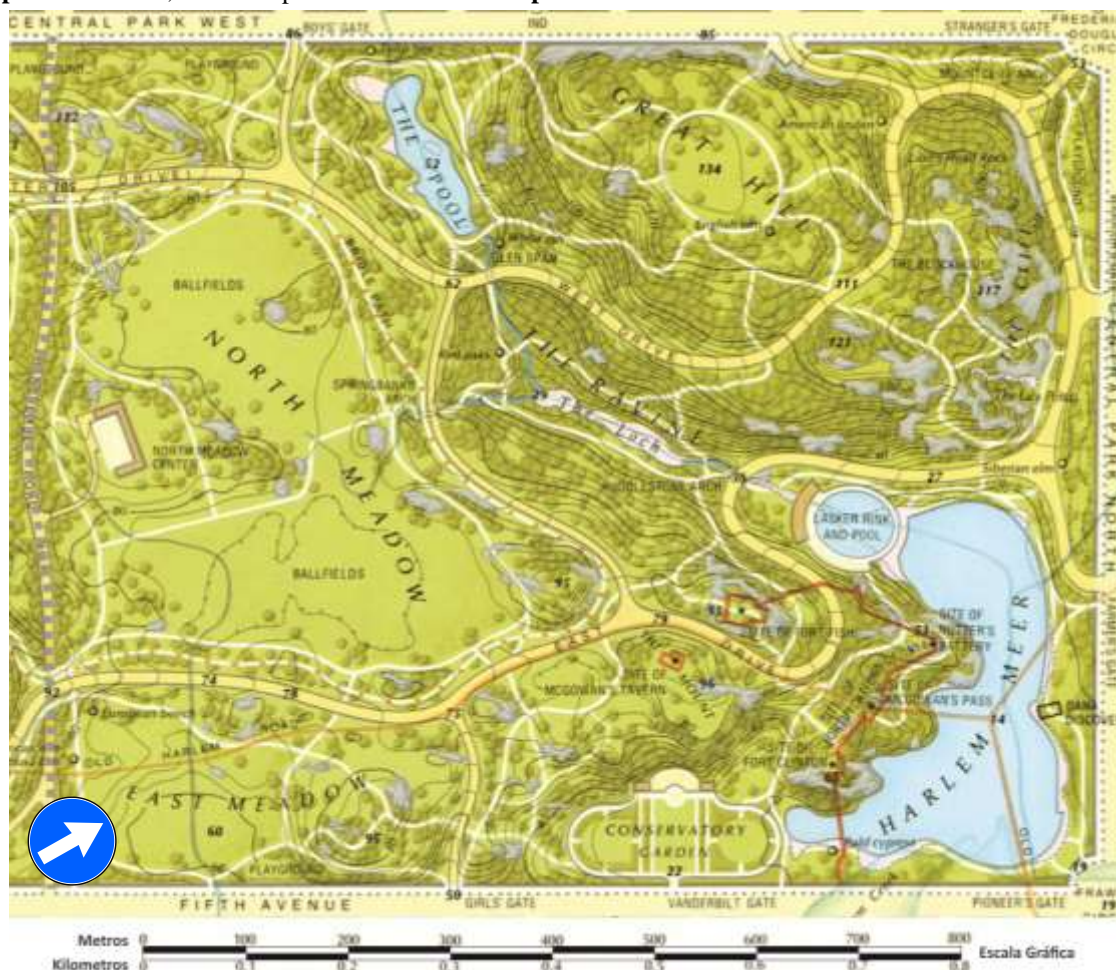
Somente após o estabelecimento do gradiente entre as Avenidas 5 e 8, em 1863, é que a comissão finalmente resolveu a questão do perímetro, dando ao reservatório o formato que ostenta até hoje. Em 1976, o filme “Homem Maratona” (*Marathon Men*) de John Schlesinger é rodado no entorno do Reservatório. Em 1994, a Cidade de Nova Iorque rebatizou o Reservatório em homenagem a Jacqueline Kennedy Onassis que fazia jogging e caminhadas lá (Reportagem do *The New York Times*, datado de 23 de Julho de 1994. FONTE: <http://goo.gl/ds0mb4>. Acesso em: 01/Abr/2014.).

Take 6

6.4.6 Área F – Harlem Meer

Fronteiras: a partir da Rua 96E/ 97W até a 110N. As subáreas são: *Great Hill*, *North* e *East Meadow* (**Mapa 6-9**).

Mapa 6-9– Área F, editada a partir de recorte do **Mapa 6-3**.



Segundo Miller (2003) o *Harlem Meer* é a área que mais manteve as características fieis ao projeto original. Talvez por ser a área mais distante do bulício e efervescência da área sul de Manhattan, o traçado sofreu poucas alterações e o plano teve muito poucas intervenções. O *Harlem Meer*, propriamente dito, é o segundo maior corpo de água no parque o qual, segundo Miller (2003) está entre os primeiros abertos à pesca esportiva (**Figura 6.31**). Próxima à área onde atualmente se encontra o *Conservatory Garden* (Jardins da Estufa) ficava o mosteiro das Irmãs de Caridade de S. Vicente de Paula o qual após o despejo pela administração do parque em 1859, foi destruído num incêndio por volta de 1880 (SLAVICEK, 2009).

Take 6

Figura 6.31– Vistas do *Harlem Meer*.

FONTE: <http://goo.gl/OHEuLC>. Acesso em: 2/04/2014.

O *North Meadow* (Prado do Norte) é a quintessência do ‘pastoral’ de FLO (**Figura 6.32**). A vegetação dentro dos bosques manteve-se inalterada desde a implantação a qual, ao longo do tempo, reproduziu-se e cresceu de maneira espontânea conferindo-lhe uma aura mais naturalística. Parte dos caminhos idealizados na área também foi muito pouco alterado, e as vistas mantêm rigorosamente os focos do plano original. O fator surpresa é um dos itens básicos auxiliado pela paisagem ‘sugerida’, muito parecida às normas do jardim japonês clássico.

Ao caminhar pelo passeio leste ou oeste, somos atraídos pela sugestão de um prado distante entrevisto por um biombo de árvores. Uma vez ultrapassada a fronteira, uma ampla e ondulante extensão de relva, desdobra-se diante de nós. (...) À medida que caminhamos tanto para leste quanto para oeste, o prado se estreita e um pequeno morro coberto de árvores se projeta para o meio da cena. (MILLER, 2003, p. 111).¹¹

Figura 6.32– Os bosques do *North Meadow* e a área do *Loch*.

FONTE: <http://goo.gl/2Ku93l>. Acesso em: 2/Abr/2014.

São poucas as estruturas arquitetônicas na área, mas é inequívoca a presença dos jardins formais no *Conservatory Garden*. Reconstruído em 1937, para repor a estrutura

Take 6

original que estava deteriorando, possui 2.4 ha (6 acres) de plantas sazonais organizadas em três estilos: italiano (**Figura 6.33**), francês (**Figura 6.34**) e inglês (**Figura 6.35**).

Figura 6.33– Jardim italiano do *Conservatory*.



FONTE: <http://goo.gl/GmiuCU> (esquerda) e <http://goo.gl/rVb7ND> (direita). Acesso de ambas em: 3/Abr/2014.

Figura 6.34– Jardim francês do *Conservatory*.



FONTE: <http://goo.gl/nkXQhv> (esquerda) e <http://goo.gl/iD48f7> (direita). Acesso de ambas em: 3/Abr/2014.

Figura 6.35– Jardim inglês do *Conservatory*.



FONTE: <http://goo.gl/nkXQhv> (esquerda) e <http://goo.gl/JDxtaV> (direita). Acesso de ambas em: 3/Abr/2014.

Este capítulo é, conforme explicado anteriormente, uma súpula dos elementos mais marcantes do parque. Não só na arquitetura como na importância histórica do parque para a cidade. Tema de muita fotografia e ensaios importantes, o Central Park ainda mantém a aura de imponência que foi sua marca mais característica no século XIX. Apesar de todas as

Take 6

reformas e modificações, a identidade projetual original ainda se mantém, assim como o lema do ‘parque do povo’ e do ambiente restaurador de FLO. Das artes, nos Estados Unidos, o cinema talvez seja aquela arte que mais conseguiu captar com segurança e habilidade as nuances difusas desse discurso.

6.5 Dos Usos Atuais

Este ítem apresenta uma visão geral do CP atualmente, tendo como base a informação de duas instituições que atuam diretamente na área: a) quanto ao parque propriamente dito, os relatórios emitidos pelo *Conservancy* (Anexo 1); b) no tocante à criminalidade, os relatórios do Departamento de Polícia de Nova Iorque (NYPD – Anexo 2). Para agilizar a leitura dos dados compilados a partir destas fontes, ao citá-las usaremos as siglas CPC/11 para o Relatório Anual do *Central Park Conservancy* e NYPD (2011) para o *New York Police Department* (2013). Embora os dados sejam genéricos eles são importantes para compreender o contexto do cinema no parque, pois alternam e corroboram (ou não) o modo como o CP é visto pelas entidades que o supervisionam e os diretores que o apresentam em suas produções.

O CPC/11 é um relatório bastante completo e complexo realizado com o intuito de aperfeiçoar e melhorar os serviços do parque e ampliar sua sobrevivência no mundo contemporâneo. As medições de estimativa de visitas foram realizadas em 2011, correspondendo a um ano típico, e utilizando o horário-padrão de funcionamento do parque, que vai das 6:00 da manhã a 1:00 da manhã. Ao todo, visitam o parque cerca de 25 milhões de pessoas por ano, com distribuição de uso variando entre os 13.000.000 de pessoas no verão contra os 4.600.000 no inverno (**Gráfico 6.1**). O Erro! Fonte de referência não encontrada. indica os quantitativos de uso por área, apresentando claramente grande movimento no setor Centro/Sul (em vermelho), e menos no Setor Norte, em verde.

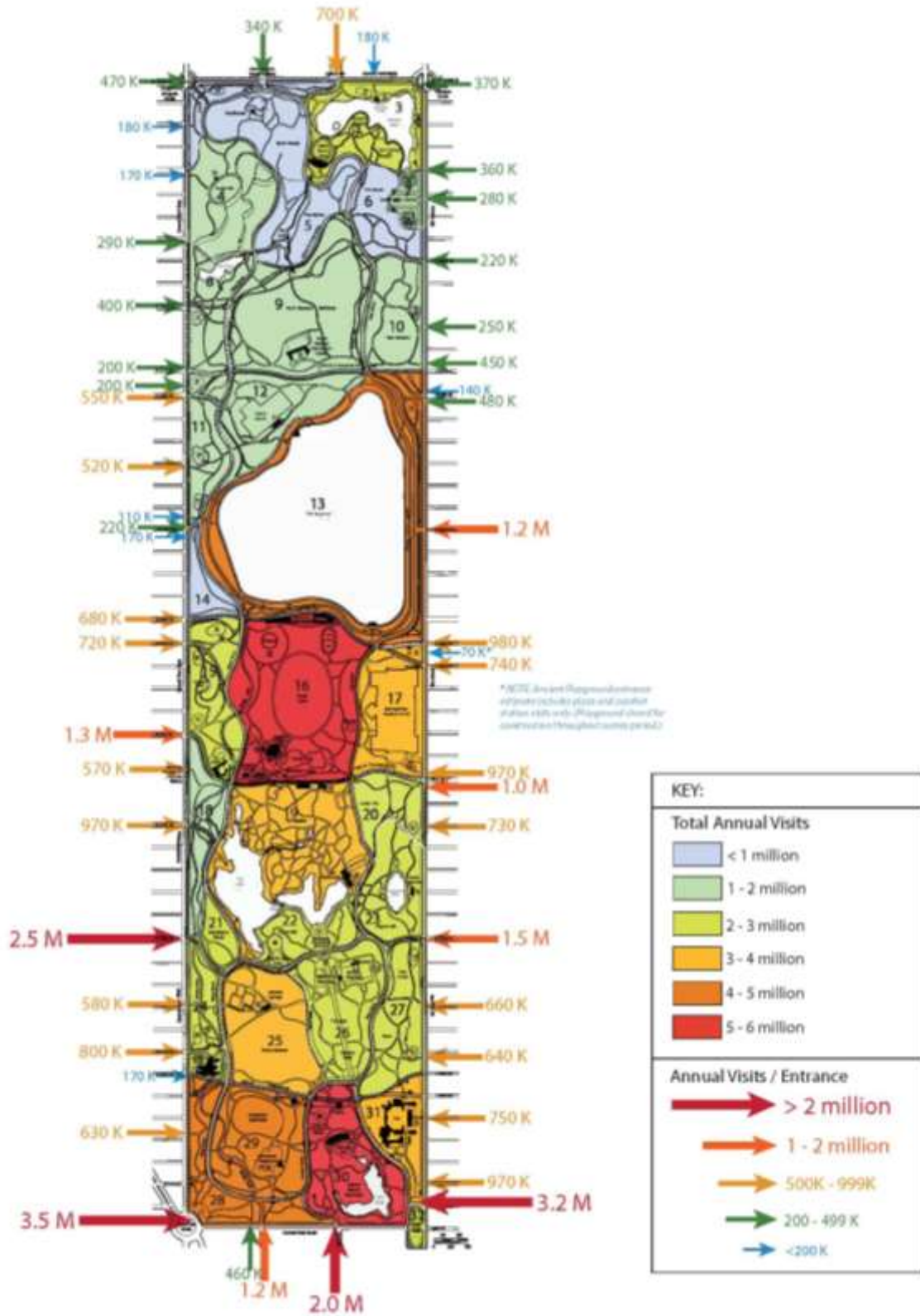
Gráfico 6.1 – Estimativa anual para 2011.



FONTE: CPC/11.

Take 6

Mapa 6-10 - Mapa de visitas anuais por área.



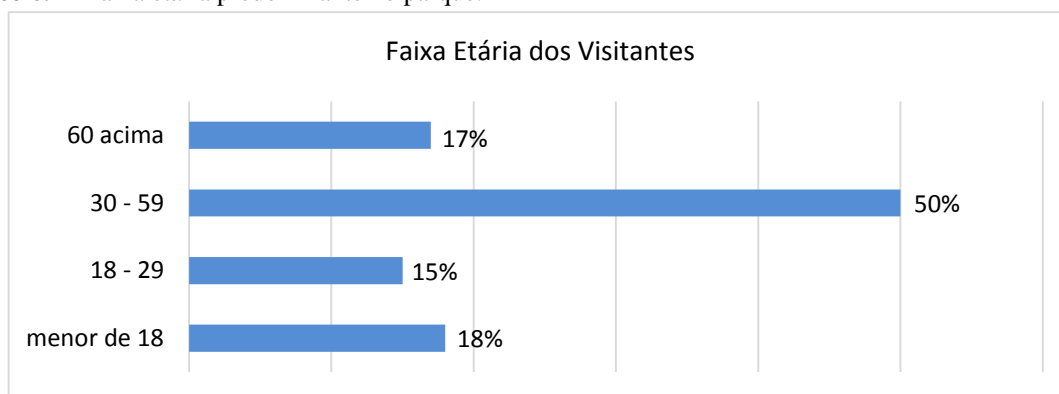
FONTE: CPC/11.

O CPC/11 também indica variações nos horários de visitação a partir da área de entrada. Entradas acima da Rua 86 (33%) ocorrem antes do meio-dia, contra 29% abaixo

Take 6

desta. Há mais entradas pelo lado oeste (33%) do que pela Quinta Avenida (30%). Os picos de entradas situam-se, nos fins de semana, entre 2-6PM com redução significativa entre 6PM-8AM. Durante a semana o ritmo mantém-se similar, embora apresente uma elevação entre 6PM-8AM. Outro dado importante é a faixa etária, que situa a maioria entre 30 e 59 anos, com predominância de mulheres (50,2%). Atualmente, usuários acima dos 50 anos representam uma estimativa de 40% dos visitantes adultos (**Gráfico 6.2**).

Gráfico 6.2 - Faixa etária predominante no parque.



FONTE: CPC/11.

Também foi relevante para esta pesquisa o modo como as pessoas percebiam o parque, seja de maneira positiva (lugares mais apreciados) ou negativa (lugares menos apreciados) de acordo com a procedência, já que forneceria dados relevantes para comparar aqueles apresentados pelo cinema. Os lugares mais evitados são geralmente os mais escuros (*Ramble*) ou mais ao norte (*North Woods*), embora cerca de 75% dos entrevistados não tenha apresentado restrições a nenhuma área (**Anexo 1**). Também foi considerada a procedência do visitante o que destaca alguns dados interessantes desde a ausência de restrição (94.1%) por parte de estrangeiros até o evitamento das áreas do norte (7.0%), ou alguma outra área do CP por parte dos usuários de Manhattan (NYC). Os usuários de NYC e da área metropolitana de Nova Iorque (NYM) evitam o norte, o *Ramble*, áreas desertas e qualquer área após o anoitecer (muito similar ao que acontece no cinema). Os arcos são evitados apenas pelos usuários de NYC e estrangeiros. Os usuários de NYC evitam a Rua 110, fronteira ao Harlem.

No tocante aos problemas encontrados pelos visitantes também surge um padrão muito distinto de elementos indesejáveis (**Anexo 1**). Para os usuários de NYC os maiores problemas são: Carros e Trânsito (8.0%), Bicicletas (5.8%) e Manutenção/Limpeza (5.8%); enquanto para os usuários da NYM é a Dificuldade de Orientação (7.3%) e Bicicletas (5.1%). Grande aglomeração de pessoas (multidões) também é um item de desagrado por parte de quase todos os usuários, a exceção dos estrangeiros. Para pessoas provenientes de outras partes dos

Take 6

Estados Unidos o maior problema é a Dificuldade de Orientação (13.5%), assim como para os estrangeiros com 8.8% para o mesmo tema. Para estes últimos ainda acresce a Manutenção/Limpeza (5.2%) e Carros e Trânsito (5.0%). A grande maioria dos visitantes não encontrou problemas no local (com aprovação de mais da metade - 52.7%). O item mais curioso é a desaprovação de cavalos (6.0%) pelos usuários da NYM, enquanto as Necessidades Caninas incomodam menos a todos os grupos. A aprovação ou desaprovação do CP poderá ser verificada no **Anexo 1**. O Erro! Fonte de referência não encontrada. indica os quantitativos de uso por área, apresentando claramente grande movimento no setor Centro/Sul (em vermelho), e menos no Setor Norte, em verde.

O CP também analisa o modo de ingresso no parque de acordo com a quantidade de pessoas (Ver Anexo 1), corroborando de certa forma o modo de uso do parque antevisto no mapa. O número maior é o de pessoas sozinhas (23.152.447) e o menor é de crianças acompanhadas (250.556). É possível que o fato de haver mais pessoas sozinhas durante os dias úteis da semana ocorra por estarem próximas durante o período de trabalho (pausa para refeição, deslocamento a negócio, etc.).

6.5.1 Principais Usos

Embora FLO tenha idealizado um cenário ‘pastoral’ e bucólico para albergar a população da futura Nova Iorque, onde se restauraria a psique minada pela extravagância e estresse do cotidiano, a realidade deste ‘futuro’ demandou o nascimento de novas necessidades. Particularmente nos anos 1930/40, quando a reforma de Moses remodelou e converteu algumas áreas para esporte ativo. Atualmente as áreas dedicadas a esporte foram multiplicadas com a inserção de novas atividades, sem que estas cheguem a necessariamente descaracterizar a natureza original do projeto. Mas nem tudo são flores. A piscina, por exemplo, é aberta apenas aos sócios, o que fere os princípios do ‘público’ Olmstediano. Outras atividades desconhecidas a FLO em sua época também surgiram, assim como outros elementos arquitetônicos. Sabemos que a grande maioria de usuários do CP está entre 30-60 anos e que a utilização se dá em maior número nos dias úteis da semana. Mas, o que atrai essas pessoas? Que atividades se destacam mais?

Pelo CPC/11, o que mais atrai as pessoas é a Paisagem (31.0%) e o Refúgio da Cidade (27.1%) indicado inclusive pelos estrangeiros (33.6%) (Ver Anexo 1). O item História só interessa aos usuários de NYC e de outros Estados, sendo indiferente aos demais. Para os visitantes da NYM um item importante é o Aspecto Social do CP (8.2%). O item atividades

Take 6

fica em terceiro lugar para todos os usuários a exceção dos estrangeiros (7.1%) embora se impressionem com o Tamanho (5.4%).

E quanto as atividades desenvolvidas? Conforme visto no Capítulo 4, FLO reconhecia três modos de uso do CP: o que ele chamava de ‘*exertive*’, isto é, ativo; um modo ‘*receptive*’, ou passivo e uma terceira categoria que ele denominava de ‘*stroll*’, equivalente a ócio. Evidentemente que mais de um século depois, as atividades no CP se modificaram de acordo com o contexto sociocultural da época. Até o advento do *Conservancy* o CP sofreu inúmeros ataques à sua integridade ideológica mantendo, no entanto, o raciocínio original, de FLO.

Atualmente o CP reconhece dois modos de atividade principais, reorganizados a partir da teoria original de FLO: um ativo e outro passivo, modo este também chamado de recreação. Segundo o CTC/11, a recreação ativa, “é geralmente definida como formas de recreação que envolvem principalmente atividade física – como esportes, exercícios e uso de playground – e que frequentemente exige equipamentos específicos”¹² (2011, p.13) totalizando apenas 15% dos usuários. A recreação passiva “se refere a atividades mais moderadas tais como caminhar, ler um livro, observa pássaros ou visitar o zoo, e que geralmente inclui a observação ou gozo passivo do meio circundante”¹³ (2011, p.13) totalizando a grande maioria dos usuários em 32.700.000/ano (85%).

O *Conservancy* deixa claro que essa contabilidade, se refere tanto à recreação ativa quanto passiva por parte de alguns usuários. A categoria mais popular da recreação passiva é Caminhar/Passar/Observar com o número de 23.300.000/ano (63.8%) de usuários, contra Navegação/Pesca com apenas 100.000/ano (0.3%) de usuários. O segundo item, Relaxar/Socializar, tem alta frequência com 13.300.000 (36.3%), também corroborando a visão de FLO para os usos do CP. Segundo o CPC/11, embora a quantidade de visitantes ao MET esteja estimada em 800.000/ano (**Anexo 1**), este número inclui somente aqueles que o visitaram/saíram.

Na verdade, o MET recebe aproximadamente 5 milhões de visitantes anualmente (CPC/11, p.14), considerando aqueles que vão exclusivamente a ele e aqueles que também usufruem do CP. Cabe citar o item Fotografia e Arte que ficou em lugar intermediário com 1.900.000 dos visitantes (5.1%), já que é um dos elementos mais utilizados pelo/no cinema, além de estar presente em publicidade e TV.

Quanto à recreação ativa o quadro geral é de brusca diminuição no ritmo de uso, com 8.000.000/ano de usuários usufruindo de apenas uma, ou diversas atividades concomitantes (Ver Anexo 1). O uso do espaço se dá em sua grande maioria no setor de exercícios e

Take 6

atividades físicas com 5.100.000/ano de usuários (13.9%) contra 200.000/ano em corridas (0.6%). Segundo o CPC/11, fora as atividades esportivas de equipe, *jogging* é de longe a atividade de recreação ativa mais comum secundada pelo ciclismo com 3%. Quantitativamente, o parque detectou 32.700.000 (80%) pessoas em recreação passiva (**Gráfico 6.3**), e 8.000.000 (20%) em recreação ativa (**Gráfico 6.4**).

Gráfico 6.3 - Atividades envolvidas na Recreação Passiva por quantidade de pessoas e uso.

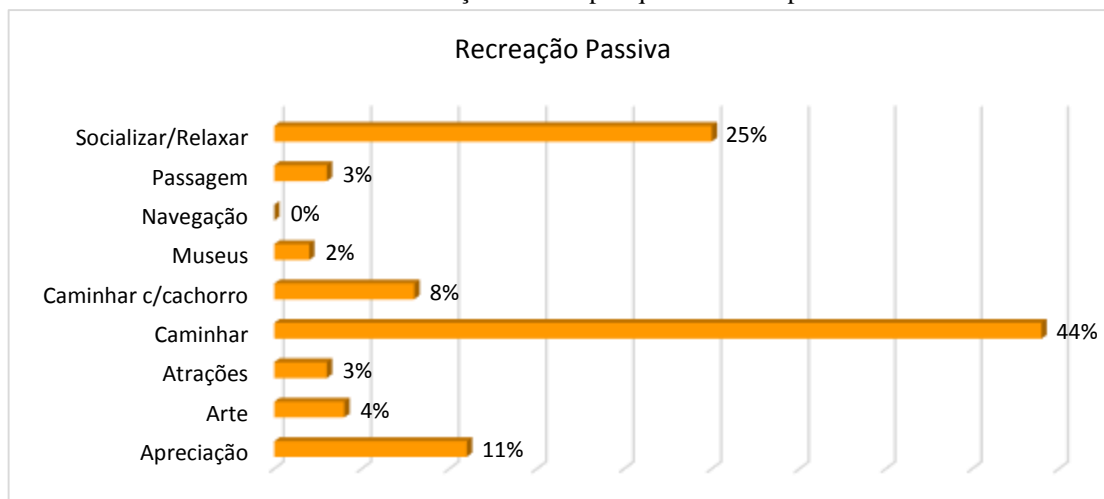
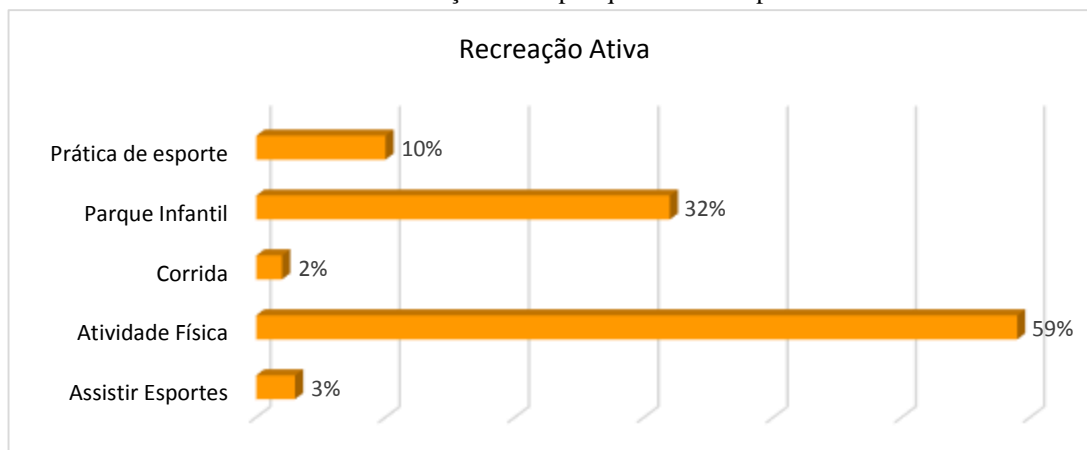


Gráfico 6.4 - Atividades envolvidas na Recreação Ativa por quantidade de pessoas e uso.



No tocante às modalidades esportivas em uso no CP a lista oferecida pelo *Conservancy* apresenta uma grande diversidade de opções que vão da simples leitura de um livro até a prática do *baseball*, o esporte norte-americano, por excelência. (**Anexo 1**).

No entanto, foi necessário fundir os dois modos de pensar o uso do CP, considerando tanto o modelo socioeconômico quanto o contexto cultural dos dois momentos: a Nova Iorque de FLO na década de 1860 e a do *Conservancy* nos anos 2000. Cabe lembrar que à época de FLO, a população e o modelo de comportamento social de Nova Iorque eram muito diferentes de hoje. Havia segregação sexual com atividades específicas para ‘senhoras’, jovens (por

Take 6

faixa etária) e ‘senhores’, assim como segregação espacial com zonas delimitadas para homens e mulheres. Essa segregação não era legitimada por uma lei ou fala específica, mas por uma série de peculiaridades modais e posicionamentos socioculturais, tais como cor, raça, patamar social, faixa etária e nível educacional. Evidentemente isso mudou muito, embora tenham permanecido alguns vestígios desses zoneamentos identitários.

O resultado foi um tanto surpreendente porque o CP atualmente dispõe de espaços para atividades que não existiam na época de FLO nos fazendo elaborar um quadro demonstrativo das diversas atividades e categorias existentes. O resultado é aquele que será utilizado para o método e nele podemos perceber o ‘*exertive*’ em rosa e o ‘*receptive*’ em cinza já adaptados para os usos atuais (**Quadro 6.1**).

Estes modos de recreação foram detalhados conforme o uso indicando que a atividade predominante é o da caminhada com 23.000.000 (44%) de pessoas contra ida ao museu com apenas 800.000. O item navegação é irrelevante, com apenas 100.000 (0%).

Quadro 6.1 – Quadro comparativo de atividades de Olmsted e do *Conservancy*.

		Quanto à Quantidade de Pessoas Envolvidas				
		Coletivo	Individual			
Quanto à Natureza do Uso	Ativo (<i>Exertive</i>)	<i>Baseball and Softball</i> Basquete Futebol americano Handebol Esportes de gramado (<i>cricket, bocha...</i>) Futebol Tênis Vôlei <i>Frisbee</i> Xadrez e Damas Trabalho Trenó	Corrida <i>Jogging</i> Ciclismo Caminhada Esquiar Escalada Patinação Patinação no gelo Natação <i>Paddleball</i> Trabalho			
	Passivo (<i>Receptive</i>)	<table border="1"> <tr> <td>Sociável</td> <td> Piquenique Namorar Passeio com criança Yoga </td> </tr> <tr> <td>Gregário</td> <td> Eventos culturais Yoga Tai-chi </td> </tr> </table>	Sociável	Piquenique Namorar Passeio com criança Yoga	Gregário	Eventos culturais Yoga Tai-chi
Sociável	Piquenique Namorar Passeio com criança Yoga					
Gregário	Eventos culturais Yoga Tai-chi					

FONTE: CPC/11.

Na recreação ativa, a atividade física é predominante, com 5.100.000 praticantes (53%), contra os 200.000 (2%) da corrida (*jogging*). A observação do esporte, embora uma atividade passiva *per se*, concorre no quesito ‘ativo’ por estar ligada à movimentação

Take 6

esportiva. Todas as demais categorias envolvem de uma forma ou outra o uso do corpo em movimento.

A partir desta informação sobre as atividades de esportes relacionadas com o CP, fizemos um cruzamento de dados entre este quadro e aquele formulado por FLO, para as atividades pretendidas como ‘restauradoras’ do estresse, a ser retomada mais adiante. Evidentemente esse é um quadro que funde a visão romântica de FLO em meados do século XIX ao realismo pragmático das necessidades da Nova Iorque no século XX. Na realidade, foram poucas as modificações ideológicas, como admite o relatório do CPC/11, ao dizer que:

“(...) enquanto os dados da pesquisa sugerem que mais visitantes estão usando o Parque de muito mais formas que antes, o principal objetivo para o qual foi construído há mais de 150 anos atrás – servir como refúgio cênico da Cidade – ainda é o que traz mais pessoas ao Central Park do que qualquer atividade específica”¹⁴ (2011, p.14).

Diante desse quadro, no entanto, gradativamente novas realidades e funções se apresentam, como, por exemplo, a criminalidade.

6.5.2 Criminalidade

A criminalidade no CP é bastante monitorada e apresenta um quadro distinto daquele da cidade de Nova Iorque com um todo. Nesse sentido, um momento frustrante para o CP foi a década de 70, devido ao abandono e alta taxa de criminalidade, felizmente solucionada pelo então Prefeito, LaGuardia. Ao longo dos anos o CP foi readquirindo seu status privilegiado graças ao esforço da administração do *Conservancy* e da própria população engajada na reestruturação de seu local favorito.

Para fazer esse monitoramento a NYPD compila relatórios bastante significativos no que se relaciona à criminalidade no CP. Estes relatórios indicam uma série de elementos criminais que são apontados como os principais. Mantivemos a grafia original das tipologias (criminais) uma vez que estas apresentam sutilezas características da jurisprudência norte-americana e, uma vez traduzidas, poderiam distorcer o sentido que a elas é dado no português do Brasil.

Embora tenha sido realizada pesquisa em organizações legais e grandes consultórios de advocacia em busca de definições precisas, consideramos mais indicado utilizar a nomenclatura dos próprios serviços do CP uma vez que este tem como apresentar suas idiossincrasias de maneira mais adequada à realidade e contexto do mesmo. Recorremos ao Apêndice A do *Tracking Crime in New York City Parks* (Rastreado o Crime nos Parques da cidade de Nova Iorque) do *New Yorkers for Parks* (NYP/08), por ser embasado no código

Take 6

penal de Nova Iorque e estar especificado para os parques de Nova Iorque, com terminologia adequada à área. Os termos ‘assassinato’ e ‘estupro’ dispensam apresentações, os demais confirmam-se da seguinte maneira: a) Uma pessoa comete **Robbery** quando, no curso do roubo, ele ou ela usa ou ameaça fazer uso de força física na outra pessoa; b) Uma pessoa comete **Felony Assault** quando ele ou ela assalta e fere outra pessoa; c) Uma pessoa comete **Burglary** quando ele ou ela entra ilegalmente em uma construção com a intenção de cometer um crime; d) Uma pessoa comete **Grand Larceny** quando ele ou ela rouba bens avaliados em mais de \$1,000, ou bens pertencentes a categorias específicas (cartão de crédito, p.e.); e) O código penal não diferencia **Grand Larceny Auto** de **Grand Larceny**; contudo, a primeira é usada para roubo de veículos (NEW YORKERS FOR PARKS, 2008, p.18).

O resultado é um quadro de criminalidade (Ver Anexo 2) que declina em anos recentes com praticamente zero assaltos e redução de estupros para 1/ano (2006), embora tenha havido uma discreta subida na taxa destes para 4/ano (2013). Dos crimes perpetrados no CP, o mais comum é o roubo de bens precedido de invasão o qual, embora tenha baixado de 132/ano (1990) para 73/ano (2013), ainda continua relativamente alto. O roubo de veículos também teve redução expressiva passando dos 7/ano (1990) para 0/ano (2013).

Cabe agora compreendermos a mecânica do parque, de como ele funciona em sua organização espacial para atender a tantas solicitações. De como ele, como personagem, interage com as demais personagens humanas no teatro da representação cotidiana. No próximo capítulo veremos a dissecação, se é que se pode dizer isso, de seus componentes.

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The various designs for the several gates, it will be seen, are all of a monumental character, and have been so combined as to satisfy the great requisites of effect, breadth, height, and simplicity; anything like meretricious ornament being studiously avoided. If they are carried out with becoming taste and skill, we may look forward to having such a façade, if we may call it so, to our grand pleasure ground as no city in the world can boast of. There are few examples of such entrances abroad worthy of examination, if we except the Bois de Boulogne, the entrance to which may properly be said to be the Arc de L'Etoile, at the head of the Champs Elysées which marks the exit from the city into the abroad avenues leading into the Bois.* (HUNT, 1866, p.9)

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *We have, first, that portion of the population whose sphere of usefulness is manual labor. This large and important class contributes to the prosperity of the community all the hard, positive, tangible work that is done, and it deserves, on entering the Park, a hearty and respectful recognition. It should scarcely be distinguished, however, by such terms as "laborer" or "mechanic," for every laborer may bring some skill and wit to his work, and every mechanic may show some degree of taste and cleverness in the exercise of his craft: the word "Artizan," on the other hand, seems to present the whole idea in its more comprehensive and desirable aspect, and is, perhaps, the most characteristic title that can be used.* (GREEN, 1862, p. 128-29).

³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *This was no mere novelty. Pasteurizing milk wasn't a practice yet; New York City was full of unscrupulous purveyors who sold tainted milk or even cut it with various additives to stretch out their supply. Due to these practices, children frequently became sick or died. The Dairy was intended as a kind of certified milk station, a place where a child could get a free drink in the safe confines of Central Park.* (Ibid., 2011, p. 284).

⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *If true, New York children kept a rather weird collection of pets in the 1860s, since among the animals presented to the park were a deer, a goose, an alligator, a peacock, a porcupine, a pelican, a prairie wolf, a silver grey fox, and a boa constrictor.* (Ibid., 2009, p. 343).

Take 6

⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Controversy flared over whether the name given to the chimp – Mike Crowley – was an insult to the Irish, and Irish-American organizations sent protest delegations to the parks department. When “Mr. Crowley” took ill, the zoo had to issue regular bulletins about his condition, which were printed daily in the newspapers. Letters poured in offering sympathy and popular health remedies. Faith healers showed up to pray for the chimp, and prohibitionists protested against the use of ardent spirits as a cure. After he recovered, a paperback book (price: thirty cents) recounted the chip’s life and times.* (Ibid., 1992, p. 346).

⁶ Mais informações sobre o zoo podem ser encontradas no próprio parque em: <http://www.centralparkzoo.com/>. Vale a pena checar o zoo.

⁷ Tradução livre do autor do original em língua espanhola. *La secuencia del Mall y Bethesda Terrace era la única línea recta de Central Park. Este ámbito era para Vaux como La Plaza de San Marcos o los Campos Elíseos, lugares de relación social, territorios para la contemplación social. Pero a diferencia de los referentes europeos, los de Central Park, en una ciudad donde por entonces más de la mitad de la población tenía un origen extranjero, eran paseos para una población diversa y multicultural. Vaux, un inglés que había asumido el sueño americano de una sociedad sin clases, subraya el papel democrático y público de un parque como gran obra de arte de la república, había heredado de su maestro Downing la creencia de que un parque público hacia posible la armonía entre clases sociales e la unidad de una urbe cada vez más estratificada.* (GARCÍA-POSADA, 2007, p.39).

⁸ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Bethesda Terrace is the defining feature of Central Park, contributing greatly to its status as the most important work of nineteenth-century American art. In the previous chapter, we saw how each feature along our route – from the gate at 60th Street to the elms along The Mall – represented a significant social, political, artistic, or technological aspect of mid-nineteenth-century culture. At the Terrace, Calvert Vaux merged the naturalistic landscape with an ambitious architectural program, the vision and scope of which was never again matched in any other public park.* (MILLER, 2003, p. 36).

⁹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The towering red granite pillar dates to about 1450 B.C., when it was first erected in the Egyptian city of On, or Heliopolis, by Pharaoh Thothmes III. Although the obelisk was popularly dubbed Cleopatra’s Needle, it was created nearly 15 centuries before the legendary Egyptian queen’s birth.* (SLAVICEK, 2009, p. 54).

¹⁰ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The old Reservoir covers thirty acres, and stands upon high ground in the centre of the Park. The embankment is faced exteriorly with dressed stone, and surmounted by a white wooden paling, forming a conspicuous object in the view from nearly all points in the southern half of the Park. The new Reservoir, (the construction of which was commenced in April, 1858,) is irregular in outline, and, when completed, will cover one hundred and six acres. The Reservoirs are not under the control of the Park Commission, and are too much elevated for the water within them to form a part of its landscapes.* (GREEN, 1859, p.59-60).

¹¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Walking across the east or west drive, we are drawn toward the hint of a distant meadow through a screen of trees. Once we cross the border, a broad, undulating expanse of turf unfolds before us. (...) As we walk either east or west, the meadow narrows, and a small tree-caped hillock juts into the middle of the scene.* (MILLER, 2003, p. 111).

¹² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Active recreation is generally defined as forms of recreation that primarily involve physical activity – such as sports, exercise and playground use – and that often require dedicated facilities.* (CPC/11, 2011, p.13)

¹³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Passive recreation refers to more subdued activities, such as taking a walk, reading a book, picnicking, bird-watching, or visiting the zoo, that generally include observation or passive enjoyment of one’s surroundings* (CTC/11, 2011, p.13).

¹⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa *The conclusion is clear: while the survey data suggests that more visitors are using the Park in more ways than ever before, the primary purpose for which it was built more than 150 years ago—to serve as a scenic retreat from the City—is still what brings more people to Central Park than any specific activity* (CPC/11, 2011, p.14).

Take 7



7 CINEMA: A LENTE COM QUE OLHAMOS

Quando pensamos em alguma forma de arte ocidental, de alguma maneira essa se apresenta com uma espécie de identidade pátria. Ao se falar de ópera invariavelmente nos lembramos da Itália, talvez pela língua falada, embora haja óperas em outros idiomas europeus, e outras formas de ópera, como a de Pequim, por exemplo. Ao se falar de balé nos lembramos invariavelmente da França, quiçá pela terminologia do próprio balé, embora tanto a Inglaterra quanto a Rússia tenham contribuído em muito para a grandeza da arte. Algumas artes são mais universais e carecem deste apelo pátrio como literatura e pintura. Embora o cinema tenha sua gênese associada à França e Europa, ao falarmos de cinema nos vem à mente as produções de Hollywood, conforme veremos mais adiante.

Na elaboração desta tese vários textos foram analisados para dar apoio à escolha do cinema como ferramenta de análise mas, por uma questão de afinidade e relação direta com o tema tomamos como livro-base para esta pesquisa o *Cinemas of the World* (CHAPMAN, 2003) que documenta Hollywood desde sua gênese até os dias atuais.

O autor trabalha por intermédio de uma disciplina – segundo ele, nova – que denomina de história do filme, cuja função é determinar o que é importante ou significativo e possui cinco categorias de abordagem: biográfica, estética tecnológica, econômica, comercial e social. Aqui, o parâmetro selecionado foi o da história social do filme pela proximidade às necessidades desta pesquisa, disciplina que defende que os filmes podem ser vistos como “espelhos da realidade social, como reflexos de valores, crenças e preocupações das sociedades nas quais foram produzidos”, assim como também inclui o “uso do cinema como instrumento de propaganda e controle social” (idem, p. 25). Um dos aspectos mais expressivos da história do cinema é o da contextualização, i.e., daquilo que é social e culturalmente representativo.

A escolha de Hollywood também não foi aleatória ou caprichosa. Segundo ainda o mesmo autor, “como Hollywood tem sido o modo dominante de prática de filme no mundo, cultural e economicamente, sempre houve uma tendência de descrever outros modos de prática do filme como alternativas a ele” (ibid., p. 35). Hollywood, aqui nesta pesquisa não se refere especificamente aos estúdios em Los Angeles e sua produção, mas ao cinema norte-americano como um todo. Nos Estados Unidos, o cinema feito na costa leste (Nova Iorque) não pertence ao mesmo universo daquele feito na costa oeste

Take 7

(Los Angeles), o que sugere uma rivalidade entre ambos, embora eventualmente se correspondam e troquem de lugar. Nova Iorque se leva à sério!

Mas, o que é cinema, ou filme? No Brasil, a palavra cinema geralmente é empregada para identificar ou a sala de projeção ou a obra cinematográfica, também associada à ‘escola’. E o filme, por sua vez, tem o significado do objeto físico, quer seja a tira de celuloide ou o produto final, a obra *per se*. Normalmente, vai-se ao ‘cinema’ assistir um ‘filme’. Na língua inglesa o contexto é mais amplo e as categorias possuem sutis diferenças com relação ao entretenimento que conhecemos.

(...) a designação *filme* é frequentemente aplicada ao quadro em movimento (*motion picture*) que é considerada pelos críticos e estudiosos como mais séria e desafiadora que o cinema (*movies*) que entretém as massas no multiplex. A designação ainda mais elevada de cinema parece reservada a grupos de filmes que são considerados obras de arte (e.g., “Cinema Francês”). A verdade é que os três termos são essencialmente intercambiáveis. *Cinema*, do grego kinesis (“movimento”), originou-se do nome que os pioneiros do cinema Auguste e Louis Lumière cunharam para a sala onde exibiram sua invenção; *filme* deriva da tira de celuloide na qual foram capturadas as imagens que compunham os quadros em movimento (*motion pictures*); cinema (*movies*) é simplesmente uma abreviação de quadros em movimento (*motion pictures*)¹ (BARSAM e MONAHAN, 2010, p.3).

Em *Moving Pictures*, Hollander (1989) imprime ao cinema a qualidade de arte pura, analisando-o através de um quadro comparativo com a pintura clássica. Quando Parkinson (2002) declara que o cinema é “a primeira forma de arte que conta unicamente com as ilusões psico-perceptuais geradas pela máquina” (p. 7) ele evidencia a máquina como o *primum mobile* desta forma de arte. Boggs e Petrie (2008) enxergam o cinema como imagem em ação (*motion picture*) e caracterizam sua singularidade entre as artes pela “qualidade de movimento livre e constante”. Esses autores também se permitem certa liberdade poética ao diferenciar o cinema, das outras artes:

A contínua interação de cena, som e movimento permitem ao filme transcender as limitações estáticas da pintura e escultura – na complexidade de seu apelo sensual assim como em sua habilidade em se comunicar simultaneamente em vários níveis. O filme até mesmo ultrapassa o drama em sua capacidade singular para revelar vários pontos de vista, retratando a ação, manipulando o tempo e transmitindo ilimitado senso de espaço² (idem, p.3).

Cabe lembrar a singularidade do cinema no tocante a relação entre o ator e a situação espacial da atuação, ou seja, há uma diferença entre estar no palco (*stage*) e na tela (*screen*), bem como sua relação com o espectador. Neste ponto cabe o discurso de Benjamin (2012) sobre a verdadeira natureza do cinema onde “importa muito menos que o ator represente um outro personagem ao público que represente a si mesmo para o

Take 7

aparato” (2012, p.67). Esse é apenas um dos modos como o cinema pode ser interpretado.

Muito embora o cinema, como arte, não seja uma invenção norte americana, e sim francesa, ele tem sua origem nas pesquisas e inventos de curiosos e experimentalistas do século XIX. Para não se tornar repetitivo, recomendamos rever o capítulo 3, onde são apresentados os princípios e origens norte-americanos, da imagem em movimento.

Para Kemp (2011) a apropriação do cinema como indústria (pelos Estados Unidos) deveu-se muito mais a questões político-econômicas do que pelo domínio técnico, gosto estético ou da ‘arte por arte’. Em suas origens, Thomas Alva Edison, o inventor do cinetoscópio (o ancestral do cinema), estabeleceu junto com outros produtores, uma limitação comercial (*trust*) que garantia o monopólio do cinema aos Estados Unidos e a ele, em particular. Acreditava conseguir isso através do controle da tecnologia, reserva material e equipamentos de cinema. Em 1915, uma lei federal antitruste garantiu às outras companhias os mesmos direitos de uso e comercialização. O nascimento de Hollywood já renunciava que modelo iria ser adotado, particularmente se, conforme Monaco (2010), for considerado que a história do cinema americano também “é uma história de cautela e controle já, que é sobre riscos e ambições”.

A solução de Hollywood para o desafio de construir um cinema sustentável foi controlar os custos, reproduzir os filmes rapidamente com um nível de polimento técnico consistentemente alto e contar histórias na tela que atraíssem confiantemente as audiências de massa³ (idem, p. 5).

Eventualmente o cinema chegou a ser a arte mais associada à indústria de entretenimento norte-americana, e não sem motivo. Talvez, por ser a quintessência da arte ‘em movimento’ (*in motion* como *motion pictures*) seja fácil associá-lo a uma sociedade e cultura que se expressa pela velocidade, assunto, aliás, bastante discutido por Jacobs (1961) em sua ‘*strip city*’ e por outros estudiosos do ‘espalhamento urbano’ (*sprawling*) e do frenesi urbano dos Estados Unidos a partir dos anos 50.

O que começou como uma atração inovadora para a burguesia tornou-se entretenimento para as massas. Não é por coincidência que o período de maior popularidade do cinema, na primeira metade do século vinte, tenha coincidido com a emergência da ‘sociedade de massa’: aumento populacional, urbanização, industrialização, crescimento nos níveis de consumismo e atividades de lazer foram os fatores que ajudaram a criar as condições sociais em que o cinema pode florescer. O cinema provou-se especialmente receptivo as necessidades das massas. Ele foi capaz de se conectar ao público de massa, a responder as esperanças e aspirações das

Take 7

peessoas, a seus sonhos e desejos. É significativo que se referissem aos cinemas como ‘Palácios dos Sonhos’⁴ (CHAPMAN, 2003, p. 421).

Ainda segundo Philip Kemp (2011), até o advento da Primeira Grande Guerra a Europa era a parte que dominava a indústria do cinema, com “França, Itália e Dinamarca entre os principais produtores” e os Estados Unidos como mero “importador”. Mas as coisas mudaram com as Guerras Mundiais:

Com a redução das atividades dos cineastas europeus por causa do conflito, a emergente indústria cinematográfica americana – com fundos exorbitantes e recém-estabelecida na Costa Oeste – aproveitou a oportunidade. Nos anos 1920, Hollywood, com recursos financeiros e técnicos inigualáveis, tinha assegurado o papel principal no mundo do cinema e se tornado um imã irresistível para os talentos de além-mar – uma situação que permanece até hoje (idem, p. 9).

Essa declaração evidencia o cinema de Hollywood como indústria e como produto, quer seja comercial ou comerciável. O cinema de arte não tem muito a ver com a Hollywood industrial, embora de vez em quando surjam películas memoráveis (ou um conjunto das mesmas) que terminam caracterizando uma determinada ‘escola’ dentro da máquina geral. Por sua vez o cinema como ‘arte industrial’, precisa de uma legitimação, de algo que torne sua existência ‘necessária’, ‘popular’, se assim podemos dizer. Boggs e Petrie (2010) discutem essa ‘necessidade’ como um modo de identificação social, ao mesmo tempo em que enfatizam o modelo (insidioso ou não) de popularização da arte:

(...) o filme não é uma entidade independente, mas uma parte integrada do tecido social, pois sua própria sobrevivência depende de manter e dar continuidade a sua popularidade. Para atingir a verdadeira popularidade, um filme deve, antes de tudo, ser plausível. Sua ação deve ocorrer num ambiente que tenha credibilidade e sua história deve refletir as verdades comuns da sociedade na qual ele é realizado, ou pelo menos espelhar as esperanças, sonhos, medos e necessidades internas das pessoas. Quando a vida real não preenche essas necessidades as pessoas são preparadas a responderem com simpatia a uma expressão artística delas, no filme⁵ (BOGGS, PETRIE, 2008, p. 516).

Chapman (2003) afirma que o fato da grande maioria das pessoas irem ao cinema deve-se ao fato dele fornecer “entretenimento de escapismo” (p. 97). Uma corroboração à simpática declaração de Boggs e Petrie (2008) pode ser encontrada no *If it's Purple, Someone's Gonna Die* (Se for Roxo, Alguém vai Morrer) de Bellantoni (2005), que discorre sobre um dos processos mais utilizado por Hollywood (principalmente) e o menos analisado pela crítica analítica, que é o uso da cor como forma de preparação do espectador para o tipo ou nível de ação que vai desenrolar. Segundo a autora, embora a cor nos cause impacto de uma maneira que não podemos ver, ela “afeta a maneira como nos sentimos e comportamos”, daí ser “(...) um dos elementos raramente reconhecidos pela audiência por manipulá-la” (p. xxviii). Embora,

Take 7

a escrita chame a atenção para a ferramenta de persuasão utilizada pelo cinema. Chapman (2003) discorda desse pensamento quando argumenta que o “pressuposto de que toda a cultura popular Americana é propaganda do Sonho Americano é enganoso” (p.158); ele ainda explicita ser o cinema de Hollywood o “mais intensamente pesquisado no mundo porque também é o mais bem documentado” (p. 21).

Assim temos que o cinema de Hollywood, dentre as artes nos Estados Unidos, é aquela mais visceralmente própria, aquela com maior divulgação interna, com maior alcance contextual e, embora renovada tecnologicamente nos modos do fazer, ainda continua a ter o mesmo modo do ser. Estreitamente associada ao mundo cultural norte-americano, Hollywood continua sendo a fábrica dos sonhos, fazendo do cinema a arte que mais dá visibilidade à cultura e ao cotidiano norte-americanos, a partir de uma ótica inteiramente doméstica.

O elo entre Hollywood e o Central Park advém, no entanto, de uma série de fatores seminais, desde a ligação de FLO com a Escola do Rio Hudson assim como desta com a dinâmica da pintura e da fotografia em seus primórdios. MacDonald (2001) faz uma associação direta entre cinema e Central Park demonstrando esta através do pensamento do próprio Olmsted:

Na visão de Olmsted, segundo Bruce Kelly^{xlii}, o parque foi intencionalmente projetado de modo a estabelecer uma experiência sequencial na qual o olho do espectador seria suavemente guiado pela contínua descoberta de novas vistas. Se The Ramble – a série de trilhas arborizadas dispostas entre o Belvedere Castle ao norte e a Bethesda Fountain ao sul – foi a primeira seção sequencialmente projetada do futuro Central Park e, como resultado, de particular importância para o pensamento de Olmsted, a totalidade do parque, num ou noutros sentido, reflete esse compromisso com a experiência sequencial visual.⁶ (p. 225)

O cinema como descendente legítimo da fotografia e seus experimentos com o movimento (*movie, moving*) não poderiam deixar de se organizar em algum momento: o cinema como a arte registrando o Central Park como arte. Ou, pelo menos, o que FLO considerava como tal.

Em 11 de maio de 1896, o cinegrafista William Heise inaugurava uma nova cidade através do simples ato de gravar a que já existia, situando seu invento, a última maravilha do grande mago norte americano Thomas Edison, numa janela na orla sul da Herald Square. Era o primeiro que capturava Nova Iorque numa fita de celuloide. Logo depois, Heise visitaria o Central Park para rodar a Bethesda Fountain e o parque nascia também neste outro mundo. Era o lugar ideal para estes primeiros fotogramas de Nova Iorque no cinema, as primeiras películas não passavam das 10 ASAs, pouco sensíveis a luz e só era possível rodar na luz direta do sol. Pode-se dizer que as aspirações de Olmsted se sintonizaram, assim, com o grande instrumento de difusão do século XX⁷ (GARCÍA-POSADA, 2007, p. 299).

^{xlii} Bruce Kelly – arquiteto-chefe do Conservancy do Central Park.

Take 7

Concordamos. Portanto, a linha condutora desta pesquisa será o parque visto pelo cinema, especialmente o Central Park e o cinema norte americano de Hollywood. Mas, porque cinema? Analisar uma teoria do século XIX e sua aplicabilidade num parque com a dimensão do CP não é tarefa fácil e, assim como nos bons filmes do tipo *noir* e policial, já temos um motivo. Agora vamos à arma.

7.1 Procurando

Antes de mostrar os procedimentos convém esclarecer alguns pontos em relação ao método. O uso do cinema nessa tese não seguirá a linha erudita das análises psicológicas de personagens, da técnica de filmagem (luz, lentes, ângulos, enquadramento, sequência) ou da semiótica e da linguagem. O cinema de Hollywood foi escolhido porque é o formato mais norte-americano e o mais próximo da configuração temporal e social do CP, e a meta da tese é compreender como o parque participa da trama e como os personagens se comportam nele. Portanto, podemos dizer que nessa tese o cinema tem a função apenas de ferramenta, sem preocupações relacionadas a correntes acadêmicas ou teóricas. Para tanto o filme será entendido como um documento, um arquivo visual de fotos, ou imagens (*pictures*), em movimento (*motion*), que registram as pessoas interagindo com o parque.

Segundo o periódico *Daily News* (2008), todo filme realizado em Nova Iorque tem ao menos uma cena fundamental rodada no CP, e nos últimos cem anos foram rodados mais de 250 filmes no local. Pesquisando as páginas oficiais do parque, descobrimos que este aluga comercialmente o espaço para a realização de filmes, utilizado o lucro na manutenção do mesmo. O CP tem regras bastante claras sobre o uso de seu espaço para o cinema que podem ser encontradas no *Conservancy*, no qual a página intitulada *Central Park in the Cinema* identifica, até início de 2013, 375 películas rodadas no local entre 1908 e 2010 (Tabela 7.1).

Tabela 7.1- Quantidade de filmes por década, organizado a partir de dados fornecidos pelo Central Park.

DÉCADAS	1900	20	30	40	50	60	70	80	90	2000/13
TOTAL	3	2	11	7	8	10	20	77	27	210

FONTE: <http://goo.gl/IcPmFx>. Acesso em: 25/09/2010.

O *International Movies Database* (IMDb) além de apresentar uma longa lista de filmes que se utilizam do CP como ‘local de filmagem’ (*location*) tem a vantagem de ficha técnica mais completa (<http://goo.gl/J5JgAZ>). A página intitulada "*Central Park*

Take 7

Manhattan New York City" não vem em ordem cronológica ou alfabética e foi preciso usar cruzamento de dados para obter alguma informação relevante, o que provou-se muito útil no momento da seleção de filmes a serem vistos. Considerando a grande quantidade de elementos a serem analisados, fez-se necessário definir um processo de triagem para assegurar os objetivos, além da criação de critérios e parâmetros de seleção. Assim, iniciamos apontando como principais critérios de seleção: a) Que o filme seja norte-americano, e que ele esteja de acordo com o que convencionou-se chamar genericamente de "cinema de Hollywood", conforme explanado no capítulo anterior. Aqui Hollywood é usada para diferenciar o Cinema da TV, já que ambos apresentam pontos de vista divergentes; b) Que o Central Park apareça como ele mesmo (personagem) e não como outro local (cenário). Por exemplo, em *Um Triângulo Diferente (The Bostonians)* de 1984, o parque na história do filme é o *Franklin Park* de Boston, embora a locação tenha sido no Central Park. Em *A Última Noite de Boris Grushenko (Love and Death)* de 1975, Allen parodia o *Guerra e Paz* de Tolstoi usando o CP como um prado russo. Naturalmente, o CP serviu apenas como cenário, e a sua presença no filme não tem conexão com sua realidade, o que não se adequa à natureza desta pesquisa.

O próximo passo foi elaborar um recorte temporal considerando os 100 anos do cinema norte-americano. A 'Era Dourada' (*Golden Age*) de Hollywood termina nos anos 50/60 com ao advento da popularização da TV (CHAPMAN, 2010), que de certa maneira coloca em cheque a posição do cinema. A partir dos anos 50 o cinema, tal como o conhecemos, começa sua caminhada em direção as novas vertentes e segmentações. Portanto, adotando o que quase todos os autores citam como 'cisão', contabilizamos o cinema somente a partir dos anos 50, o que diminuiu um pouco a quantidade de filmes rodados no Central Park: 233 (apêndice A).

No tocante a cisão Cinema/TV, vale a pena levar em consideração a análise que faz Woody Allen do poder do cinema sobre a TV:

Acho que a pessoa quer ir para um cinema lotado; lá existe uma grande expectativa comum e uma experiência de grupo. Quando você vê esses filmes em casa, eles não prendem o seu interesse. (...) Mas quando estou em casa assistindo tevê, preciso de uma história. O Alfred Hitchcock uma vez me disse isso. Perguntei a ele qual era a diferença entre programas de televisão e os filmes dele, e ele disse que na televisão a história é tudo. (LAX, 2008, p. 259)

Em seguida teríamos de filtrar todo esse material fazendo uso de outro importante elemento do cinema: o gênero. Embora Chapman (2010) considere 5

Take 7

gêneros, especificamente norte-americanos, ele afirma ser o Western o mais norte-americano de todos. Possivelmente, devido ao peso da paisagem, da história do Velho Oeste, do desbravamento e outras relíquias da colonização. Em seguida ele credita o filme de Gangster, seguidos pelos filmes Noir, o Musical e o Melodrama. O sistema da história social adotado por Chapman para a análise de filme é muito interessante para o tema do cinema como elemento cultural universal. Aqui, no entanto, a análise é especificamente norte-americana e sobre um determinado lugar (Central Park) como personagem, portanto tivemos de procurar outro sistema de catalogação de gênero.

Começamos pelos sítios de cinema, considerando ‘oficial’ como aquele lugar recomendado pelos críticos, crítica e bibliografia especializada. Um destes seria o *American Film Institute* (AFI - <http://goo.gl/SXzVfp>) o qual se auto conclama como “o compromisso americano de preservar a história do cinema [*motion picture*], honrar os artistas e seu trabalho e educar a próxima geração de contadores de história”. Além de ser líder em filme, televisão e mídia digital o AFI “(...) se dedica ao passado, presente e futuro das artes da imagem em movimento”. Embora o AFI disponha dados relevantes e concisos no tocante à ficha técnica do filme, não apresentou muita coisa em termos de gênero.

Outra fonte estudada foi a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS - <http://goo.gl/FMf2kF>), uma organização honorária profissional cuja atividade principal é dedicada ao “avanço das artes e ciências do cinema [*motion pictures*]”. A AMPAS é mais conhecida pela premiação de filmes com o ‘Oscar’. Embora tenha uma linha de ação mais acadêmica que generalista (como as demais), a Academia (*The Academy*) tem um formato de consulta acessível aos afiliados e membros.

O *Internet Movie Database* (IMDb) - que se diz uma “imensa coletânea de informação sobre o entretenimento: filmes, TV e as pessoas que os fazem”, talvez, por ter um apelo mais popular - oferece uma notável quantidade de informação sobre qualquer filme cadastrado, seja do cinema ou TV, dentre as quais uma compilação de gêneros. No caso do IMDb, os gêneros servem tanto para o cinema quanto para TV (amarelo), ou ambas as categorias (azul) (Quadro 7.1).

Take 7

Quadro 7.1- Catalogo de gêneros fornecido pelo IMDb.

TIPO	MÍDIA	TIPO	MÍDIA	TIPO	MÍDIA
Ação	Cin	Família	Cin	Música	TV
Animação	Cin	Fantasia	Cin	Musical	Cin
Aventura	Cin	Ficção-Científica (Sci-Fi)	Cin	Notícias	TV
Biografia	Ambos	Filme-Noir	Cin	Reality-TV	TV
Comédia	Cin	Game-Show	TV	Romance	Cin
Crime	Cin	Guerra	Cin	Suspense (Thriller)	Cin
Documentário	Ambos	História	Cin	Talk-Show	TV
Drama	Cin	Horror (Terror)	Cin	Western	Cin
Esporte	TV	Mistério	Cin		

FONTE: <http://goo.gl/WqO1Lm>. Acesso em: 22/08/2012.

Como esta pesquisa não está relacionada a TV padrão (noticiários, esportes, *talk-shows*, *game-shows* e similares) refizemos a lista, considerando que a TV, embora faça uso da tecnologia e ciência do cinema em suas atividades (documentários, biografias e seriados, em particular) não é nosso foco instrumental, particularmente devido às flutuações políticas, econômicas, mercadológicas e ideológicas que direcionam “o que se vê” nos grandes estúdios de TV, daí estreitarmos a lista para uma configuração mais direcionada (Quadro 7.2).

Quadro 7.2 – Quadro representativo dos gêneros de filme, ainda de acordo com o IMDb.

GÊNEROS			
IMDb		Atual	
Ação	Filme-Noir	Ação	Ficção-Científica (Sci-Fi)
Animação	Guerra	Aventura	Horror (Terror)
Aventura	Horror	Comédia	Mistério
Comédia	Infantil	Crime	Romance
Crime	Mistério	Drama	Suspense (Thriller)
Drama	Musical		
Família	Romance		
Fantasia	Suspense (Thriller)		
Ficção-Científica (Sci-Fi)	Western		

Voltamos a enfatizar que aqui não interessa uma discussão sobre as diferenças e/ou divergências entre a TV e o cinema como arte e registro do cotidiano. A partir da nova lista do IMDb (em amarelo) foi extraída uma outra lista (em azul) em que alguns gêneros foram suprimidos, por não se adequarem aos propósitos desta pesquisa: western, guerra, *noir*, gangster, animação, biografia (bio), história, documentário e musical. Western é um gênero relacionado aos estados do sul e sudoeste dos Estados Unidos, geralmente em áreas áridas, semidesérticas ou desérticas, e dificilmente associado ao parque. O gênero Guerra também não se relaciona ao Central Park, por

Take 7

este não ter sido palco de nenhuma batalha específica, à exceção da Guerra Civil que tampouco é situada pelo cinema dentro do parque. O *Filme-Noir*, associado ao estilo Gângster (CHAMPMAN, 2003), por razões óbvias (intimismo) dificilmente usaria o parque como cenário ideal, embora hajam cenas externas em ambientes esfumaçados e escuros (docas, armazéns, ruas) que descaracterizariam o universo lúdico de um parque. Os gêneros Animação, Biografia (rara), História e Documentário foram excluídos por apresentarem direcionamento ou técnica alheios ao questionamento desta pesquisa. O Musical também não foi selecionado por conter ritmo e contexto mais ligados ao teatro que ao cinema, embora *Hair* (1979), *Godspell* (1973), *Sweet Charity* (1969) usem o CP. O que aqui pretendemos é o cotidiano no parque como ele mesmo.

Para a seleção de filmes a serem vistos optamos pela filmografia entre os anos 1960 e 2013 para melhor atender a principal exigência desta pesquisa que é verificar se a TAR permanece ativa hoje. Consideramos para a seleção, o acesso a filmografia existente e disponível, utilizando a Internet para localizar os mais difíceis e para consulta ao mercado de filmes para aquisição ou empréstimo de itens fora de catálogo. Optamos pela aleatoriedade da seleção, por tornar a investigação mais diversa e, portanto, mais apta a representar o modo de percepção do CP pelo cinema.

7.2 *Catalogando*

Para catalogação e sistematização das informações optamos por fazer o fichamento dos filmes recorrendo a um instrumento com três partes: ficha identificatória (ou técnica), ficha analítica e mapa.

A Ficha Identificatória (Figura 7.1), se ocupa especificamente dos assuntos relacionados à produção do filme: o Título Original e o Título em Português do Brasil, Ano da produção, Gênero, Diretor, principais Atores, Sinopse, Links (com comentários/trailer, caso haja), e Observações e Premiações (se houverem). O preenchimento da ficha teve como fonte de informações o IMDb e sua versão brasileira, o ADOROCINEMA (<http://www.adorocinema.com/>).

Na Ficha Analítica, analisamos as cenas com o CP em foco nos filmes escolhidos. A base para estes elementos foi o material referente aos Usos do Parque, organizados no Anexo 1 e aqui acopladas para melhor compreensão (Quadro 7.3).

Take 7

Figura 7.1 – Modelo da Ficha Identificatória.

TÍTULO Original:	IMAGEM /cartaz:
TÍTULO em português (Brasil):	
ANO :	
GÊNERO :	
DIRETOR :	
Principais ATORES :	
SINOPSE	
LINKS (comentários/trailer):	
OBSERVAÇÕES (inclusive prêmios):	

Quadro 7.3 - Usos do CP, conforme dados do CTC/11 e HARNIK.

QUADRO GERAL DE ATIVIDADES				
		QUANTO À QUANTIDADE DE PESSOAS ENVOLVIDAS		
		Coletivo	Individual	
QUANTO À NATUREZA DO USO	Ativo <i>(Exertive)</i>	<ol style="list-style-type: none"> Esportes de equipe Brincar ('tica', esconder, etc.) Esportes de gramado (<i>cricket, etc.</i>) Uso do Playground Tênis/<i>Paddleball</i> <i>Frisbee</i> Xadrez/Damas Trabalho Atividades na neve (trenó, patins, etc.) 	<ol style="list-style-type: none"> Correr <i>Jogging</i> Ciclismo Caminhada esportiva Escalar (árvore, pedra, etc.) Patins (gelo, roda) Nadar Trabalho Passear com o cachorro 	
	Passivo <i>(Receptive)</i>	Sociável	NEMA Não-esportes Menos Ativos (HARNIK+ CPC/11)	FLO - <i>Stroll</i> (Caminhar/Passear ou Contemplar)
		Gregário	<ol style="list-style-type: none"> Eventos culturais Atividade no MET Atividade no ZOO Yoga/Tai-chi 	OP - Outros Positivos (HARNIK+)
Atividades Antissociais (Criminalidade)				
Modalidade		<ol style="list-style-type: none"> Assassinato Estupro Assalto (<i>Robery</i>) Assalto à Mão Armada (<i>Assault</i>) Invasão (<i>Burglary</i>) Grande Roubo (<i>Great Larceny</i>) Roubo de Auto (<i>G.L. Auto</i>) ON - Outros Negativos (HARNIK +) 		

Algumas categorias de uso do parque não constavam nos informes do CTC/11, embora surgissem ocasionalmente nos filmes, tais como fuga, desastre, tirar um cochilo

Take 7

e outros. Assim voltamos a lista sugerida por Harnik (2010), que apresenta atividades que não existiam na época de FLO (Anexo 3), ou que seriam impensáveis. Revendo o elenco do autor, vemos que parte dos esportes propostos tem grande relação com as do CTC/11, embora as categorias 4, 5 e 6 de Harnik (2010) contenham atividades que ocorrem nos filmes mas não foram sugeridas. O campo referente ao Passivo/Gregário/Coletivo (em azul) condiciona elementos específicos os quais, embora listados sob a égide do Coletivo, podem ser semi-individuais tais como uma visita ao MET ou ao ZOO. A categoria Outros, inclui as indicações de Harnik (2010), com ressalvas (inclusão/exclusão de itens) que contempla as atividades extras detectadas nos filmes (Quadro 7.4). A reorganização das funções do autor gerou as categorias Outros Positivo (OP - de caráter mais individual e passivo), e Outros Negativo (ON - mais ligado as Atividades Antissociais, AA), com elementos tanto elaborados pelo autor como adicionados pelo próprio cinema (sequestro, agressão, etc.) que não surgem em nenhuma outra fonte (quer seja Harnik ou CPC/11).

Quadro 7.4 - Categorias de HARNIK (2010) revisadas e organizadas em ordem alfabética.

(NEMA) Não-Esportes Menos Ativos (HARNIK + CPC/11) coletivo	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Atividades c/criança (s) 2. Comer/Beber 3. Conversar 4. Dar/organizar festa 5. Dar uma aula 6. Dirigir moto/carro 7. Discursar 8. Empinar pipa 	<ol style="list-style-type: none"> 9. Fotografar pessoas 10. Improvisar jogos 11. Namorar 12. Pedalinho 13. Piquenique 14. Reunião com amigos ou família 15. Vender/comprar (alimentos, arte, etc.)
(OP) OUTROS (Positivo – HARNIK +) individual	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Apanhar lixo 2. Arte (pintar, desenhar, etc.) 3. Cantar 4. Equitação 5. Falar ao telefone 6. Fotografar a vida silvestre 7. Ler/escrever 8. Meditar/pensar 9. Modelismo (aero, auto, nauto) 	<ol style="list-style-type: none"> 10. Observar aves 11. Olhar pessoas 12. Passagem/travessia 13. Pescar/remar 14. Realizar serviço comunitário 15. Restaurar (paisagem ou estrutura) 16. Tirar um cochilo 17. Tomar banho de sol 18. Usar computador
(ON) OUTROS (Negativo – HARNIK +)	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Agressão 2. Conspirar 3. Destruir a propriedade 4. Esconder-se 5. Esmolar 6. Fazer sexo 	<ol style="list-style-type: none"> 7. Fuga 8. Grafitar 9. Medo (sensação, etc.) 10. Perseguição 11. Sequestro 12. Vender/comprar/usar drogas ilegais

Take 7

Uma vez concluída a compilação e organização dos dados relevantes para esta pesquisa, passamos à Ficha Analítica (Figura 7.2), composta de cinco itens descritos a seguir, cuja função é evidenciar e caracterizar o modo como o parque é apresentado/representado no filme analisado.

Figura 7.2 - Modelo de Ficha Analítica.

FICHA ANALÍTICA				
	CN1	CN2	CN3	CN4
Momento de cena				
Zoneamento				
Natureza do uso				
Detalhamento:				
IMAGEM				

Momento de Cena: instante cronológico em que o CP aparece, e quantas vezes isso ocorre. Considerando que os filmes normalmente apresentam uma média de duração entre 90 a 120 minutos, fixamos uma periodização de 20 minutos para localização de cada momento de cena, o que resultou na subdivisão temporal do filme em seis partes: P1 (ou Parte 1) que vai de 0 a 20 minutos, e assim por diante até P6 que vai de 1:40 h ao término (Tabela 7.2);

Tabela 7.2 - Quadro de Momentos de Cena.

P1	00 – 20 m	P2	20 – 40 m	P3	40 m – 1:00 h
P4	1:00 h – 1:20 h	P5	1:20 h – 1:40 h	P6	1:40 h...

Zoneamento: investiga em que parte do CP a cena ocorre, sendo usado os números correspondentes às áreas conforme mapa do CPC/11 (p. 13) e acoplado aos Usos do Parque (Anexo 1) para facilitar a leitura da interpolação. Por exemplo, o Reservatório (*Reservoir*) é apresentado pelo número 13, *The Pond* e o *Wollman Rink* pelo número 30, o MET pelo número 17, e assim por diante;

Natureza do Uso: refere-se ao que a(s) personagem(s) está/estão fazendo no CP. Devido sua complexidade, interpolamos os dados contidos no Quadro Geral de Uso (Quadro 7.3) às Categoria de Harnik (Quadro 7.4), utilizando siglas e números associados a uma cor própria para facilitar sua distinção/visualização no mapa da ficha. Assim temos: laranja para a Ativo-Individual (AI), amarelo para Ativo-Coletivo (AC), verde para Não-esportes Menos Ativos (NEMA), azul para Passivo-Gregário-Coletivo (PGC), lilás para Passivo-Individual com as subcategorias FLO (*stroll*) e Outros Positivo (OP), grená para Atividades Antissociais (AA) e Outros Negativo (ON). As

Take 7

atividades serão identificadas pelo número correspondente à sua localização no Quadro Geral. Exemplo: PGC4 (Passivo/sociável/coletivo/4) é Yoga; AA2 (Atividades Antissociais/2) é estupro; OP11 (Outros-Positivo/11) é Pesca, e assim por diante.

Detalhamento: apresenta observações que corroboram a(s) modalidade(s) de uso, de modo a propiciar uma identificação mais precisa na natureza do uso no/do CP;

Imagem: mostra um fotograma do filme em que o CP aparece interagindo com a(s) personagem(s), ou vice-versa, a fim de deixar clara a presença do CP naquele filme.

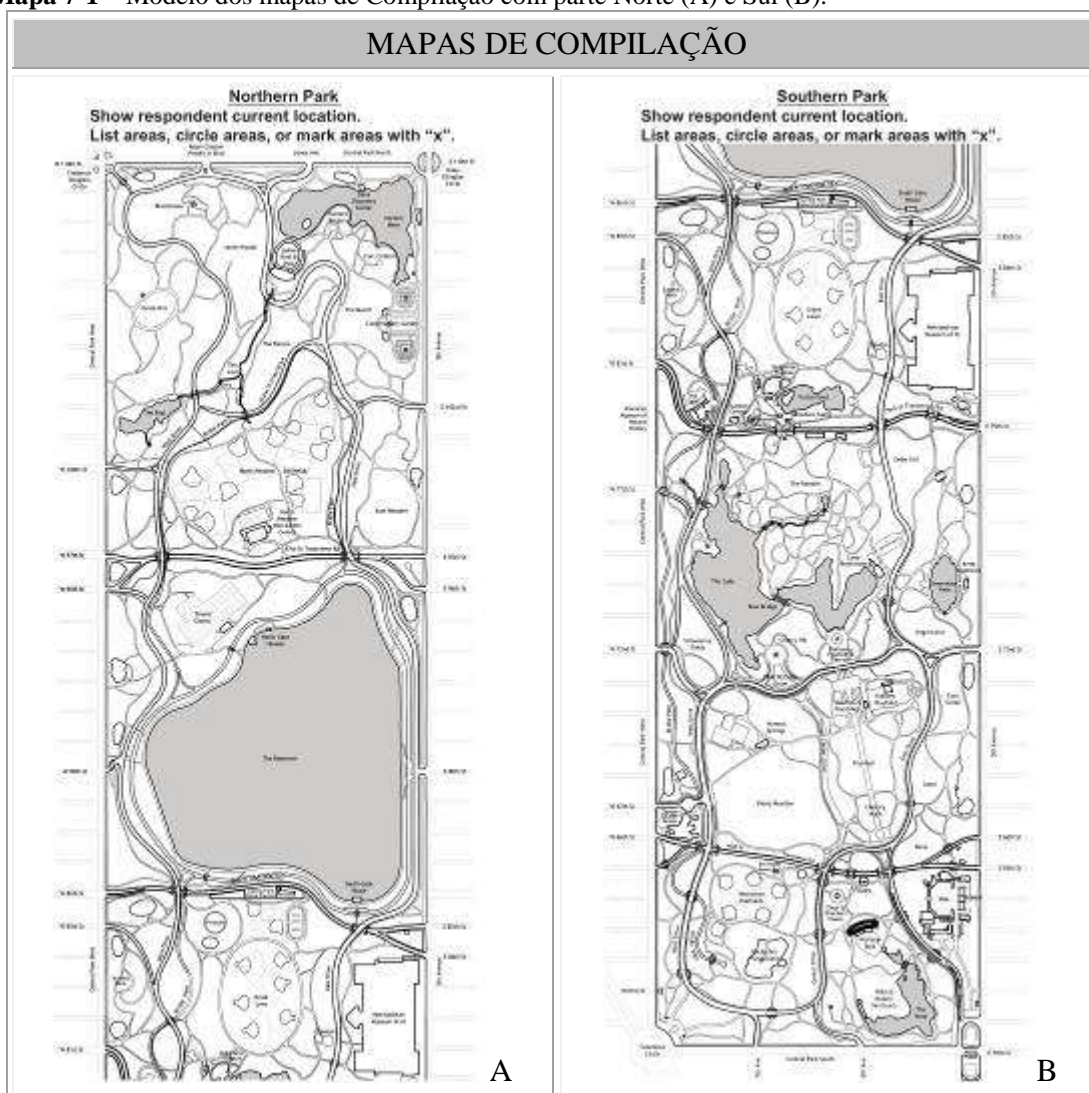
A última parte da ficha é o mapa de localização da(s) cena(s) dos filmes rodados no CP, gerado a partir da interação entre o mapa de uso (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) e os Uso do Parque (Anexo 1). Para tanto, utilizamos as cores surgidas no Zoneamento como ‘legenda’, para destacar a localização das cenas nos mapas, de maneira a contribuir ao cômputo dos dados referentes à área e ao uso, assim estabelecendo uma imagem mais nítida de como o CP é mostrado pelo cinema.

Como o mapa do CP é muito longo e de difícil manuseio na escala em que se encontra, para facilitar a leitura preferimos utilizá-lo em corte Norte e Sul, conforme editado no CPC/11 (pp. 71-72). A vantagem do mapa segmentado é a possibilidade de localizar os elementos compositivos da paisagem do CP, assim propiciando uma investigação mais detalhada (Mapa 7-1).

A fronteira utilizada para dividir o CP ao meio está situada na Rua Transversa ao lado do *Reservoir*, isto é, da Rua 85E a 86W. A divisão é coerente com a ocupação da área, já que a parte sul tem mais elementos construídos que a parte norte a qual, por sua vez, conta com paisagens mais naturalistas e bucólicas. Essas características tornam notáveis as áreas, sendo possível que elas mostrem diferenças substanciais no uso do CP. Os mapas, ditos Mapas de Compilação, são dois: o A tratando da parte norte, e o B, tratando da parte sul do CP.

Take 7

Mapa 7-1 – Modelo dos mapas de Compilação com parte Norte (A) e Sul (B).



FONTE: CPC/11, pp. 71-72.

Com as fichas prontas agora passamos a aplicação destas e compilação de dados em mapas.

NOTAS

¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *For whatever reason, the designation film is often applied to a motion picture that is considered by critics and scholars to be more serious or challenging than the movies that entertain the masses at the multiplex. The still loftier designation of cinema seems reserved for groups of films that are considered works of art (e.g., "French cinema"). The truth is, the three terms are essentially interchangeable. Cinema, from the Greek kinesis ("movement"), originates from the name that filmmaking pioneers Auguste and Louis Lumière coined for the hall in which they exhibited their invention; film derives from the celluloid strip on which the images that make up motion pictures were originally captured, cut, and projected; movies is simply short for motion pictures* (BARSAM e MONAHAN, 2010, p.3).

² Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The continuous interplay of sight, sound, and motion allows film to transcend the static limitations of painting and sculpture-in the complexity of its sensual appeal as well as in its ability to communicate simultaneously on several levels. Film even surpasses drama in its unique capacity for revealing various points of view, portraying action, manipulating time, and conveying a boundless sense of space* (BOGGS, PETRIE, 2008, p.3).

³ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *The Hollywood solution to the challenge of building a sustainable cinema was to control costs, to turn out movies with a consistently high level of technical polish, and to tell screen stories that reliably appealed to mass audiences* (MONACO, 2010, p. 5).

Take 7

⁴ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *What began as a novelty attraction for the bourgeoisie became entertainment for the masses. It is no coincidence that cinema's period of greatest popularity in the first half of the twentieth century coincided with the emergence of 'mass society': population growth, urbanization, industrialization, increasing levels of consumerism and leisure activity were all factors that helped to create the social conditions in which cinema could flourish. Cinema was to prove especially responsive to the needs of the masses. It was able to connect with the mass public, to respond to people's hopes and aspirations, their dreams and desires. It is significant that cinemas were often referred to as 'dream palaces'* (CHAPMAN, 2003, p. 421).

⁵ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *So film is not an independent entity but an integrated part of the social fabric, for its very survival depends on maintaining and continuing its popularity. To achieve real popularity, a movie must, first, be believable. Its action must take place in an environment that has credibility, and its story must reflect the common truths of the society in which it is made, or at least mirror people's hopes, dreams, fears, and inner needs. When real life does not fulfill these needs, people are primed to respond sympathetically to an artistic expression of them in film* (BOGGS, PETRIE, 2008, p. 516).

⁶ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *In Olmsted's view, according to Bruce Kelly, the park was consciously designed so as to provide a sequential experience in which the viewer's eye would be gently led by the continual discovery of new vistas. If the Ramble - the series of woodsy paths laid out between Belvedere Castle to the north and Bethesda Fountain and the Lake to the south - was the first sequentially designed section of Central Park to be constructed and, as a result, of particular importance in Olmsted's thinking, the entirety of the park, in one sense or another, reflects this commitment to sequential visual experience.* (MACDONALD, 2001, p. 225)

⁷ Tradução livre do autor do original em língua espanhola. *El 11 de mayo de 1896, El cámara William Heise inauguraba una nueva ciudad, a través del simple acto de grabar la que ya existía, al situar su invento, la última maravilla del gran mago americano Thomas Edison, en una ventana en el borde sur de Herald Square. Era el primero que capturaba Nueva York en una tira de celuloide. Muy poco después, Heise visitaría Central Park para rodar la Bethesda Fountain y el parque nacía también en este otro mundo. Era el lugar ideal para estos primeros fotogramas de Nueva York en el cine, las primeras películas no eran de más de 10 asas, poco sensibles a la luz, e sólo era posible rodar a la luz directa del sol. Podría decirse que las aspiraciones de Olmsted sintonizaron así con el gran instrumento de difusión mundial del siglo XX.* (GARCÍA-POSADA, 2007, p. 299)

Take 8



8 CINEMA: O QUÊ SE VÊ

O final do capítulo anterior foi dedicado à construção do Quadro Geral de Uso do Parque segundo as premissas ‘*Olmstedianas*’, que será utilizado como parâmetro de investigação através da ótica do cinema americano de 1960 a 2013. Aqui veremos se (e como) o uso do Central Park no referido período reflete (ou não) a ideologia de FLO, considerando, ainda, as modificações sociais que ocorreram a partir do segundo quartel do século XX, particularmente em relação ao papel da mulher na sociedade e a inserção de atividades que sequer existiam na época de sua criação.

Para apresentar os resultados obtidos, este capítulo foi desenvolvido em quatro sessões: principais resultados relacionados aos anos 2000, resultados relacionados aos anos anteriores (1960 a 1999), o cinema de Wood Allen e filmes especiais. As duas últimas sessões apresentam um recorte de autoria (Woody Allen) e uma tríade dedicada exclusivamente ao CP (especiais); elas proporcionam um mergulho mais aprofundado nos diferentes modos como o parque é representado. A ideia de trabalhar primeiro com os anos 2000, ao invés de seguir a ordem cronológica tradicional, surgiu em decorrência dos filmes dos anos anteriores a esta data serem menos conhecidos ou vistos. Para atrair a atenção do leitor optamos por apresentar primeiramente os filmes mais recentes, assim estabelecendo um elo com os anos anteriores (décadas de 1960-1990), em *flashback*.

Embora ideologicamente FLO tenha proposto o CP como um elemento catalisador da igualdade social, seu princípio maior era o do ‘ambiente restaurador’. Numa Nova Iorque que sofria os problemas do *crowding* (ver Introdução) numa escala bastante amplificada em relação às cidades que conhecera, o impacto que a superpopulação causava na qualidade de vida já era suficiente para fazê-lo pensar numa resposta imediata. O nível de insalubridade, já preocupante em sua normalidade, eventualmente era exacerbado pelas mazelas urbanas (epidemias, grandes incêndios, ausência de saneamento), e o incremento na taxa de agressão e mau humor dos habitantes. As descrições de FLO sobre a desumanização das populações operárias são precisas e incisivas. No *Public Parks and the Enlargement of Towns* de 1870 ele pintou um quadro vívido da agressividade que brotava gratuitamente entre as pessoas, além de criticar o alto nível de individualismo a que conduzia a esse tipo de comportamento. Previa, ainda, que Nova Iorque logo alcançaria a casa dos milhões em população e a convivência, já comprometida, tornar-se-ia insuportável. A ideia do CP como um local

Take 8

de igualamento social foi trabalhada por ele da maneira mais plural possível, e buscando propiciar algum tipo de ação que envolvesse um conjunto de pessoas como, por exemplo, o esporte de equipe.

Evidentemente, no século XIX as atividades esportivas, apesar de bastante diversificadas, não contavam com a miríade de modalidades e instrumentos comuns aos dias de hoje. Nem tampouco contava com a presença maciça da mulher em atividades físicas, particularmente se compartilhadas com homens.

As propostas de FLO no uso do CP foram inseridas em dois modos de uso específico: o *Passive* (passivo) e o *Exertive* (ativo). Enquadravam-se em ‘passivo’ aquelas funções mais voltadas à contemplação e o pouco esforço físico, particularmente o ‘*stroll*’, que FLO considerava como o modo de ação mais essencial para mitigar o estresse urbano. Como ativo (*exertive*) entendiam-se todas as ações que requeriam mais esforço físico, quer fosse individual ou coletivamente, embora FLO exortasse que a ação coletiva, ligada a esportes de equipe, colaboraria para equalizar as diferenças sociais.

O século XX inseriu modificações no parque, tais como: edificações removidas ou inseridas; quadras (para a prática do baseball amador, tênis, boliche além de outros esportes de gramado) e piscinas; ampliações nos Museus existentes e o acréscimo de vários outros no perímetro do CP, notabilizando a área de entorno como uma das mais importantes (culturalmente falando) dos Estados Unidos. Além disso, desde a década de 80 os estudos e debates sobre as neuroses e tensões urbanas, fizeram surgir teorizações e experimentos que não apenas comprovavam o lado negativo do *crowding*, mas também indicam a esperança de remediá-lo, por meio do contato com a natureza. Vários estudos comprovam a eficácia dos espaços verdes em áreas coletivas como uma medida eficaz no combate e prevenção do estresse urbano, mitigação das ‘ilhas de calor’ e melhoria da qualidade do ar. Torna-se, assim, cada vez mais difícil imaginar Nova Iorque sem o CP, apesar dos ataques persistentes a sua permanência como ‘parque público’.

Durante a definição do método desta pesquisa esses fatos tornaram-se evidentes, particularmente no que diz respeito às atividades exercidas no parque, pois parte da programação esportiva (*exertive*) ou da passiva assumiu novas formas por intermédio não só das atividades, *per se*, como dos novos equipamentos (inexistentes à época de FLO). O diagrama analítico que mesclava as atividades previstas por FLO às atividades descritas pela administração do CP (o *Conservancy*) eram insuficientes para traduzir as

Take 8

atividades encontradas no cinema, de modos que foram adicionadas novas modalidades de usos do ‘parque público’ descritas por Harnik (2010). E muito embora, essa colaboração tenha sido muito oportuna, ainda assim não cobre toda a gama de situações ou ações que ocorrem nos filmes, de modos que fizemos uma cobertura analítica com o que foi descrito no último diagrama (Quadro 7.3).

Assim, os itens descritos por Harnik foram associados a duas funções maiores: geral e antissocial. Alguns filmes mostram elementos antissociais que não foram catalogados pelo *Conservancy* nem previstos por FLO, assim como atividades coletivas ou individuais que também não estão inseridas em nenhuma das autorias.

Para tornar o quadro geral mais claro e adequado à pesquisa pretendida, posteriormente recorreremos novamente a Harnik (2010), cujas descrições do uso do espaço para atividades individuais geraram os grupos: NEMA (Não-esportes Menos Ativos), aplicado a atividades do grupo Passivo/Sociável/Coletivo; OP (Outras Atividades - Positivo), ligado ao ‘*Stroll*’ de FLO, que permaneceu inalterado em seu sentido e significado; e ON (Outras atividades - Negativo) associado às Atividades Antissociais (Quadro 7.4).

A partir deste diagrama foi iniciada a análise, levando em consideração as categorias/tipologias de filme observadas no capítulo anterior. Ao todo a produção cinematográfica que envolve o parque totaliza 233 filmes, dos quais 121 lançados entre 1960/1999 e 112 entre 2000/2013. Deste universo foram analisadas 80 películas, sendo 23 do primeiro período (28,75% daquele total) e 46 do segundo (57,5%). Embora para um trabalho de cunho qualitativo o menor percentual já seja considerado aceitável, o maior percentual com relação à atualidade se justifica em função do interesse específico da pesquisa nessa época.

Para facilitar a leitura, as fichas analíticas dos filmes estão no Apêndice B (Volume 2 da tese), estratégia utilizada para facilitar a consulta às informações disponibilizadas, que podem ser acessadas paralelamente a este texto.

Antecipadamente, no entanto, ainda é preciso esclarecer que, durante a confecção das fichas foi notado que nem todos os filmes listados pelo IMDb apresentavam o CP de maneira notável. Alguns sequer mostravam o parque de maneira clara. Em *The Fan* (1981) o parque aparece como um cenário de fundo a partir do terraço do apartamento de Sally Ross (*Lauren Bacall*), embora retenha suas qualidades ‘restauradoras’ já que a personagem alivia o estresse ao contemplá-lo. Em *A Perfect*

Take 8

Murder (1998), embora o CP esteja presente durante todo o filme por estar em frente ao apartamento, não há interação física com este, embora a personagem de Michael Douglas o exalte como elemento valorizador do imóvel. Essa maneira de lidar com o CP é repetida em *Duplicity* (2008) onde as poucas cenas que incluem o parque reduziram-no a um mero e fugaz pano de fundo. Outros filmes apresentam locais difíceis de localizar como em *Afterwards* (2008) ou alheios a realidade do parque como em *Monogamy* (2010) onde embora o local de cena pareça ser o *The Pond* este foi tão deformado pela fotografia que torna quase impossível identificar a área do CP, além de não haver referência a este (a personagem refere-se a ‘parque’, somente). Em *Eu sou a Lenda* (2007), o CP surge tão modificado pela Nova Iorque pós-apocalíptica que se dilui na paisagem geral. Essa tendência é acentuada pelo uso da tecnologia digital, que possibilitou a introdução de importantes “alterações” no contexto.

Dentre os filmes assistidos, o epítome da deformação, ocorreu em dois nos filmes: F183 (*The Brave One*, de 2007) e F225 (*Limitless*, de 2011). No primeiro filme (F183), a personagem interpretada por Jodie Foster (*Erica Bain*) é estuprada e espancada num dos arcos do CP. No filme, Erica e o noivo entram no CP pela (coincidentemente) *Stranger’s Gate*, defronte a 106W, na área 4 (*Great Hill*), que tem 4 arcos (Arch) próximos ao portão: *110th* ou *Mountcliff*, *Glenn Span*, *Huddlestone* e *Springbanks*. Tanto o *Glenn Span* quanto o *Huddlestone* são rústicos e de aparência intencionalmente mal acabada. O *Mountcliff* tem paredes e teto planos e o arco é apenas uma fachada para disfarçar o aspecto severo e anguloso de seu interior. Apenas um é um arco abatido, o *Springbanks* com interior abobadado simples, sem recuo, e forrado de cerâmica vermelha. O arco de fachada é abatido e apresenta pedras de duas cores intercaladas. A cena do estupro mostra um arco abatido, bicrômico e paisagem de entorno similar, e aqui acaba a similaridade. O interior é recuado em relação ao arco, tem paredes lisas e apresenta traves de amarração, vigas-arco (costelas) de apoio num ângulo (e noutro não), além de um tipo de banco linear e contínuo na base da abobada. Como em nenhum local do CP há arco similar ao do filme, a dedução é que aquele local seja o *Springbanks* com uma epopeica liberdade poética por parte do diretor, provavelmente construído em estúdio e projetado sobre a paisagem previamente filmada, o que permitiria maior liberdade de ação aos atores e à equipe.

O segundo filme (F225) tem outro diálogo com o CP: a ‘falsificação autêntica’ da realidade. As cenas que envolvem Eddie (*Bradley Cooper*) em um parque fazem o

Take 8

espectador supor que seja o Central Park, já que a trama se desenrola em Nova Iorque. No entanto, algumas cenas não mostram o CP conforme o conhecemos. Em uma delas, Eddie negocia um empréstimo com Gennady (*Andrew Howard*) num parque (supondo ser o CP), mas falta a mureta de contorno e as edificações de entorno são muito baixas para Manhattan, restando apenas a coincidência dos bancos (*World's Fair Bench*). Duas cenas de rua pretendem ser situadas no CP, mas o entorno não acompanha o contexto da área. Uma delas se passa numa quina que, decididamente, nem é o *Columbus Circle* nem a *Great Army Plaza*, e a outra defronte a um hotel não identificado. Grande parte do filme faz extenso uso do high-tech, portanto, é possível que as sequencias supracitadas relativas ao 'parque' tenham sido criadas em cenário de estúdio, através do sistema chamado 'tela verde' (*greenscreen*) que permite uma infinita variedade de cenas externas mais complexas, baratas e seguras (Figura 8.1).

Figura 8.1 - Uso do greenscreen, na cena do apartamento em *Limitless*.



FONTE: Disponível em: <http://goo.gl/h786Hs>. Acesso em: 15/8/2014.

Diante das variações causadas por esse tipo de técnica, películas nas quais foram detectados uso ostensivo de manipulação da imagem foram excluídas da análise. Nos demais filmes assistidos, o CP aparece como ele próprio e os locais são normalmente apresentados de maneira clara e distinta, permitindo a realização do estudo pretendido.

8.1 Anos 2000

No total, para os anos 2000 (2000-2013) o CP lista 112 filmes lá rodados, distribuídos conforme ano, quantidade (por ano), categoria (tipo) e título em *inglês* e em português, precedido pelo número de ficha (Fxxx) - (**Apêndice A**). Em amarelo estão destacados os filmes assistidos, fichados e analisados e em cinza, aqueles assistidos, mas com relação difusa com o CP (dificuldade na localização da área, época indistinta, etc.) ou sem nenhuma relação com este.

Por ser muito extensa, a listagem inicial foi reduzida a um quadro codificado (Apêndice A) para os filmes assistidos e fichados referentes aos anos 2000, e que serão

Take 8

mencionados com frequência durante a análise. Cabe ressaltar que nem todos os gêneros foram considerados na contagem, sendo omitidos Bio, Fantasia, Infantil e Musical, por razões já explicitadas no Capítulo 8. No entanto, como a quantidade da produção para estes gêneros é bastante reduzida, entendemos que sua supressão não altera muito o resultado da contagem. Os elementos referem-se ao título do filme, em inglês, e o ano de lançamento do mesmo (conforme o IMb) todos contidos no código numérico precedido pela letra ‘F’ (filme) para facilitar o procedimento analítico. As letras entre colchetes ([WA]) referem-se aos filmes de Woody Allen que terão um espaço especial nesse capítulo (**Quadro 8.1**). Não contabilizamos quantidade ou outro item de detalhamento por já estar inserido na ficha tornando redundante sua apreciação aqui.

Quadro 8.1 - Códigos utilizados para os filmes assistidos (período 2000 a 2013).

FILMES ANALISADOS (código, nome, data)					
FILME	TÍTULO	ANO	FILME	TÍTULO	ANO
F122	<i>Almost Famous</i>	2000	F185	<i>The Visitor</i>	2007
F123	<i>Autumn in New York</i>	2000	F187	<i>27 Dresses</i>	2008
F124	<i>Bait</i>	2000	F189	<i>Cloverfield</i>	2008
F127	<i>15 Minutes</i>	2001	F190	<i>Definitely Maybe</i>	2008
F131	<i>Serendipity</i>	2001	F193	<i>Ghost Town</i>	2008
F134	<i>Vanilla Sky</i>	2001	F195	<i>Made of Honor</i>	2008
F137	<i>Death to Smooch</i>	2002	F197	<i>New York, I Love You</i>	2008
F139	<i>Maid in Manhattan</i>	2002	F199	<i>The Caller/“On The Hook”</i>	2008
F140	<i>Men in Black 2</i>	2002	F200	<i>The Day The Earth Stood Still</i>	2008
F143	<i>The Guru</i>	2002	F205	<i>Zohan</i>	2008
F144	<i>Panic Room</i>	2002	F209	<i>Bride Wars</i>	2009
F148	<i>Anything Else [WA]</i>	2003	F213	<i>The International</i>	2009
F152	<i>Uptown Girls</i>	2003	F215	<i>Veronika Decides to Die</i>	2009
F155	<i>Birth</i>	2004	F216	<i>Date Night</i>	2010
F158	<i>Jersey Girl</i>	2004	F219	<i>Multiple Sarcasms</i>	2010
F159	<i>Melinda and Melinda [WA]</i>	2004	F221	<i>The Extra Man</i>	2010
F161	<i>The Manchurian Candidate</i>	2004	F222	<i>The Switch</i>	2010
F162	<i>Hide & Seek</i>	2005	F224	<i>Extremely Loud</i>	2011
F164	<i>Little Manhattan</i>	2005	F225	<i>Limitless</i>	2012
F170	<i>The Devil Wears Prada</i>	2006	F229	<i>2 Days in New York</i>	2012
F182	<i>Suburban Girl</i>	2007	F230	<i>Arbitrage</i>	2012
F183	<i>The Brave One</i>	2007	F231	<i>Premium Rush</i>	2012
F184	<i>The Nanny Diaries</i>	2007	F233	<i>The Devil You Know</i>	2013

8.1.1 Quadro Geral

Considerando todos os filmes produzidos entre 2000 e 2013 (total: 112), os anos revelaram o modo como a indústria cinematográfica lida com a realidade do cotidiano. No quadro das quantidades (**Gráfico 8.1**) é possível discernir uma curva com pico em 2008 e uma desaceleração a partir de 2010. O lógico é crer que a indústria

Take 8

cinematográfica diminuiu a produção de filmes no CP após 2010, no entanto é possível que esta não seja a realidade.

Gráfico 8.1 - Gráfico da quantidade de filmes por anos 2000.



Para se construir um filme precisa-se de um roteiro, a partir do qual dá-se início a uma longa jornada até o lançamento: desenvolvimento da ideia, elaboração e aprovação do roteiro, patrocínio, orçamento, contratação de atores, ensaios, filmagens, edição, etc. Não é incomum um filme levar alguns anos do roteiro à estreia, assim como filmes que tem início e jamais terminam, ou terminam com dificuldade (baixo orçamento, afastamento de ator/atriz, ou diretor, etc.). Como os anos aqui apresentados são referentes à data de estreia e o período entre a concepção e o lançamento tem uma variação de 2 a 5 anos, é possível rastrear o momento da concepção o que infere numa leitura em *flashback* da relação do filme com o momento existencial da cidade. No caso do CP, por exemplo, é possível estabelecer um elo entre um determinado filme com a realidade dos acontecimentos em Nova Iorque? Provavelmente, sim.

Podemos iniciar a investigação em 2001, quando ocorreram os ataques às torres gêmeas do WTC (*World Trade Center*), que causou uma paralisação temporária de quase todos os ramos de negócio na cidade. No mesmo ano foram lançados 8 filmes, provavelmente advindos da década de 90 (considerando o mencionado processo de sua criação). No ano seguinte foram lançados 11 filmes, sendo 4 romances, 2 comédias, 2 dramas e os três restantes distribuídos unitariamente em outros gêneros. Em 2003 o resultado são 7 filmes, sendo 4 comédias (1 infantil e 1 fantasia não foram contados por estarem fora da avaliação). Em 2004 e 2005 os lançamentos foram, respectivamente, 9 e 4. O ritmo só voltou a acelerar em 2007, com 14 filmes, e 2008, com 21 (7 Comédias, 4

Take 8

Sci-Fi, 4 Dramas, 1 Thriller, 2 Crime, 2 Ação e 1 Mistério), voltando a descer nos anos seguintes.

A partir de 2002 o CP ganhou uma importância muito maior, não só como centro cultural, ao albergar 11 museus em seu perímetro (contando com dois dos mais importantes do Ocidente: o MET e o AMNH), galerias, sociedades históricas e embaixadas, mas também por ser o metro quadrado mais caro da cidade (onde vivem os ricos e famosos). Não é por acaso que em F200 (*The Day the Earth Stood Still* - 2008) o local escolhido para o pouso da nave alienígena seja exatamente o *Sheep Meadow*, o coração social do parque, tendo, portanto, migrado do gramado defronte ao obelisco (*Washington Monument*), em Washington DC (na versão original de 1951). O que evidencia-se no filme é a abordagem do ‘outro’ (no caso, o alienígena) como um invasor aparentemente pacífico que é tornado destrutivo devido a excessiva agressividade dos terráqueos (no caso, o governo norte-americano).

A questão do ‘outro’ é muito bem tratada por Davis (2001) ao explorar o tema nos filmes-catástrofe, onde a causa dos desastres (naturais ou não) geralmente é desencadeada por este ‘outro’. No caso do F200, o ‘outro’ é Klaatu (o alienígena) cuja missão é destruir o planeta Terra, embora isso não ocorresse por reconhecer as boas qualidades dos terráqueos (arte, ciência, etc.), e sim porque pensava não haver mais esperança para o planeta, pois a espécie humana tinha perdido a humanidade e era preciso eliminá-la para poder reconstituir a natureza. Assim, já que a área invadida tinha que ter uma importância capital para a sociedade norte-americana, nada seria mais adequado ao extraterrestre do que acomodar-se no Central Park. Se em F200 as coisas terminam bem, isso não ocorre no F189 (*Cloverfield* - 2008) onde mais uma vez o ‘outro’ é um alienígena, só que desta vez nada amistoso (na verdade, monstruoso) e que está destruindo impiedosamente uma Nova Iorque aterrorizada.

No entanto, nos filmes assistidos, a forma mais extrema de exploração do ‘outro’ é o ridículo, como em F140, *MIB* ou *Men in Black 2* (2002), onde o alienígena (Serleena), ao contrário do sério e asseado Klaatu (F200), surge empanturrada e num lingerie da *Victoria's Secret* (**Figura 8.2**), logo após uma degustação antropofágica.

Take 8

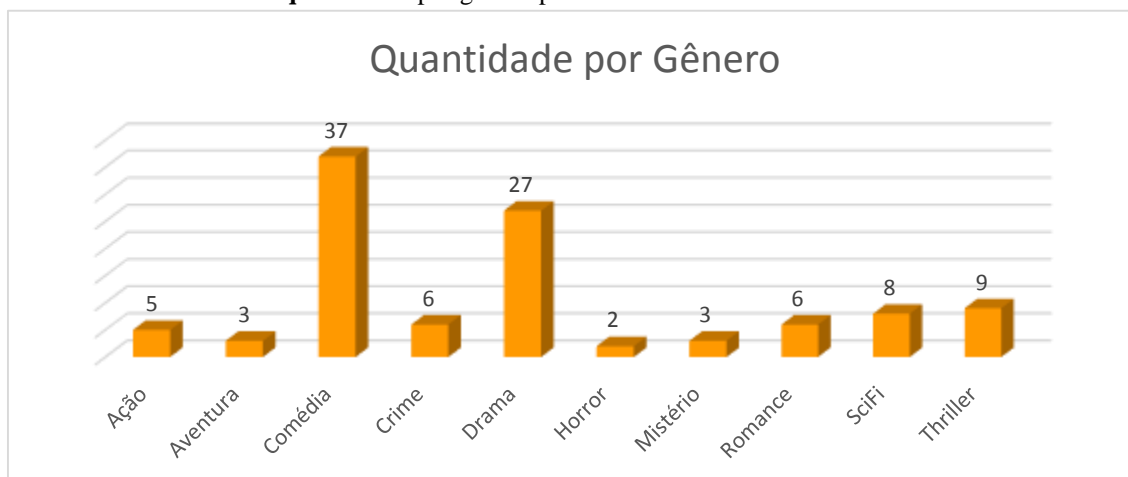
Figura 8.2 - Klaatu (Keanu Reeves), à esquerda e Serleena (Lara Flynn Boyle), à direita.



Uma maneira divergente de apresentar o ‘outro’ é a ambiguidade, como no F202, *The Happening* (2008), onde uma aragem misteriosa faz as pessoas se suicidarem. O filme não esclarece à origem do bizarro comportamento das personagens, apenas que são vítimas da brisa assassina que surge no CP sem nenhuma explicação plausível. A origem do fenômeno é tão elusiva quanto o término da epidemia desencadeada por ela e que pretende dizimar a humanidade através do suicídio voluntário. Origem virótica? Alienígena? Metáfora para ideias exóticas? Modificação atômica da atmosfera? Nada explica ou justifica este ‘outro’, exceto o fato dele ser um ‘outro’ tão abstrato e insubstancial quanto uma *vendetta* do planeta Terra contra seus habitantes.

Durante a análise da quantidade de filmes por gênero foi detectada a predominância de Comédia (37) e Drama (27) contra Aventura (3), Mistério (3) e Horror (2). O gênero Romance (6 itens), embora apresente uma quantidade próxima à Ação (5), SciFi (8) e Crime (6), tem uma posição ambivalente, já que também encontra-se diluído em Comédia (Comédias Românticas). O gênero Thriller é o terceiro em quantidade, com 9 itens. O que surge (Gráfico 8.2) é uma notória preferência do uso do CP para comédias românticas leves, ao invés de filmes densos como o Horror e a Ação & Aventura (que normalmente envolvem destruição e/ou depredação).

Take 8

Gráfico 8.2 – Gráfico de **quantidade** por gênero para os anos 2000.

O gênero Sci-Fi, que ganha um contorno maior nos anos 2000, também pode ser modulado por um aspecto cômico, como em F196 (*Meet Dave*, de 2008), onde não há ‘um’ alienígena, mas uma população inteira de mini seres que comandam uma nave em forma humana. Possivelmente, uma metáfora de como ‘dirigimos’ nosso corpo físico com suas idiossincrasias. Em F177 (*I Am Legend*, de 2007), não existem alienígenas existem vestígios de humanos transformados em monstros antropófagos por uma epidemia virótica aparentemente incurável e que aparentemente dizimou o planeta inteiro. A grande meta é a fuga das cidades apinhadas e contaminadas para um santuário saudável e incorruptível onde a humanidade possa voltar a existir, e que aparece tanto no F177 quanto no F202. O fim das cidades e a subsequente fuga destas não é prerrogativa apenas destes filmes, e ocorre de maneira muito mais dramática e violenta no *World War Z* (2013) de Marc Froster.

Os itens relacionados a Crime também são discretos, com grande parte da violência geralmente levada para fora do CP. O F199 (*The Caller*, de 2008), tem uma estrutura mais intimista e o CP é tratado como um oásis urbano onde se pode negociar com Deus e o Diabo, e ser feliz ao mesmo tempo, já que a personagem do detetive tanto persegue um objeto humano (o perseguido) quanto um animal (o falcão-peregrino), tudo sob a bucólica paisagem do CP. O F216 (*Date Night*, de 2010) tem as tintas do crime diluídas no aspecto de uma comédia política onde, embora o CP seja transformado num ambiente de tortura, também oferece a salvação pela fuga através dos intricados cenários Olmstedianos. O cenário criminal de F127 (*15 Minutes*, de 2001) talvez seja o mais denso no gênero, uma vez que a violência é subjetiva, e está relacionada aos ‘15 minutos de fama’ de Andy Warhol, exacerbados pela mídia sensacionalista e pela

Take 8

inescrupulosa ganância (*greed*) empresarial. Neste, o CP também é capturado pela magia dos ‘15 minutos’ de fama negativa que envolve Nova Iorque.

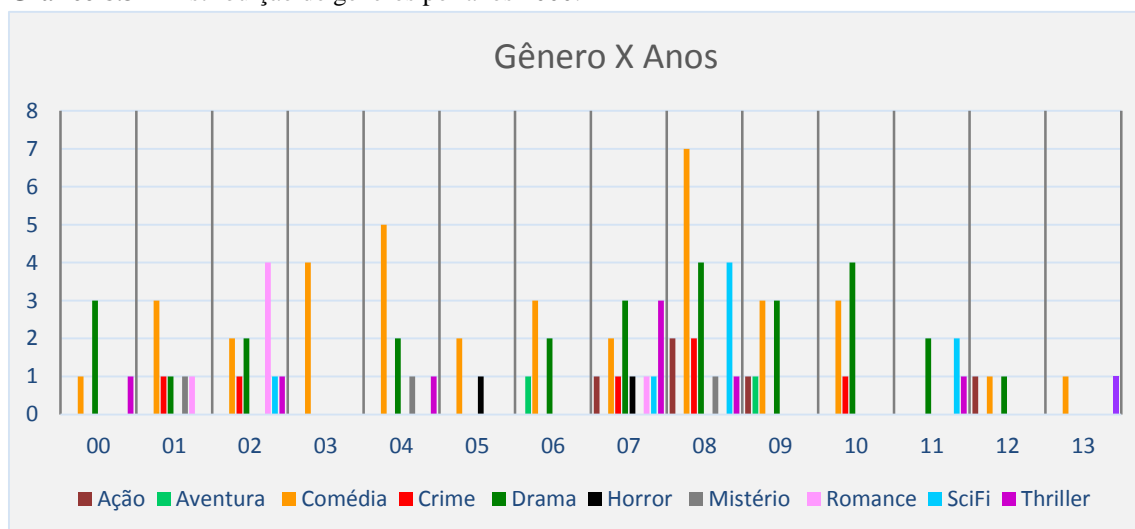
Embora lançados a intervalos espaçados, os 3 itens de Mistério, F134 (*Vanilla Sky*, de 2001); F155 (*Birth*, de 2004); F188 (*Afterwards*, 2008), apresentam mais ou menos a mesma perspectiva espiritualista. O F134 utiliza o CP como um cenário idílico e espiritualmente adequado para a personagem principal reavaliar os momentos interessantes de sua vida. Tanto o F155 quanto o F188 lidam com o espinhoso terreno da reencarnação em meio ao pragmatismo da sociedade norte-americana. No primeiro o CP é apresentado como um lugar de morte e reflexão, enquanto no último ele surge como uma espécie de purgatório existencial, impreciso e evanescente.

O gênero Aventura embora apresente 3 itens na verdade só conta com 2 filmes representativos, o F169 (*Night at the Museum*, de 2006) e o F211 (*Night at the Museum 2*), já que o outro o F132 (*The Pirates of Central Park*, de 2001), é um curta metragem. Também o gênero Thriller é pouco dominante, embora contenha alguns exemplares instigantes. Em F144 (*Panic Romm*, de 2002), após as personagens passagem 99% da película assustadas e presas entre 4 paredes, o CP surge nas cenas finais do filme, como um elemento definitivamente ‘restaurador’. Em F191 (*Duplicity*, de 2008) o parque é um mero acessório cênico sem interferência ou respaldo à trama. No F233 (*The Devil You Know*, de 2013), já mencionado, a cena no CP termina se tornando ambígua: afinal, se o crime se passa no parque (como filme dentro do filme), porque não poderia também acontecer na realidade? Não é uma cena curta e o cenário do Cherry Hill é apresentado por dentro (a mata) e por fora (a fonte) como se a materialização das forças ctônicas na fonte da vida totalizasse o ciclo do local. O F161 (*The Manchurian Candidate*, de 2004), utiliza o CP como um espaço de restauração psicológica, quando o soldado Ben acorda no meio do *Sheep Meadow*, após um surto. O F183 (*The Brave One*, de 2007), é o único em que o CP é apresentado como um lugar aterrador, onde bandidos e fora-da-lei deslizam pela escuridão e sombras dos arcos e árvores para estuprar, matar ou ambos (possivelmente baseado no caso de estupro e tentativa de assassinato, conhecido como ‘*Central Park Five*’). Esse é um dos raros filmes rodados no CP que apresenta recorrente e nitidamente um dos portões de FLO: o *Stranger’s Gate*, defronte à rua 106W, onde a personagem entra com o namorado antes do estupro e assassinato e nas várias tentativas de adentrá-lo para superar o trauma e encontrar os criminosos para fazer justiça com as próprias mãos.

Take 8

A relação entre gênero e ano de lançamento também permite um vislumbre do modo como o CP é visto pelo cinema em relação às alterações de humor e afetividade com/ pela cidade de Nova Iorque. O gráfico desta relação (Gráfico 8.3) apresenta o predomínio (coluna vertical) de determinados gêneros (colunas coloridas) através dos anos (linha horizontal). É notável, em quase todos os anos, a presença de comédia e drama. A Comédia tem predominância em 2008 (7) com ausência apenas em 2011. O Drama está presente em todos os anos, a exceção de 2003, 2005 e 2013 e com predomínio em 2008 (4) e 2010 (4). O Sci-Fi (Ficção Científica) também tem boa representatividade, surgindo em quase todos os anos, especialmente em 2008 (4). O gênero Romance sobressai apenas no ano de 2002 (4), ou seja, um ano após o desastre do WTC, embora o gênero esteja diluído em Comédia Romântica. O Thriller comparece em quase todos os anos, destacando-se em 2007 (3). Crime surge apenas em 2001, 2002, 2007, 2008 e 2010 com predomínio em 2008 (2). O Horror tem poucas aparições (2005 e 2007), assim como o Mistério (2001, 2004 e 2008).

Gráfico 8.3 – Distribuição de gêneros por anos 2000.



Aparentemente ressalta-se a predominância da Comédia (37), com foco na Comédia Romântica, enfatizando os aspectos leves, repousantes e/ou relaxantes do CP sobre os gêneros considerados negativos e/ou geradores de ansiedade (Thriller, Crime e Horror). Embora em menor quantidade, o Sci-Fi também assume conotação divertida e reflexiva sobre a condição humana, tendo uma abordagem do CP muito mais transitória e temporária do que o gênero Drama em que as personagens dos filmes interagem com o parque de maneira mais positiva. O único filme em que o CP transcende a condição de parque urbano para a de sinistra praça de evento apocalíptico é o Sci-Fi F200 em que o

Take 8

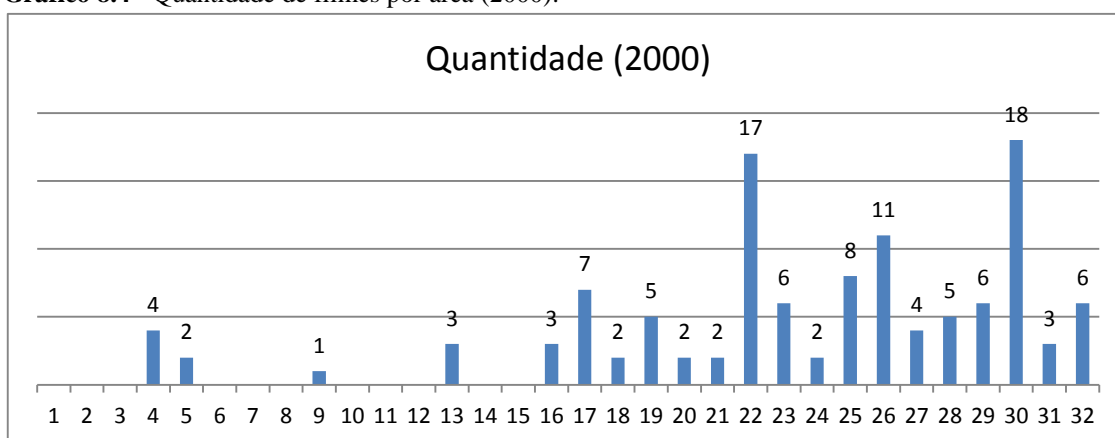
parque é apreensivelmente transformado no ‘botão de arranque’ do fim do mundo. De maneira geral o cinema, nos anos 2000, é pouco tendente a apresentar o CP como um lugar intranquilo, agressivo ou inquietante.

8.1.2 Áreas e Atividades

Durante a compilação dos dados foram surgindo elementos identificatórios bastante significativos dos usos do parque, diretamente relacionados às suas áreas e as atividades que nelas acontecem.

O gráfico de quantidade (**Gráfico 8.4**) evidencia que as áreas referentes ao Norte (A1 a A13) são menos utilizadas nos filmes, com apenas 4 películas na área A4 (*Great Hill*) e 3 na área A13 (*North Reservoir*). De fato, a parte Norte (*Northern Park - NP*) é aquela que mais manteve as características originais do projeto de FLO, apresentando pouca ou nenhuma alteração, ao contrário da parte Sul (*Southern Park - SP*).

Gráfico 8.4 - Quantidade de filmes por área (2000).



Uma modificação significativa foi a transformação da *Frawley Circle* (rotatória) na *Duke Ellington Circle* em homenagem ao músico. A outra rotatória da NP ainda continua homenageando Frederick Douglass que juntamente a Duke Ellington delimitam a linha que separa o CP do Harlem. É provável que a quase ausência de filmes na NP deva-se ao fato desta apresentar muito menos apoio para a equipe de filmagem, já que esta (a exceção dos filmes independentes ou de baixo orçamento) comporta grande demanda de serviços urbanos para a permanência da equipe em uma área. Também é possível que a proximidade com o Harlem possa ter alguma implicância devido a fama negativa que o bairro adquiriu, particularmente após o incidente conhecido como “*Central Park Five*”, muito embora venha sofrendo alterações substanciais nos dias atuais devido a ‘gentrificação’ do mesmo.

Take 8

Na SP (*Southern Part*) as áreas A14 (*Paisagem da W86-9 st.*) e A15 (*Summit Rock/ W80 st. Playground*) não apresentam nenhum filme. As áreas A16 (*Great Lawn e Belvedere*), A18 (*Naturalist's Walk*) e A24 (*Tavern on the Green*) tem pouca representatividade, apesar da importância destas no projeto do CP. É possível que a *Great Lawn* não seja muito filmada por ter uso intenso para o treino e prática do baseball, ou por estar muito distanciada de algum apoio, o que não explica a reduzida demanda pelo *Tavern on the Green*, que aparece muito pouco, apesar deste possuir intenso uso no cotidiano do CP. Num nível intermediário de uso estão as áreas A17 (MET), A26 (*The Mall*) e A32 (*Great Army Plaza*) com uma quantidade em torno de seis (6) filmes cada. As áreas mais utilizadas foram a A22 (*Bethesda Terrace e Cherry Hill*), A26 (*Sheep Meadow*) e A30 (*The Pond e Wollman Rink*) relacionando-se à maioria das películas, sendo a A30 a que apresentou a maior quantidade (quase metade do total). É provável que estas áreas sejam mais procuradas não apenas por causa da paisagem, *per se*, mas por oferecer uma grande quantidade de serviços além de estarem mais próximas às áreas administrativas, contar com a facilidade de acesso à rede elétrica e serem mais povoadas por visitantes e transeuntes.

Analisando as atividades nas áreas mais utilizadas evidenciam-se ações mais ‘Olmstedianas’ (AI, NEMA, AC, PGC, OP e FLO) que as negativas, embora estas últimas apareçam com alguma frequência (**Quadro 8.2**).

Quadro 8.2 – Ações mais utilizadas nas áreas.

30								
NEMA 3 (7)	NEMA 11 (2)	AA4 (2)	ON2	AI2 (2)	AI6	AC8	FLO	OP1
22								
NEMA 3 (5)	NEMA 4 (2)	NEMA 1	ON6	ON1	ON11	FLO (3)	OP8 (2)	OP13
25								
NEMA 3	NEMA13	AA1	ON1/9	AC8	OP5	OP8	OP16	FLO (3)

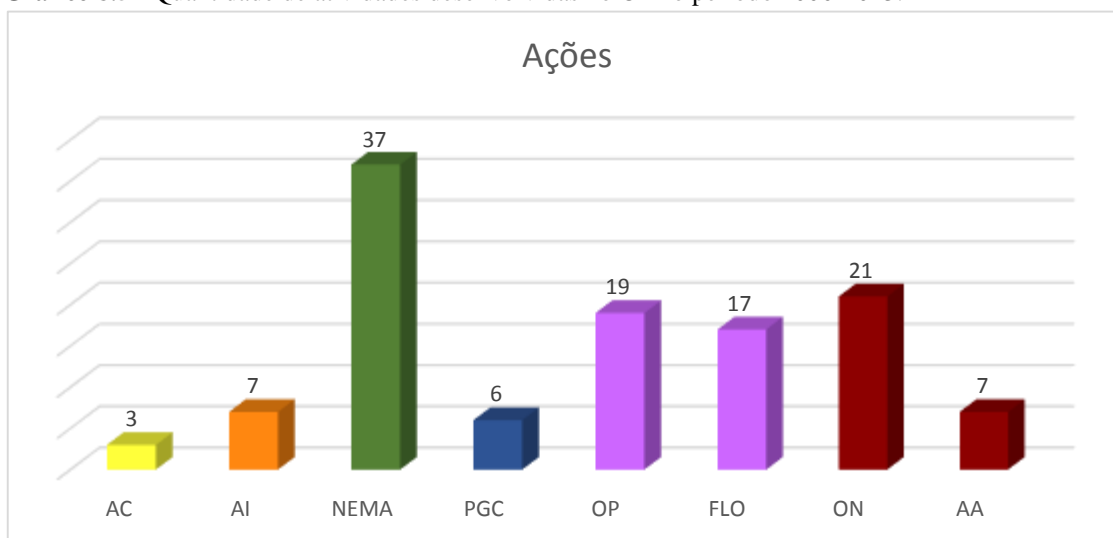
Na área A30 (*The Pond/Wollman Rink*) surgem três ações negativas (AA/ON) contra quinze positivas (AI/AC/NEMA/FLO/OP). Das ações positivas a que mais se destaca é conversa (NEMA3), enquanto o predomínio das ações negativas ficou com assalto (AA4). A área A22 (*Bethesda Terrace*) também apresentou predomínio das ações positivas (14) contra as negativas (3), ao passo que as ações negativas foram quase idênticas as da área A30 (3). No tocante as atividades previstas por Olmsted, a área A25 (*Sheep Meadow*) apresentou um aumento expressivo das atividades Passivo

Take 8

(*Receptive*)/Individual contra as atividades Passivo/Sociável/Coletivo (NEMA) das áreas A30 e A22.

No quadro de ações para o período 2000-2013 (**Gráfico 8.5**) evidencia-se a prevalência do NEMA (37 ações), com predominância do item 3 (conversa) em 24 ocorrências, que tanto pode abranger a conversa informal entre dois personagens sentados em algum lugar quanto a conversa sentada em algum banco do CP. A grande maioria das conversas giram em torno de assuntos amenos, como discutir relações afetivas ou negócios, com poucos diálogos ásperos ou rascantes, como em F230 onde a conversa entre o pai e a filha evolui para uma discussão tensa sobre ética no trabalho.

Gráfico 8.5 - Quantidade de atividades desenvolvidas no CP no período 2000-2013.



O segundo item do NEMA é o 1 (atividades com crianças) com apenas três ocorrências envolvendo piqueniques ou passeios. As cenas com crianças onde estão envolvidos o MET ou o ZOO estão listados em PGC. Os demais itens com alguma ocorrência são o 2 (comer/beber), 4 (dar/organizar festa), 6 (dirigir moto/carro), 11 (namorar), 13 (piquenique) e 14 (reunião com amigos ou família).

O segundo grupo de ações com mais prevalência foi o ON (atividades negativas) com 17 ocorrências e predominância do item 7 (fuga) em 3 ocasiões. Fuga aqui não implica necessariamente no desdobramento de uma atividade criminosa ou antissocial ocorrendo em grande parte como decorrência do medo, por exemplo. Duas das fugas advêm de F189 e F200 ambos de Ficção Científica (SciFi) e com caráter aterrorizante, pois as personagens fogem de um monstro implacável (F189) ou de um apocalipse biotecnológico (F200). O terceiro filme a apresentar o item 7 é F213, no qual a personagem principal foge do Guggenheim após um tiroteio que destrói o museu. O

Take 8

segundo item mais ativo é o 10 (perseguição) que surgiu em 4 ocasiões. As perseguições também apresentam variações: em F193 ela é cômica e refere-se à personagem principal perseguida por fantasmas; em F124, F127, F213 e F125 ela é violenta e associada ao crime. As demais ações do grupo são 2 agressões (ON1) em F137 e F200; 1 conspiração (ON2) em F137; 1 fazendo sexo (ON6) em F197; 1 sensação de medo (ON9) em F200 e 1 sequestro (ON11) em F216. O grupo de ações AA (Atividades antissociais) apresentou resultado expressivo com 7 ocorrências: quatro ações AA1 (assassinato) em F140, F183, F225 e F233, duas ações AA4 (assalto à mão armada-*larceny*), ambas em F127, e um AA2 (estupro) em F183. Os itens deste grupo não estão relacionados a FLO, mas sim ao *Conservancy* e ao Departamento de Polícia da Cidade de Nova Iorque, que fazem a manutenção da ordem e *status quo* CP. Apesar do aspecto negativo do item AA1, os assassinatos ocorridos são irreais já que em F140 o caráter da ação é cômico, (a alienígena que devora um estuprador oportunista) e o do F233 trata-se da filmagem de uma cena (filme dentro do filme) em que a uma personagem mata outra na fonte do *Cherry Hill*. O item AA4 trata-se da tentativa de assalto a um bombeiro, que domina o bandido, algema-o a uma árvore (P1) e retorna depois para soltá-lo (P2), embora o F183 além do assassinato ainda acrescente assalto à mão armada, estupro e agressão.

Os grupos de ação mais ‘Olmstediano’ de todos são o OP (Outros-Positivo) e o FLO (*stroll*), referentes ao Passivo (*Receptive*)/Individual e o ‘*Stroll*’, tão caros a ele. O FLO e o OP8 (meditar/pensar) ainda ecoam o *Solitude* de Zimmermann, o individualismo de Thoreau e o pastoralismo cênico de Gilpin. A soma destes grupos totaliza 30 itens, tornando-o virtualmente o segundo grupo mais importante após o NEMA, com 19 itens para OP e 11 somente para FLO. Muito embora tenham sido separadas pela listagem de Harnik (2010), em ideologia as ações encontradas no OP são muito similares ao que Olmsted idealizou para usos de um espaço público. O item com maior frequência é o OP8 (meditar/pensar) com 9 ocorrências surgidas em F151, F154 (P1 e P4), F193, F195, F197, F209, F219 e F221. O OP6 (fotografar a vida selvagem) surge apenas duas vezes e no mesmo filme, o F199. O OP7 (ler/escrever), OP10 (improvisar jogos), OP12 (passagem/travessia), OP13 (pescar/remar), OP14 (realizar serviço comunitário) e OP16 (tirar um cochilo) aparecem uma única vez.

O grupo de ações com menos ocorrências foi o AC (Ativo (*Exertive*)/Coletivo): 1 entrada para o uso do playground (AC4) em F162; e 2 para trabalho de equipe (AC8),

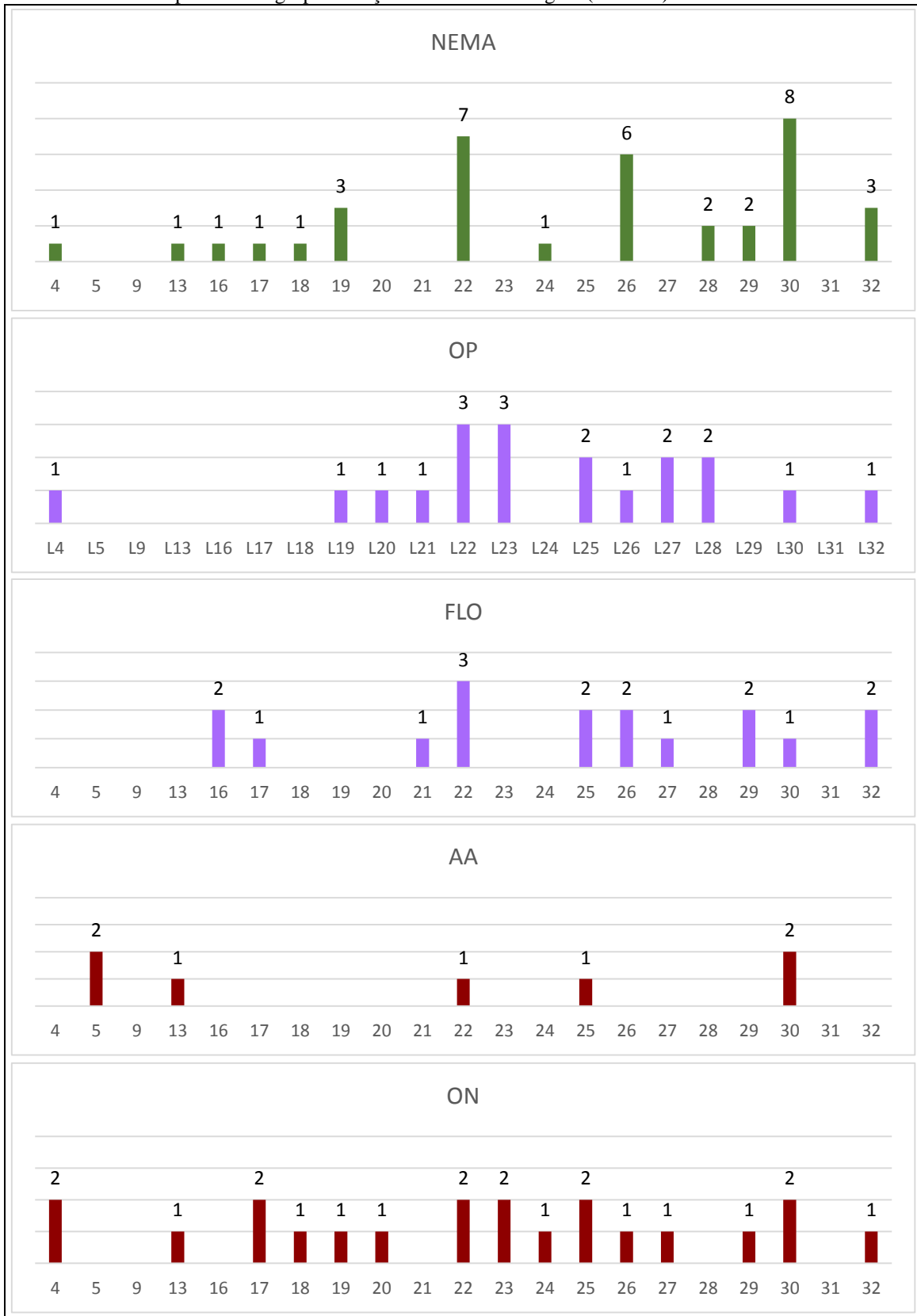
Take 8

em sessão de fotografias em F170 e na investigação, por um grupo de agentes MIB, da aterrissagem da nave espacial de Serleena (*Laura Flynn-Boyle*) em F140. O grupo AI (Ativo/Individual) apareceu apenas 6 vezes, sendo 3 cenas de ciclismo (AI2), uma de patins (AI6) e duas de caminhada (AI4). A seleção da área do CP para a realização de uma cena, fornece importantes dados sobre a relação área/ação (**Gráfico 8.6**).

O item NEMA (Não-esporte Menos Ativo - incluindo todas as subcategorias) foi a categoria que predominou, com 37 ocorrências sendo 8 na área A30 (*The Pond/Wollman Rink*), 7 na A22 (*Bethesda Terrace & Cherry Hill*) e 6 na A26 (*The Mall*). As outras áreas com predomínio de NEMA, embora em menor escala, foram: a A19 (*Ramble/The Lake*) e A32 (*Great Army Plaza*) com 3 ocorrências. O segundo item mais importante foi o OP (Outras atividades Positivo+HARNIK) com 19 ocorrências sendo 3 nas A22 (*Bethesda Terrace & Cherry Hill*), A23 (*Conservatory Water*) e A25 (*Sheep Meadow*), e 2 em A20 (*Cedar Hill*), e A28 (*Southwest Corner*). O item FLO (o item determinado pelo próprio FLO) teve 17 ocorrências, sendo 3 na área A22 (*Bethesda Terrace & Cherry Hill*) e 2 em A16 (*Great Lawn & Belvedere*), A25 (*Sheep Meadow*), A26 (*The Mall*), A29 (*Heckscher Playground/Ball Fields*) e A32 (*Great Army Plaza*). Cabe ressaltar que durante a análise das cenas foi levada em consideração a relevância da ação para o desdobramento do filme, já que era comum cenas com ações conjuntas, tais como *stroll*/conversa, meditar/caminhar, por exemplo. Embora o *stroll* tenha um caráter individual, não era incomum encontrar personagens caminhando e conversando, portanto reservamos o *stroll* para ação eminentemente individual.

Take 8

Gráfico 8.6 - Comparativo de grupos de ação e zonas de filmagem (location).



Take 8

É possível que isso decorra do fato do cinema norte-americano não ser tendente à introspecção (ao contrário do seu congênere europeu), embora este item surja eventualmente como em F131, F190, F193, F199 e F214. Aqui, não estamos afirmando que a indústria cinematográfica norte-americana seja avessa à meditação ou à introspecção, mas apenas que estas ações não são a tônica nos filmes assistido até então.

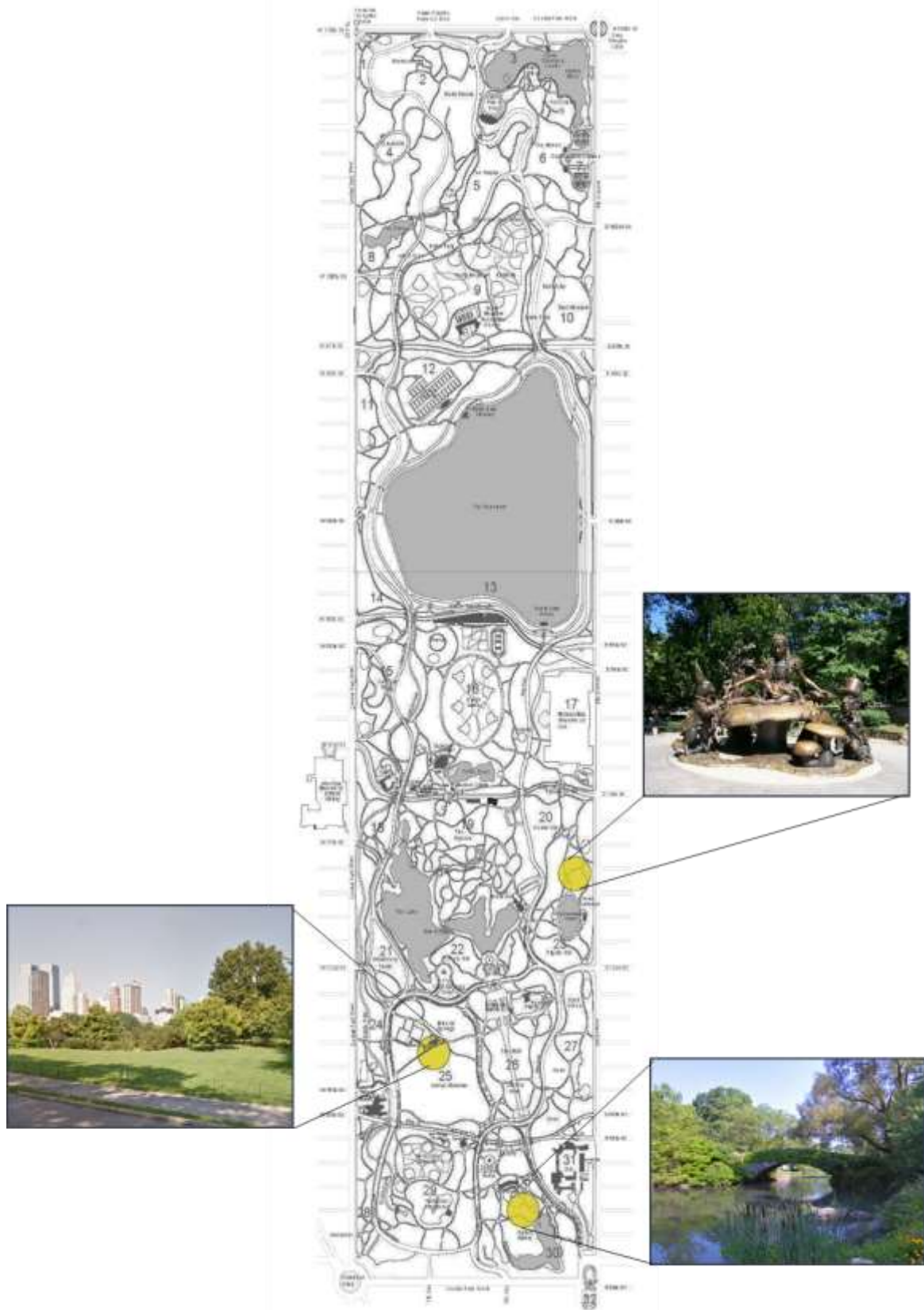
As categorias AA/ON (antissociais e negativas+HARNIK) formam o terceiro conjunto de quantitativos, com 7 ações para o item AA e 21 para o ON. O item AA ocorre duas vezes na área A30 (F127 – um bombeiro é assaltado e prende o ladrão em uma árvore do CP e depois volta para soltá-lo), uma na área A25 (F140 – a alienígena mata o estuprador) e outra na área A22 (F233 – a personagem de um filme que está sendo rodado no CP, mata outro personagem). Se estes aspectos negativos fossem considerados como realidade as pessoas deixariam de ir ao CP por medo de ser assaltadas por um ladrão em busca de fama na TV, assassinadas por um ator em cena ou devoradas por uma alienígena de lingerie. Conforme indicado antes o predomínio da ação ON recai sobre fuga (ON7) com 3 ocorrências e perseguição (ON10) com 4. Além das áreas A22, A25 e A30, as áreas A4, A17 e A23 também apresentam duas ocorrências de ON (Outros-Negativos), tendo as demais áreas ações pontuais.

Estas indicações de uso estão apresentadas espacialmente em mapas referentes às atividades: AC ou Ativo-Coletivo (Mapa 8-1); AI ou Ativo Individual (Mapa 8-2); NEMA ou Não-Ação Menos Ativa (Mapa 8-3); PGC ou Passivo-Gregário-Coletivo (Mapa 8-4); FLO ou *stroll* (Mapa 8-5); OP ou Outros Positivo-HARNIK+ (Mapa 8-6); AA ou Atividades Antissociais (Mapa 8-7) e ON ou Outros Negativos-HARNIK+ (Mapa 8-8). Assim, ficou mais ou menos configurada a maneira como o cinema mostrou sua relação com o CP, evidenciando que a grande maioria das ações ocorreu nas áreas mais ao sul do parque com ênfase nas zonas mais densamente utilizadas. É curioso notar que as atividades consideradas mais negativas tem uma maior incidência no norte (Mapa 7-1 A), enquanto as atividades mais Olmstedianas concentram-se ao sul (Mapa 7-1 B).

Note-se que em todos os mapas as imagens apresentadas referem-se à natureza e não à urbe, especialmente aos elementos naturais existentes no CP: água, vegetação, céu e terra, com pouco destaque aos elementos arquitetônicos existentes na cidade (exceto como fundo cênico e à distância).

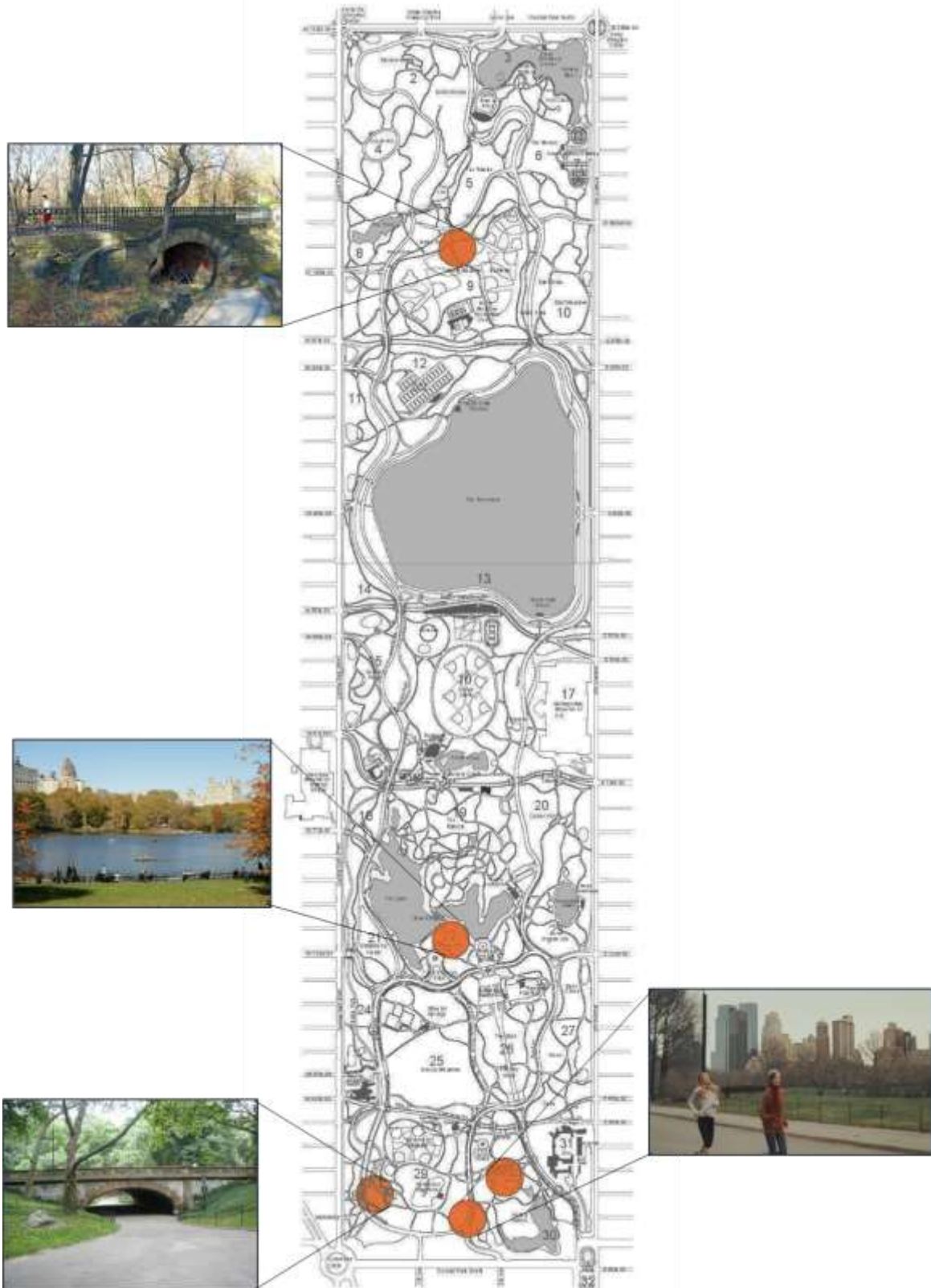
Take 8

Mapa 8-1 – Ações encontradas. AC ou Ativo-Coletivo



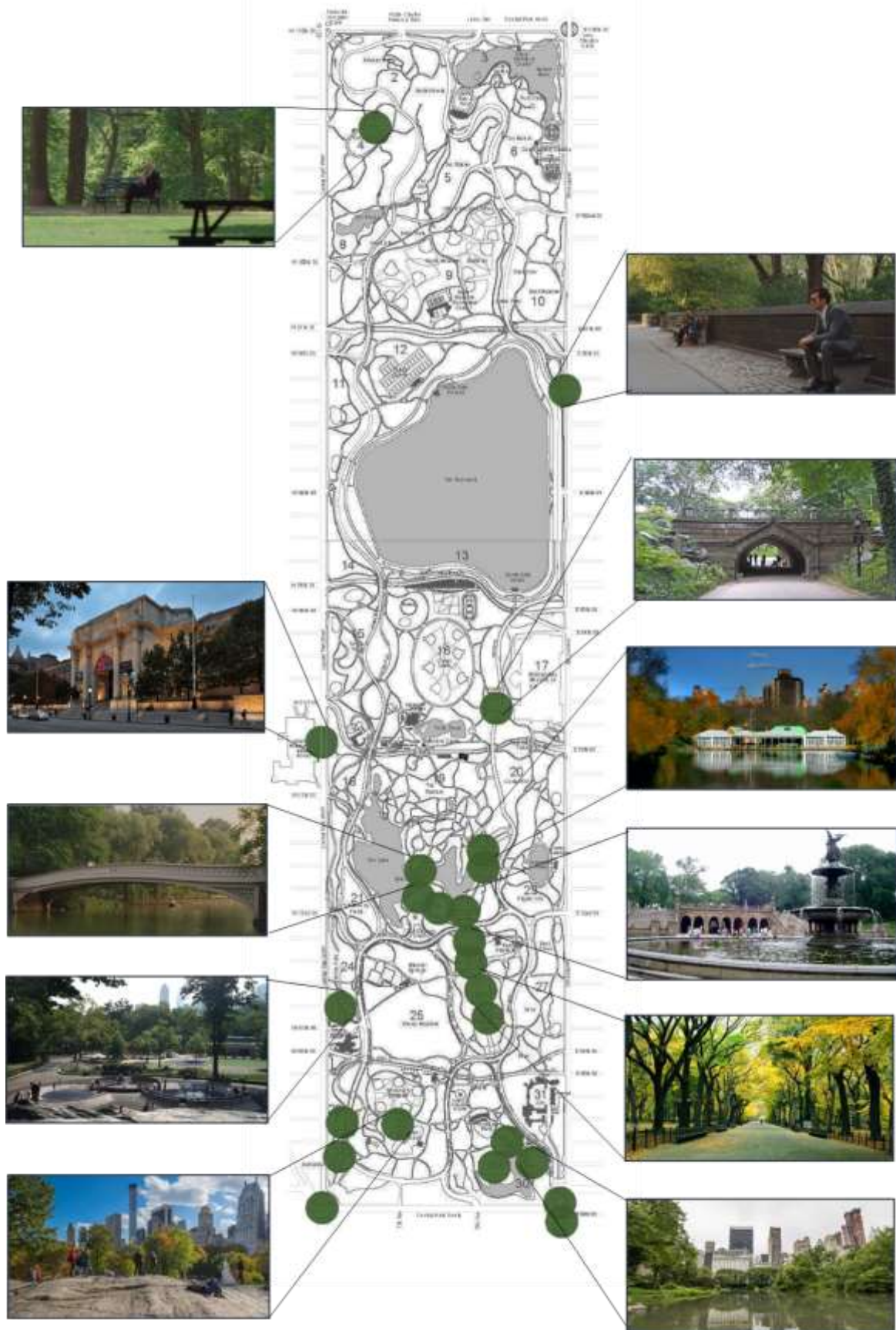
Take 8

Mapa 8-2 – Ações encontradas. AI ou Ativo-Individual.



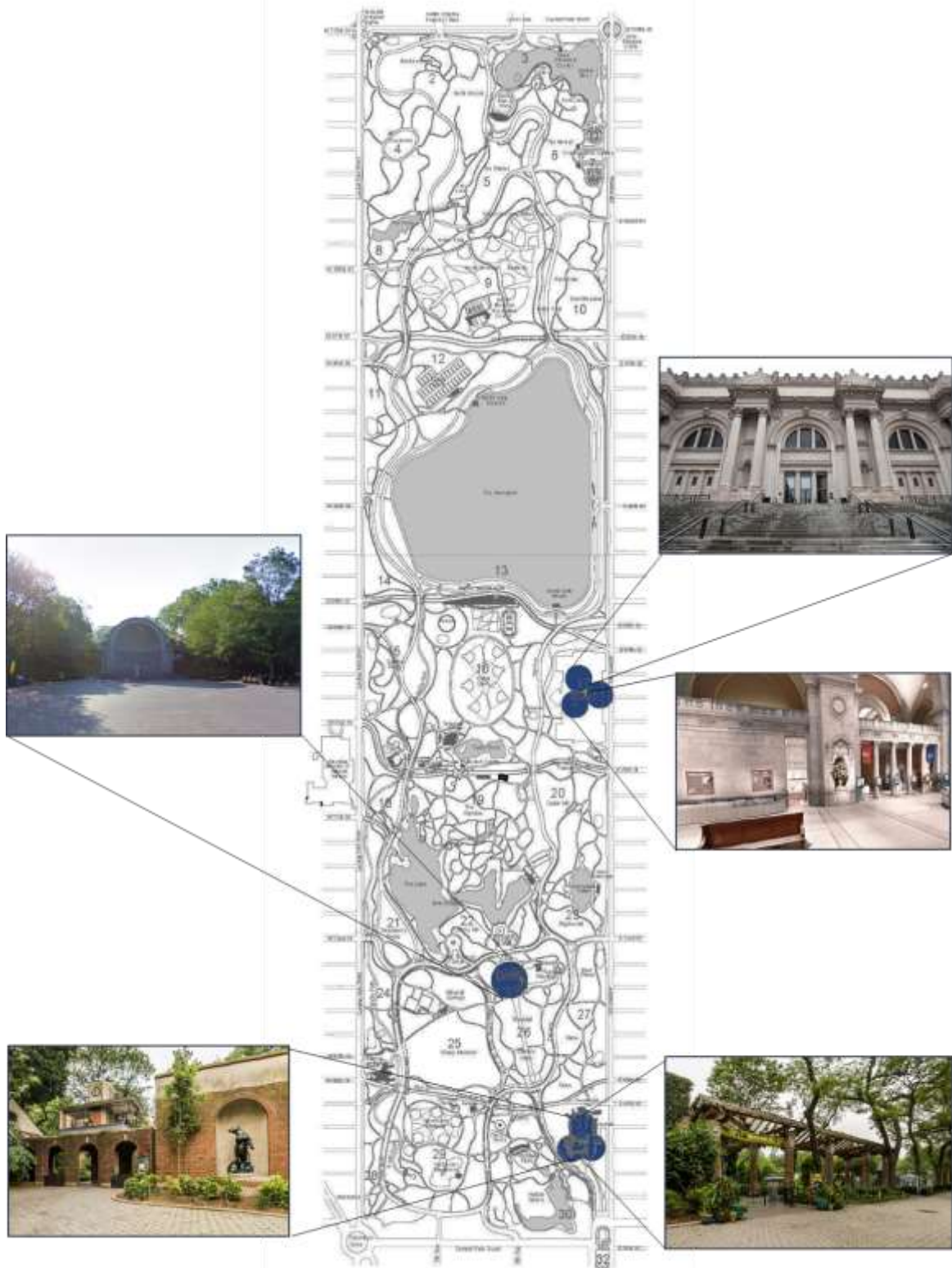
Take 8

Mapa 8-3 – Ações encontradas. NEMA ou Não-Ação Menos Ativa.



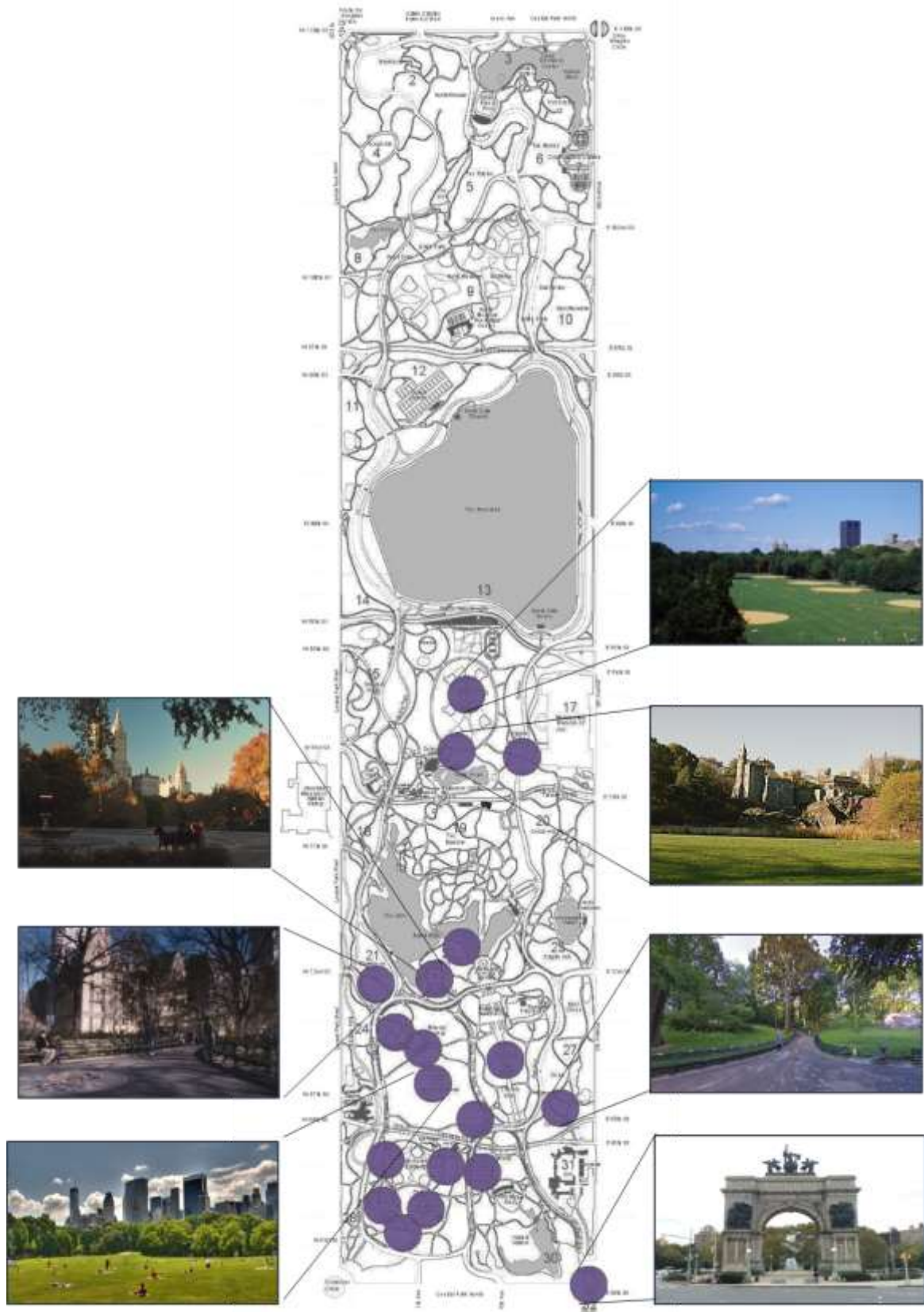
Take 8

Mapa 8-4 – Ações encontradas. PGC ou Passivo-Gregário-Coletivo.



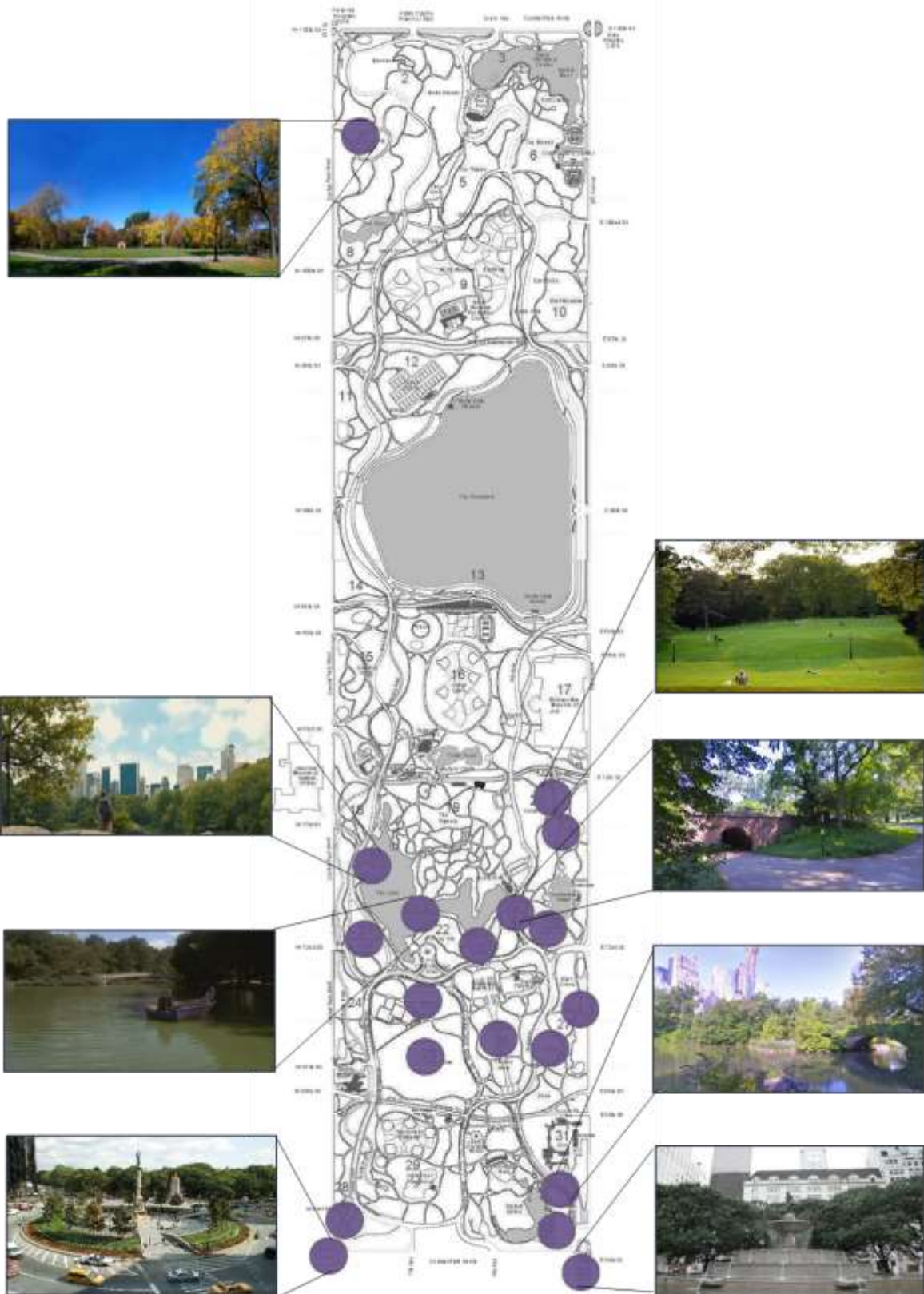
Take 8

Mapa 8-5 – Ações encontradas. FLO ou Stroll



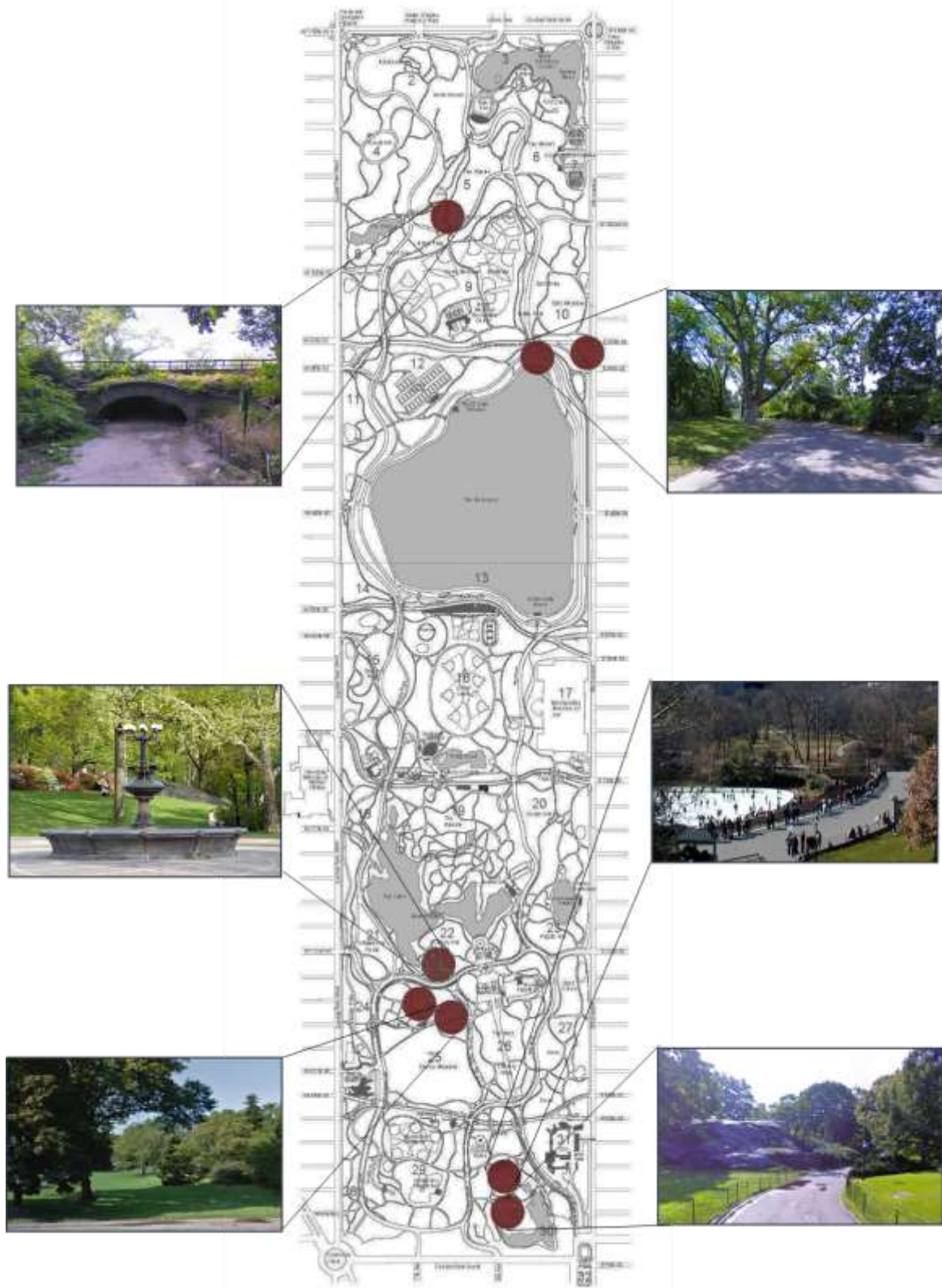
Take 8

Mapa 8-6 – Ações encontradas. OP ou Outros Positivo (+HARNIK).



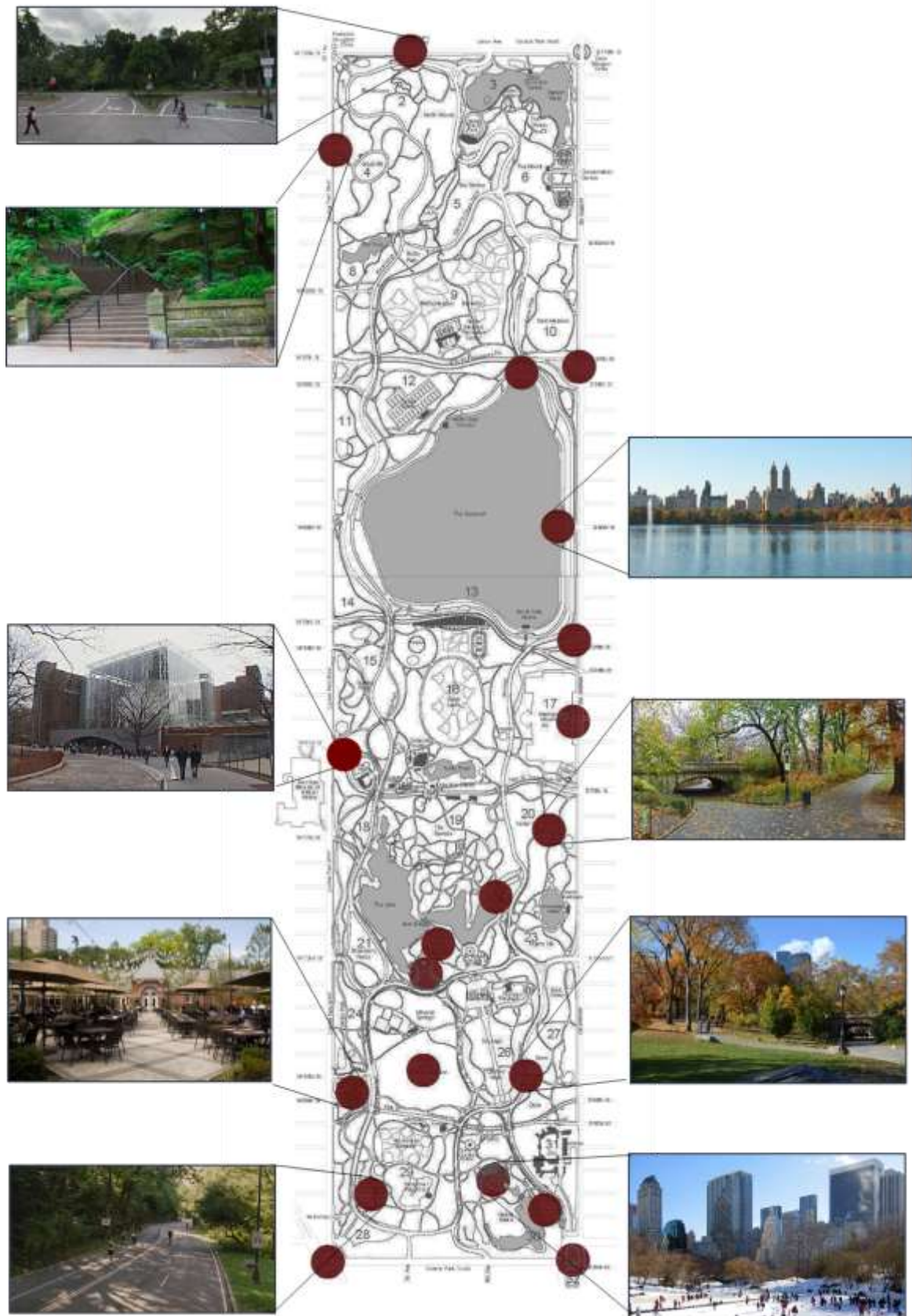
Take 8

Mapa 8-7 – Ações encontradas. AA ou Atividades Antissociais



Take 8

Mapa 8-8 – Ações encontradas. ON ou Outros Negativo (+HARNIK)

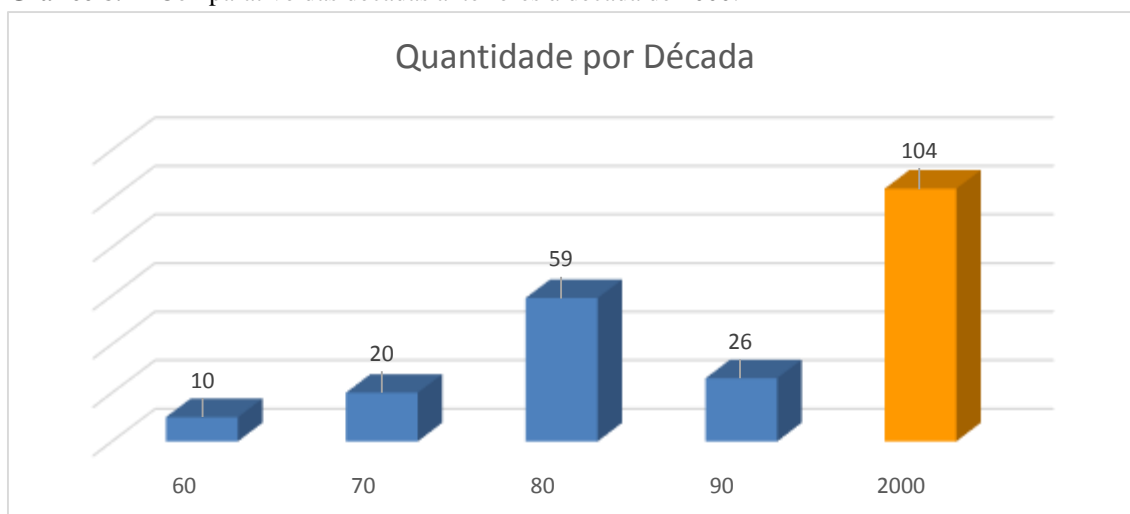


Take 8

8.2 Anos Anteriores

As décadas anteriores à 2000 apresentam o CP numa atmosfera diferente. O total de filmes rodados é de apenas 120 contra os 122 rodados apenas entre 2000/2013 (Apêndice A). Sua distribuição por década apresenta uma curva interessante. A década com a menor quantidade de películas foi a de 60. A produção cresce nos anos 1980 e decresce nos 90, para ascender nos 2000 (Gráfico 8.7).

Gráfico 8.7 - Comparativo das décadas anteriores à década de 2000.



Do total de filmes desse período foram analisados 23 (Quadro 8.3). É possível que esse resultado seja proveniente da situação urbana e econômica de cada década. Os anos 70 foram os anos de abandono e transtorno numa Nova Iorque desestruturada pela máfia. Os anos 80 contemplaram a reorganização da cidade e houve um sopro criativo que impeliu o cinema e o entretenimento de forma geral. O CP também passou por uma reforma que culmina na criação do *Conservancy* e das políticas de uso do parque, o que, de certa maneira garantiu a segurança e organização do trabalho dentro do seu perímetro.

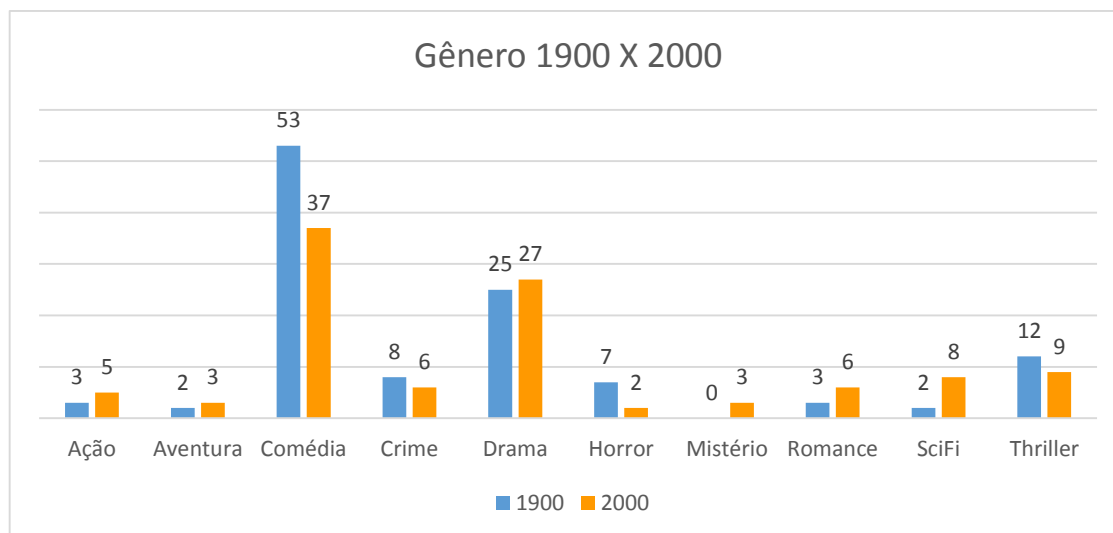
Take 8

Quadro 8.3 – Códigos utilizados para os filmes assistidos (período 1960 a 1999).

FILMES ANALISADOS (código, nome, data)					
FILME	TÍTULO	ANO	FILME	TÍTULO	ANO
F001	<i>The Apartment</i>	1960	F051	<i>The Hunger</i>	1983
F002	<i>Breakfast at Tiffany's</i>	1961	F052	<i>Tootsie</i>	1983
F005	<i>Blindfold</i>	1965	F063	<i>F/X</i>	1986
F006	<i>You're a Big Boy Now</i>	1966	F070	<i>Fatal Attraction</i>	1987
F016	<i>The Out-of-Towners</i>	1970	F083	<i>Big Business</i>	1988
F024	<i>Marathon Man</i>	1976	F095	<i>Green Card</i>	1990
F027	<i>The Sentinel</i>	1977	F096	<i>The Fisher King</i>	1991
F028	<i>Eyes of Laura Mars</i>	1978	F109	<i>The Mirror Has Two Faces</i>	1996
F034	<i>Cruising</i>	1980	F113	<i>A Perfect Murder</i>	1998
F037	<i>Eyewitness</i>	1980	F115	<i>Last Days of Disco</i>	1998
F043	<i>The Fan</i>	1981	F117	<i>The Object of My Affection</i>	1998
F048	<i>Still of the Night</i>	1982			

Os gêneros também variaram muito das décadas de 1900 para as de 2000 (Quadro 8.4).

Quadro 8.4 – Comparativo de gêneros entre as décadas de 1900 e anos 2000.



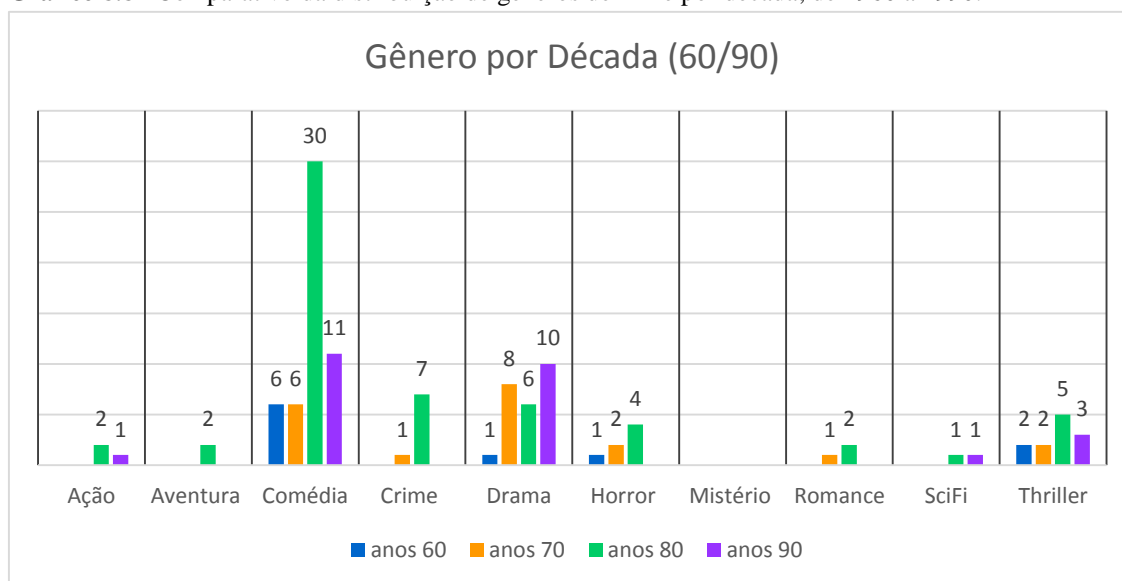
Em ambos os períodos (décadas 1900 e anos 2000) há um predomínio evidente da comédia e do drama, com oscilações variáveis nos outros gêneros, com decréscimo para Crime e Thriller e não-ocorrência de Mistério (0 filmes) nos anos 1900. Cabe lembrar que a discrepância é mais evidente quando consideramos que os gêneros expostos nos anos 1900 estão diluídos através das décadas ao invés do acúmulo dos anos 2000. Como exemplo, podemos ver que 53 comédias dos anos 1900 estão distribuídas em: 6 (anos 60), 6 (anos 70), 30 (anos 80) e 11 (anos 90) contra as 37, só de 2000, assim como os 25 filmes do gênero Drama, de 1900, estão distribuídos em 1

Take 8

(anos 60), 8 (anos 70), 6 (anos 80) e 10 (anos 90) contra os 27 de 2000. O Horror e o Thriller superam, nos anos 1900 (7 e 12) as quantidades dos anos 2000 (2 e 9 respectivamente). Em comparação, Ação, Romance e Sci-Fi crescem nos anos 2000, com pico de Sci-fi (de 2 para 8). O resumo dessa contabilidade é que os filmes que expressam ação violenta, antissocial ou estressante diminuíram nos anos 2000, e mesmo aqueles que apresentam tais atividades geralmente o fazem, na grande maioria das vezes, *fora* do CP e não *dentro* dele. Por sua vez, a aumentada produção de Sci-Fi, ou ridiculariza a alteridade como em F140 (*Men In Black 2*) e F196 (*Meet Dave*), ou expressa uma preocupação genuína com a fragilidade norte-americana frente a esta alteridade, como em F189 (*Cloverfield*), F202 (*The Happening*) e F200 (*The Day the Earth Stood Still*).

A distribuição de gênero por década apresenta um perfil muito similar ao dos anos 2000, com predomínio de comédia e drama em quase todas as décadas, destacando um pico de comédia nos anos 80 (Gráfico 8.8).

Gráfico 8.8– Comparativo da distribuição de gêneros de filme por década, de 1960 a 1990.



O gênero Thriller também apresentou uma distribuição mais ou menos uniforme ao longo dos anos 1900, com 2 (60 e 70), 5 (80) e 3 (90) filmes. O filme F005 (*Blindfold*, de 1965), embora apresente muitas cenas de ação e contenha nelas um pouco do ritmo aventureiro de um Indiana Jones, apresenta o CP de maneira bem comportada e de acordo com os rituais de classe social. Boa parte das cenas são rodadas na Trilha de Equitação, na área do *Dalehead Arch*, mostrando um parque civilizado com espaço para esportes (equitação) da *upper class* nova-iorquina. Mesmo a cena de pancadaria no *The*

Take 8

Dairy, apresenta um caráter mais burlesco do que violento. Claudia Cardinali seduz um grupo de marinheiros que passeiam de carruagem e os induz a salvar Dr. Snow (Rock Hudson) num espetáculo de socos e jorros de extintor de incêndio, em plena luz do dia.

O modelo de violência no parque dos anos 60, não é o mesmo dos anos 70, conforme explícita em F024 (*Marathon Man*, de 1976) e F034 (*Cruising*, de 1980). Em F024 a personagem interpretada por Dustin Hoffman (*Baby*) faz do entorno do *Reservoir* uma pista de treinamento para a Maratona de Nova Iorque. Perseguido por criminosos por acreditarem que tem a chave para uma fortuna em diamantes, ele passa a ser açoitado de todas as formas. A única cena em que o CP apresenta violência explícita é o assalto e espancamento que ocorre no *Cherry Hill* (A22), bem próximo a *Bow Bridge*, embora o parque também ofereça refrigério para a brutalidade na *Bethesda Fountain* (A22) onde Baby lava os ferimentos e consola Elsa (Marthe Keller). Intencionalmente ou não, o filme remove a violência para fora do CP em uma perseguição ensandecida onde carros competem com um maratonista pelas ruas da cidade. A outra cena violenta também é afastada do olhar público por se passar no interior do *Reservoir Bridge* sul (A13), quando finalmente Baby confronta Szell (Lawrence Olivier) num duelo fatal.

Em F063 (F/X, de 1986) há uma perseguição da casa de barcos do *Conservancy Waters* ao *Threefoil Arch*, com direito a tiros, muita correria e copiosa sudorese. Os demais Thriller são todos tangenciais ao CP, tendo-o basicamente como fundo cênico, entreto de repouso ou um tipo de relação ‘perto-distante’. O F028 (*Eyes of Laura Mars*, de 1977) onde Laura Mars (*Faye Dunaway*) faz um ensaio fotográfico na rotunda do *Columbus Circle*, onde simula um acidente com carros em chamas e modelos em lingerie. O incidente no filme, coincidentemente ganhou corpo na vida real, através das ousadas campanhas publicitárias de lingerie da *Victoria's Secret* que, curiosamente, foi fundada em 1977 e já vestiu uma alienígena no cinema (F140 em 2002). Os filmes F037 (*Eyewitness*, de 1981) e F070 (*Fatal Attraction*, de 1987), embora tensos e razoavelmente densos apresentam uma relação afetuosa com o CP, quer seja no piquenique do F037 ou na inocente cena com a psicopata Alex (Glenn Close) no F070. O peso e a obscuridade dos crimes e símiles são focados fora do CP.

O CP como prolongamento da casa aparece em F043 (*The Fan*, de 1981), lembrando tanto o F027 (*The Sentinel*, de 1977) quanto F113 (*A Perfect Murder*, de 1998). O CP é sugerido como parte integrante dos apartamentos (uma espécie de quintal

Take 8

privado) pelas personagens de Chris Sarandon (F027), Michael Douglas (F113) e Lauren Bacall (F043), assumindo a função exclusiva de restaurar as mentes cansadas pelos negócios mundanos (F113) ou alhear-se dos medos pessoais (F027 e F043).

O gênero Crime (nos filmes assistidos) surge 04 vezes no CP, sendo 3 vezes dentro do parque (F034, F048 e F077) e 1 fora dele (F113). A exceção do F113, todos os demais filmes são violentos no sentido da trama (*plot*). O CP ganha um contorno mais assustador em F034 (*Cruising*, de 1980) e F048 (*Still of the Night*, de 1982). Em F034, a mensagem não é muito clara e boa parte da crítica especula uma ligação com a AIDS, recém-surgida, como metáfora do “assassino invisível”. No filme ele é transformado em um tipo de local de encontros gay, colorido por tons sinistros e personagens obscuras e decadentes, saídas das boates e rastejando nas sombras do *Ramble*. O policial infiltrado (Al Pacino) passa a conhecer um CP desconhecido pelo público. Nesse filme o parque é apresentado como vil e assustador; nele o assassino esfaqueia impunemente uma comunidade frágil e desprotegida. No F048, o psicanalista Sam Rice (Roy Scheider) tenta descobrir os ardis da misteriosa Brooke (Meryl Streep) seguindo-a no CP tarde da noite. A investigação termina mal começa, com Sam sendo assaltado no *Threefoil Arch*, numa cena que não seria conveniente nem mesmo hoje em dia, uma vez que o filme consegue manter a desagradável atmosfera do assalto-surpresa. O recado dado por estes dois filmes é bem claro: na década de 80 o CP não era um bom lugar para se frequentar após o fim da tarde, o que entendemos como um reflexo do abandono dos anos 70, muito embora os anos 80 tenham sido o período de reconstrução e reerguimento moral do CP, com a criação do *Conservancy* e o retorno ao boom financeiro na cidade. Já no F070, embora a trama seja violenta e tensa, o momento no CP é de descontração e lazer.

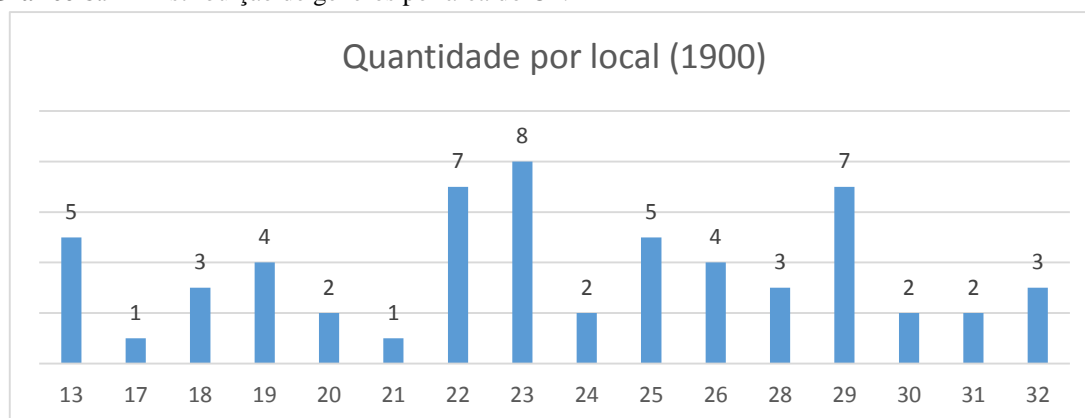
Nos anos que antecedem a criação do *Conservancy*, é clara a tendência de apresentar o CP de maneira quase depreciativa. O caso mais evidente talvez seja o F016 (*The Out-of-Towners*, de 1970), aonde um executivo mal-humorado (Jack Lemmon) vai a Nova Iorque para uma entrevista de emprego e, durante a estadia, tudo o que pode dar errado assim ocorre, numa sequência ininterrupta. No CP ele é roubado enquanto dorme, tem a comida levada por um dálmata gigantesco, é perseguido pela polícia, e atacado por um grupo de desocupados ameaçadores. Além disso, sua esposa (Sandy Dennis) quebra o salto do sapato no calçamento, encontra banheiros fechados e

Take 8

acompanha os desatinos do marido, inclusive a pancadaria. O casal termina fugindo do parque, visto como um local definitivamente ameaçador e terrível.

No quadro de distribuição de filmes por área (Gráfico 8.9) verificamos que determinadas áreas são mais utilizadas que outras, com forte predomínio de A22 (*Bethesda Terrace e Cherry Hill*), A23 (*Conservatory Waters*) e A29 (*Hecksher Playground/ Campos de Bola*).

Gráfico 8.9 – Distribuição de gêneros por área do CP.

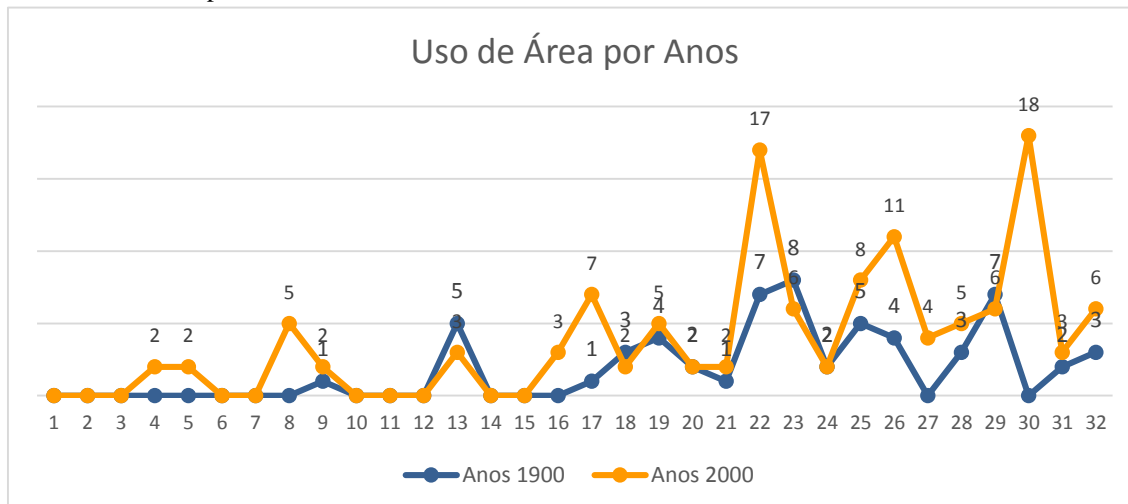


A área A23 apresentou maior quantidade de uso (8) seguida pela A22 e A29 (7 vezes). Entre as demais áreas destacaram-se: áreas A13 (*Reservoir*) e A25 (*Sheep Meadow*), 5 vezes cada, A19 (*Ramble e The lake*) e A26 (*The Mall*), 4 vezes; áreas A18 (*Naturalist's Walk*), A28 (*Southwest Corner*) e A32 (*Great Army Plaza*), 3 vezes.

O uso da A22 é compreensível, por ser o lugar com maior visibilidade, além de conter os elementos mais icônicos do CP: a estátua do 'Anjo das Águas' (*Angel of Waters*) e o *Bethesda Terrace* com sua escadaria monumental e galeria interna vitoriana. O *Hecksher Playground* (A29) está muito próximo à Quina Sudoeste, e nele fica a *Umpire Rock* (a rocha granítica de onde se pode observar a muralha edificada de Manhattan de maneira panorâmica), o Carrossel e o *Ballfield's Café*. Os anos 1900 também apresentaram inusitadamente 2 áreas do Norte do CP (*Northern Park*), uma vez que a grande maioria dos filmes foram rodados na parte Sul (*Southern Park*). A área A13 (*Reservoir*) aparece 5 vezes, sendo 3 em F024 (*Marathon Man*) e 1 em F115 (*Last Days of Disco*). Numa comparação dos usos por área do CP entre os anos 1900 e 2000 também é possível verificar diferenças (**Gráfico 8.10**).

Take 8

Gráfico 8.10 Comparativo de uso de área entre 1900 e 2000.



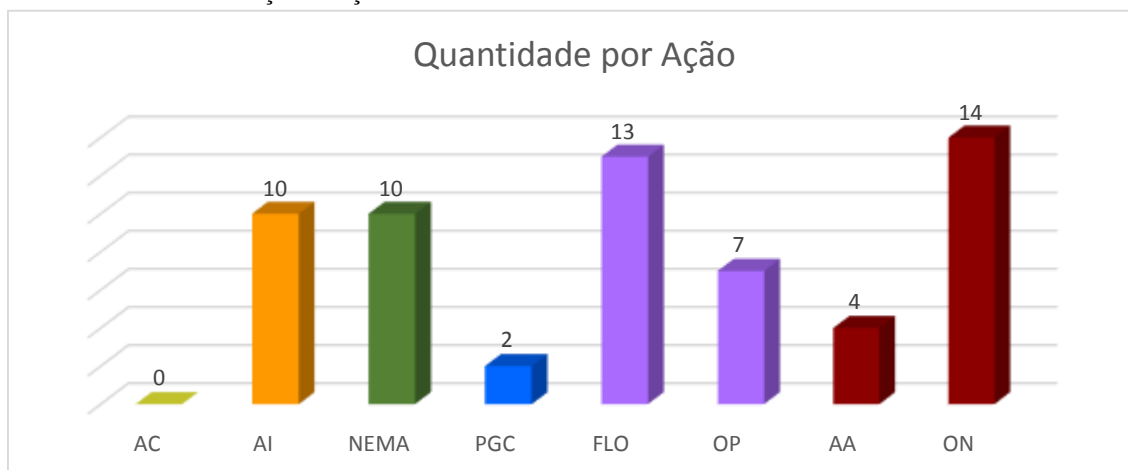
É notável o salto dado na área A22 (*Conservatory Waters*) de 7 filmes (1900) para 17 (2000); por sua vez, a A30 (*The Pond* e *Wollman Rink*) saltou de 1 (1900) para 18 (2000), e a A25 (*Sheep Meadow*) foi de 4 (1900) para 11 (2000). Algumas áreas que não tinham surgido (0 vezes) em 1900 apareceram em 2000 em grande quantidade, tais como: a A4 (*Great Hill*), 2 vezes; a A8 (*The Pool*), 5; a A16 (*Great Lawn* e *Belvedere*), 2; e A27 (*The Dene* e *East Green*), 3 vezes. A A9 (*North Meadow*) desaparece em 2000 e afora as áreas A8, A17 (MET) e A26 (*The Mall*) que apresentam picos, todas as demais seguem ritmo semelhante ao dos anos 2000.

Nesta comparação é possível perceber que a preferência dos anos 1900 pelas áreas A13 (*Reservoir*) e A29 (*Hecksher Playground*), foi substituída nos anos 2000 pelas áreas A25 (*Sheep Meadow*) e A30 (*The Pond* e *Wollman Rink*). Além disso, a A22 consolidou-se como ícone geográfico ideal, aparecendo com intensidade em ambos os períodos (7 e 17 vezes, respectivamente).

A quantidade do tipo de ação nos anos 1900, também apresenta algumas diferenças em relação à dos anos 2000, embora a grande maioria mantenha o aspecto Olmstediano de uso do parque em conformidade. No quadro geral de uso (Gráfico 8.11) temos um predomínio do ON (*Outros/Negativo - HARNIK +*) contra zero uso AC (*ativo/coletivo*).

Take 8

Gráfico 8.11– Distribuição de ações nos anos 1900.



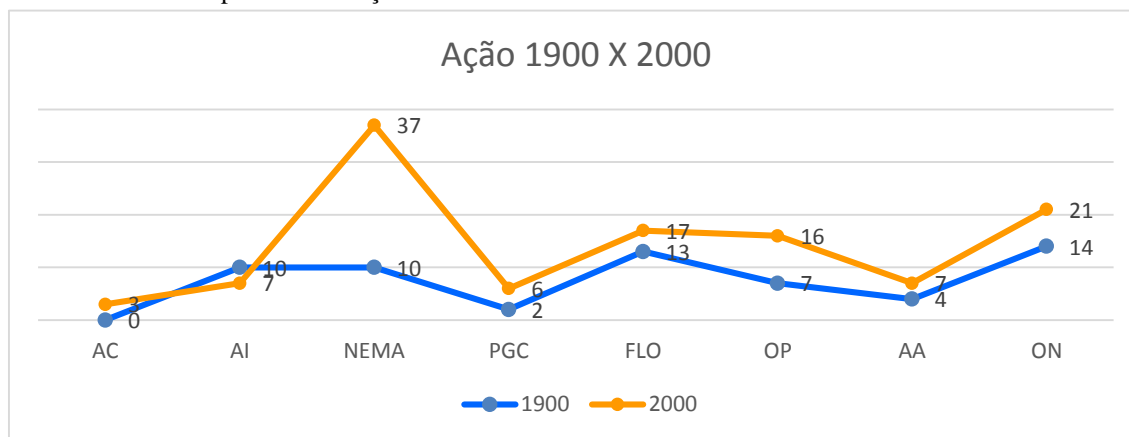
As ações AI e NEMA (10) junto a FLO (13) são as que apresentam os números mais altos após o ON. No computo geral de ações podem ser divididas em Olmstedianas (NEMA, PGC, FLO e OP), negativas (AA e ON) e neutras (AC e AI). Olmstedianas são aquelas ações que foram estabelecidas por FLO como metas do parque, e chegaram com poucas modificações aos dias de hoje. Negativas são aquelas ações rejeitadas pela ética, moral e subjetivismo do puritanismo do século XIX, e que ainda encontram pouca aceitação nos dias atuais (embora isso ainda possa estar mudando), as quais tanto podem ter uma inflexão individual quanto coletiva. Neutras são ações que foram preconizadas por FLO nos anos 1800, mas que foram modificadas pelas inovações sociais dos anos 1900 e, portanto, não partilham uma especificidade.

Assim, o conjunto dos filmes analisados mostra que, embora as ações negativas apareçam 18 vezes e as neutras apenas 10, as ações Olmstedianas estão em maior quantidade, 32 participações. Embora não tenham sido assistidos todos os filmes dos anos 1900 a quantidade que foi assistida para essa comparação dá uma ideia razoável dos anos anteriores a 2000. Apesar de, na época, conforme dito anteriormente, até as comédias pudessem apresentar um certo azedume em relação ao CP (F016), elas são a maioria, e foram feitas para rir e relaxar, portanto é provável que apresentem o parque de maneira neutra e/ou positiva. Já no gênero Drama (segundo lugar), o CP normalmente é mostrado pelo filme como um lugar de isolamento, para meditação e aclaramento de ideias, supressão da dor moral e consolo dos desvalidos por seu aconchego (*coziness*) paisagístico que permite uma espécie de alheamento social.

Take 8

O quadro comparado de ações mostra uma relação bem diferente entre as épocas, com um nítido estímulo ao individualismo nos anos 1900, contra um sutil estímulo à associação e cooperação nos anos 2000 (**Gráfico 8.12**).

Gráfico 8.12– Comparativo das ações entre os anos 1900 e 2000.



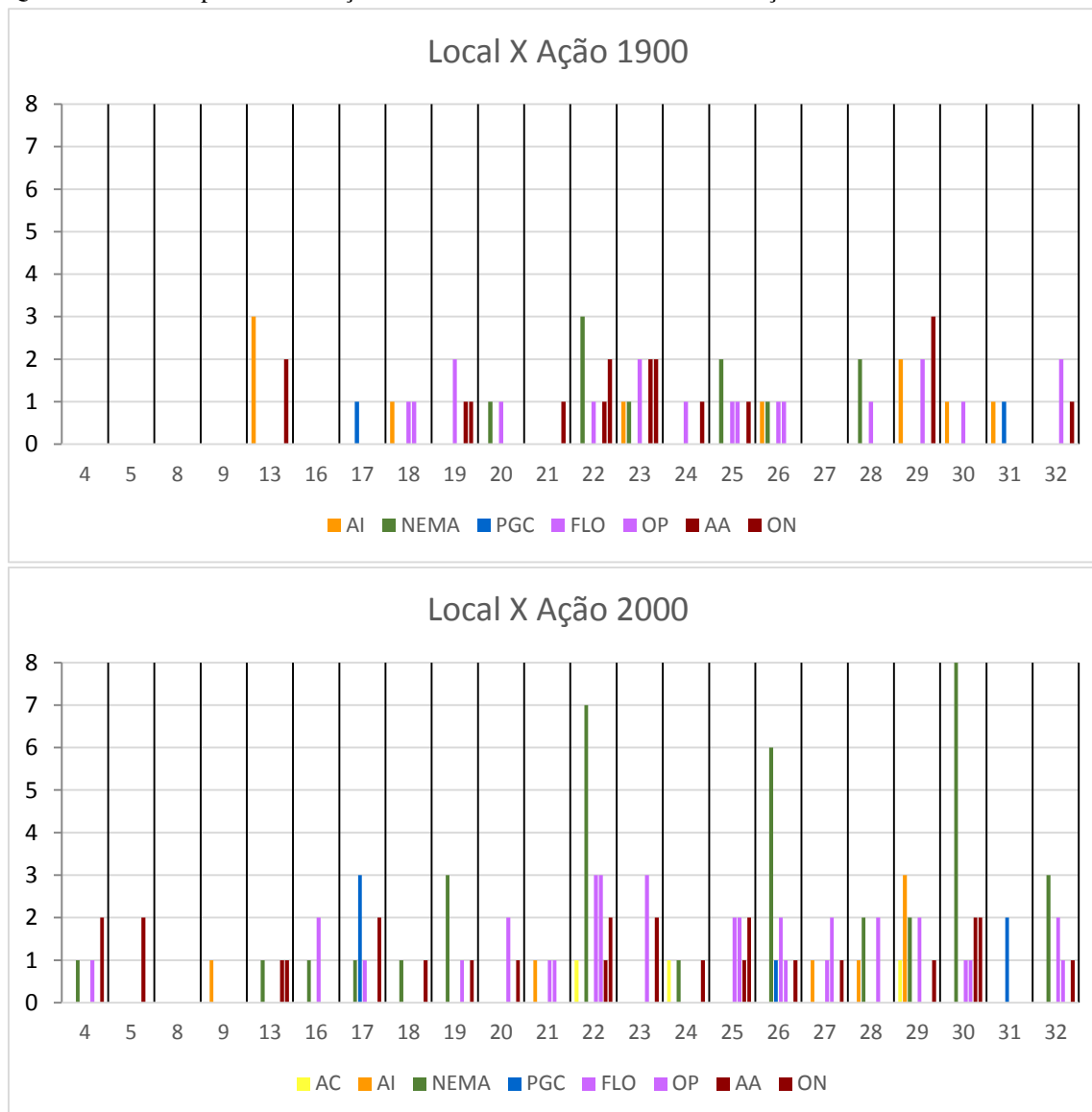
Aqui podemos ver claramente o pico de aumento nas ações NEMA, PGC, FLO e OP nos anos 2000, em relação aos anos 1900. As ações negativas mantiveram uma média muito aproximada (considerando o volume de filmes de 2000). As ações neutras também mostram modelos diferenciados para os períodos com o surgimento da AC (de 0 para 3) nos anos 2000 e a queda da AI (de 10 para 7) em flagrante evidência de que o cinema dos anos 2000 não estimulam muito o individualismo no parque. O discreto aumento da ação FLO (de 13 para 17), diluído em introspecções momentâneas e meditações pessoais, também deixa entrever uma redução do individualismo. O pico da NEMA (de 10 para 37) é uma evidência do estímulo à socialização participativa e ao agrupamento cidadão, particularmente numa cidade que se tornou alvo permanente para ações terroristas e o crime organizado.

O modo como os filmes dos anos 1900 encaixam as ações nas áreas do CP, também difere dos anos 2000, conforme apresentado no Quadro 8.5. Embora ambos os gráficos mostrem o predomínio das ações Olmstedianas, nem por isso existem menos ações negativas. A primeira diferença é o acréscimo de mais áreas da zona norte nos anos 2000 (4 e 8) e a segunda, o surgimento e a frequência do item AC (Ativo/Coletivo) em 3 vezes. As áreas com maior quantidade de ações foram a A22, A26 e A30 em 2000 e, em 1900, A22, A23, A26 e A29. Além do uso intermitente da A22 (*Bethesda Terrace* e *Cherry Hill*) em ambos os períodos, evidencia-se que todas as áreas também

Take 8

apresentaram ações negativas em variados graus (1, 2 ou 3 vezes), apesar da prevalência de ações Olmstedianas, contrabalançando os aspectos não-positivos.

Quadro 8.5– Comparativo das ações nos anos 1900 e 2000 e sua distribuição nas áreas.



A área A22, por exemplo, apresenta 2 atividades negativas, tanto num período quanto no outro, com a diferença que em 1900 isso foi ‘equilibrado’ por 4 ações positivas e em 2000, por 11 ações. A A30 (*The Pond* e *Wollman Rink*), que em 1900 apresentava uma unidade para AI e FLO, em 2000 apresentou 3 AI e 15 outras ações variáveis: AC (1), NEMA (8), FLO e OP (1 cada), e AA e ON (2 cada).

Um bom exemplo destas modificações de ação individual é a diferença entre o F029 (*The Sentinel*, de 1978), F131 (*Serendipity*, de 2001) e F209 (*Bride Wars*, de 2009). Em F029 a personagem de Cristina Raines é uma modelo rica, bonita e famosa

Take 8

que tem um destino selado por forças ocultas que se desdobram ao longo do filme. Na abertura do filme ela passeia alegremente de bicicleta pelo *The Pond* com um amigo, o que caracteriza uma atividade individual, embora esteja acompanhada pelo amigo. Em F131 a personagem de John Cusack patina sozinho no *Wollman Rink* (embora no desfecho da trama ele patine em dupla com a namorada). E em F209 Anne Hathaway pratica jogging com Kate Hudson nas pistas do *Center Drive*, no início do filme como amigas, e no meio como inimigas, já separadas e em momentos diferentes. As modalidades de atividade individual mantem uma certa unidade: todas mostram personagens acompanhadas praticando esportes *individuais*. As ações desenvolvidas em F154 (*Birth*, de 2004) e F224 (*Extremely Loud*, de 2011) são Olmstedianas, com Nicole Kidman em passeio (*stroll*) de carruagem no primeiro e Thomas Horn catando e pesquisando o lixo de um túnel do CP, no segundo filme. As atividades negativas restringem-se a prisão e soltura de um assaltante no CP, em F127 (*15 Minutes*, de 2001). O restante das atividades na área 30 é NEMA em várias de suas modalidades.

Uma atividade mista é a fotografia, pois envolve observador e observado. Em F029, por exemplo, a fotógrafa de moda (e da ‘moda’) Laura Mars (*Faye Dunaway*) faz uma sessão de fotos no *Columbus Circle*. Embora a ação envolva modelos, equipe de camarim (maquiador, cabeleireiro, etc.) e auxiliar de fotografia, não deixa de ser ‘individual’, já que a captura da imagem é um ato solitário de criação artística.

Em 1900, as áreas com a maior concentração de NEMA foram a A22, A25 e A28 respectivamente, enquanto nos anos 2000 foram A19, A22, A26 e A30. Embora NEMA tenha uma variada gama de ações, a grande maioria destas situa-se no universo do diálogo e da conversa. A conversa enquanto se passeia é um dos recursos mais utilizados pelo cinema para apresentar ou fundamentar os princípios morais da história: tristezas, incertezas, desacertos relacionamentais, partilhas afetivas, etc. É aquele momento em que se descortina os mistérios e segredos da trama. É possível que a utilização do NEMA no CP seja uma forma não apenas de apresentar o parque como um lugar que proporciona reflexão a dois, mas também como um cenário impessoal e não ameaçador onde as personagens podem se destacar com mais força do que ocorreria na diluição da multidão, além de manter a privacidade. Ponto para FLO no tocante ao afastamento do burburinho urbano para se ter ideias mais claras.

Take 8

8.3 O Cinema de Woody Allen

Embora não seja a intenção desta pesquisa a verificação do uso do Central Park no cinema através da ótica de um diretor específico, uma vez que a ‘autoria’ de certa maneira direciona o foco de visão, foi difícil evitar a inclusão da obra de Woody Allen (WA). Sua escolha se deu não por ele ser um diretor premiado, laureado ou comentado, mas por ser um nova-iorquino centrado, domiciliado e existente em Manhattan. Ele é, talvez, a *vox* (não tão *populi*) mais claramente aguçada e clamorosa na crítica (construtiva ou ácida) à Nova Iorque.

Quase todos os filmes de Allen foram rodados em Nova Iorque, e giram em torno de relacionamentos (fieis, infiéis, troca de casais, rejeições), Judaísmo (a mãe, os não-judeus), Deus (existência X natureza), estética e arte, tópicos morais (certo X errado) e políticos (Socialismo X Capitalismo), no entanto, segundo Conard (2004), suas grandes personagens são a rejeição afetiva e a abjeção social.

Além de sexo e arte, a única coisa que as personagens dos filmes de Woody Allen mais falam é sobre o significado da vida, de uma maneira ou outra. Portanto, há em todo o corpo de filmes e escritos de Allen, uma posição consistente sobre o significado e o valor da vida que sejam expressos por seus personagens? A despeito de todas as piadas e gags de sua obra, o foco no amor romântico e o desejo e a luta de seus personagens pela auto-expressão através da arte, acho que a resposta é Sim, há uma posição no tocante ao assunto e é a de que a vida é inerente e absolutamente sem sentido. Além do mais, no fim Allen parece nos dizer que ao invés de descobrir ou criar um valor significativo e verdadeiro (através dos relacionamentos e criatividade artística, por exemplo), tudo o que nós podemos realmente fazer é nos desviar ou nos enganar sobre a insignificância de nossas vidas, da aterradora natureza do universo e da horrível antecipação de nosso próprio aniquilamento pessoal na morte. (CONARD, 2004, p.7)¹

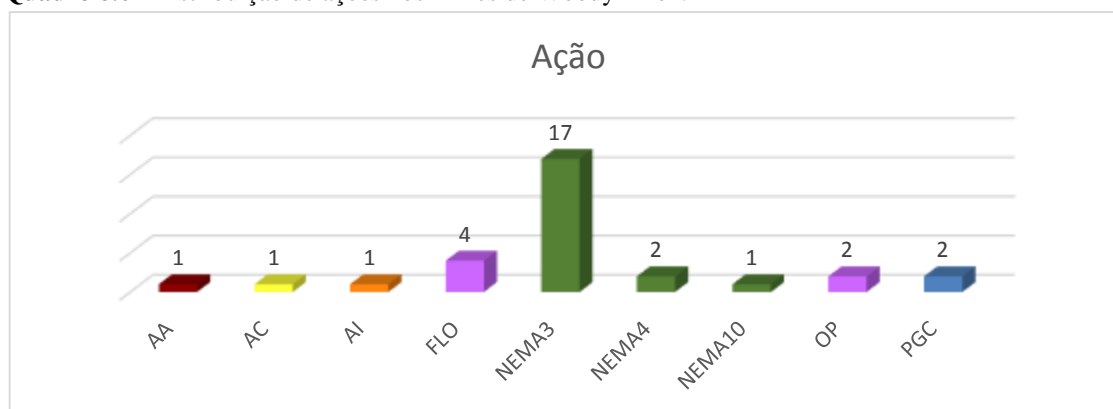
Cabe reiterar que esta pesquisa não se dirige à crítica (aprofundamentos psicológicos e/ou filosóficos, semiótica, semântica da imagem, etc.) ou à análise (câmera, luzes, ação, etc.) cinematográfica. Nesse tópico procura apenas observar como WA se relaciona com o Central Park, como o observou e registrou nas cenas e se sua percepção se coaduna a perspectiva idealista de FLO. As duas análises realizadas: quantidade de ação e a relação de desta com a área são os elementos que dispomos para compreender essa relação. Nesse caso lidamos com um total de 13 filmes, classificados como comédia dramática: F012, F025, F033, F054, F064, F090, F094, F101, F103, F105, F110, F148 e F159.

No tocante às ações (Quadro 8.6), na obra de WA é evidente o predomínio da NEMA3 (17) e do FLO (4), considerando as subcategorias do NEMA: (3 – conversar; 4 – dar/organizar festa; 10 – improvisar jogos). As ações negativas restringiram-se a uma

Take 8

única ocorrência: AA1 – assalto (sem mão armada). O PGC concorre em três locais distintos: o ZOO, o MET e o AMNH (Museu de História Natural). Allen evita o contato com as ações negativas e mesmo quando elas aparecem é de maneira jocosa, como o roubo da velhinha em F012 (*Take the Money and Run*). O predomínio das ações Olmstedianas (FLO, NEMA, OP e PGC) é incontestável, e coloca o olhar de WA num patamar bastante elevado em relação às funções do parque.

Quadro 8.6– Distribuição de ações nos filmes de Woody Allen.



O predomínio das áreas A22 e A23 (Quadro 8.7) também se assemelha ao que foi encontrado nos outros momentos de análise (anos 2000 e anos 1900), com a diferença de apresentarem 4 filmes cada, embora se considerarmos proporcionalmente as diferenças, encontraremos uma maior utilização do CP por parte de Allen. Afora as áreas A13 e A31 (3 vezes cada), as demais aparecem apenas 1 ou 2 vezes, respectivamente. Há mais abundância de áreas do Norte (*Northern Park*) A6 (2), A8 (1), A12 (1) e A13 (3), com razoável simetria de distribuição na parte Sul (*Southern Park*).

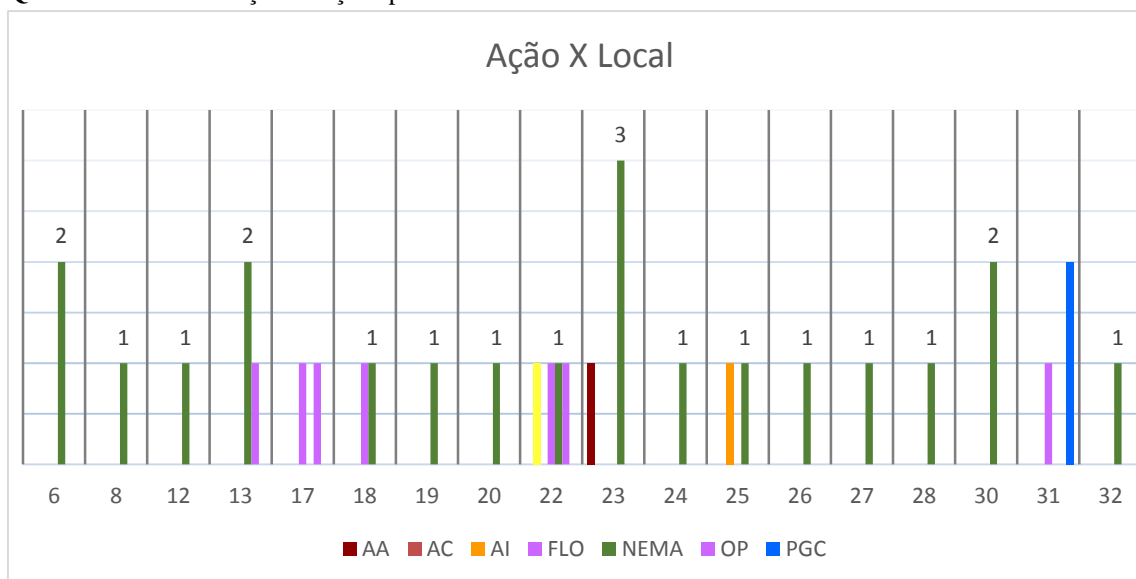
Take 8

Quadro 8.7- Distribuição de filmes por Área.



Examinando a relação da ação com a área (**Quadro 8.8**) vemos que há uma distribuição relativamente uniforme do NEMA em todas as áreas, exceto a área A23 que apresenta maior concentração desta ação. As únicas exceções são as áreas A17 e A31 que não apresentam NEMA, e a A13, A18, A22, A23 e A25 que apresentam situações mistas de NEMA com outras (AA, AC, AI, FLO E OP).

Quadro 8.8- Distribuição de ações por área.



Mais que apenas reduzir custos ao utilizar espaços considerados ‘baratos’ no CP, em sua filmografia Allen mostra o parque a partir de diversos pontos, como se cada filme fosse uma peça de um *puzzle* gigante, no qual, para mostrar o CP em sua verdadeira grandeza, fosse necessário juntar inúmeras partes menores a fim de compor o quadro geral. Nesse contexto, é grande a variação dos elementos e sua participação na trama: alguns são apresentados como unidades independentes de um conjunto

Take 8

inseparável, como pontes e arcos (**Figura 8.3**); outros a partir da adoção de diversos pontos de observação em relação ao mesmo lugar (*The Lake*); outros, ainda, podem ser considerados exóticos, por não serem muito comuns em filmes mais comerciais (*The Rambler*). A relação de Allen com Nova Iorque é mais bem definida por ele mesmo:

Só filmo em Nova Iorque porque sou preguiçoso e porque é conveniente para mim. Gosto de comer nos meus restaurantes favoritos e dormir na minha cama. Essa é que é a verdade (LAX, 2008, p. 288).

Figura 8.3– Pontes e arcos nos filmes de Woody Allen.



Bow Bridge



Greywacke Arch



Glen Span Arch



Gothic Bridge



Willowdell Arch

Take 8

A relação afetiva de Allen com o CP não se limita à elegia do grandioso e à poética do pastoral, mas se espalha pela estética pura do urbano, aqui no caso, de Manhattan. Em seus filmes, as pontes e arcos do CP estão distribuídos como num catálogo de belas amostras do paisagismo urbano. A *Bow Bridge* destaca-se tanto em F033 (*Manhattan*, de 1979) quanto em F158 (*Melinda and Melinda*, de 2004). Em F033 a ponte ancora a cena em que Isaac (*Woody Allen*) passa a mão pelas águas do *The Lake* e descobre que estas estão poluídas e imundas ao invés de límpidas e cristalinas (como certamente FLO deve ter idealizado). O F158, que discute o potencial e as possibilidades de uso da comédia ou tragédia para criar um roteiro com base em uma mesma história, mostra duas amigas argumentando sobre como arranjar um romance para Melinda (dentro da comédia). Em F148 (*Anything Else*, de 2003), David (*Woody Allen*) e Jerry (*Jason Biggs*) conversam sobre arte, vida, infidelidade e desamores em passeios no CP, incluindo a *Gothic Bridge*, o *Greywacke Arch* e o *Gen Span Arch* em cenas bucólicas e Olmstedianas. No F064 (*Hannah and Her Sisters*, de 1986), Mickey (*Woody Allen*) e Holly (*Dianne Wiest*) cruzam o CP enquanto conversam a caminho do restaurante para almoçar e celebrar o desenvolvimento de Holly como pessoa e autora teatral. O *Willowdell Arch* desponta timidamente ao fundo (círculo vermelho) dentre a esplêndida paisagem outonal do *The Dene*, como apenas uma referência à permanência das estruturas originais.

Outro elemento que Allen persegue em seus filmes é o tempo. Quer seja a preocupação com a morte, o envelhecimento, o fim das coisas ou o mero desfile de acontecimentos, o tempo mostra-se um desafio e uma incógnita a ser desvendada. Poética e esteticamente, Allen recria o tempo de uma só vez no F105 (*Everyone Says I Love You*, de 1996), no qual enseja um musical, embora a história seja recheada de tiradas ferinas e críticas sarcásticas à política social norte-americana. Numa cena, Steffi Dandridge (*Goldie Hawn*), uma *socialite* metida a socialista, vai à prisão, onde se encontra Charles Ferry (Tim Roth) e dá início a uma campanha para obter sua condicional, discursando para os presidiários sobre os benefícios do reformismo utopista:

(STEFFI): - Precisamos de prisões abertas, e espaço para que o espírito ferido possa se curar. [Vocês] Devem participar da decoração de suas celas, com seus próprios decoradores. E uma cozinha melhor, com pratos europeus.

Após sair da prisão Charles é levado por Steffi a sua casa e apresentado como uma vítima da sociedade. Na celebração, ele seduz Skylar (*Drew Barrymore*), a filha de

Take 8

Steffi, e a faz terminar um casamento marcado para se juntar a ele num romance tórrido e letal. Ao saber da novidade, Steffi tenta convencer a filha de que a ideia não é das melhores. Quando Steffi o chama de criminoso, Skylar retruca: “- Mãe, estou chocada. Você o elogiou por meses!”; ao que Steffi responde sem pestanejar: “- Sim, como símbolo social. Não para ficar com minha filha.” Enquanto critica o social o filme faz um elogio rasgado à estética do CP no tempo real das estações, que são apresentadas num tipo de esplendor urbano que evoca as cores rascantes da Escola do Rio Hudson ou dos pôsteres de Maxfield Parrish (Figura 8.4).

Figura 8.4– As quatro estações em Allen. Primavera, outono e inverno em **F105**, e verão em **F148**.



O romance de Allen com a sua cidade e elementos constituintes (paisagens, personagens, arquiteturas) é infindo e independente. Em F033 (*Manhattan*) quando a personagem Isaac (*Woody Allen*) vai escrever um roteiro, ele começa tentando traçar um

Take 8

perfil da cidade, o que dá ensejo à Allen para dispor diferentes perfis mais ou menos interdependentes de Manhattan.

(ISAAC): - Ele adorava Nova York. Ele a idolatrava em excesso: Bem, vamos dizer que ele a romantizava em excesso. Para ele, não importava a estação, a cidade ainda existia em preto-e-branco e pulsava ao som de George Gershwin.

Mas a personagem não gosta dessa descrição e tenta novamente:

(ISAAC): - Ele era romântico demais em relação a Manhattan assim como com tudo mais. Ele adorava estar no meio da multidão e do tráfego. Para ele, Nova York significava mulheres bonitas e caras safos.

Este texto ele acha brega e tenta novamente:

(ISAAC): - Ele adorava Nova York: Para ele, a cidade era uma metáfora da decadência da cultura contemporânea. A mesma falta de integridade individual que conduzia tantas pessoas a procurar a saída mais fácil estava rapidamente transformando a cidade de seus sonhos...

Mais uma vez o escrito não lhe agrada por parecer um sermão. Na penúltima tentativa ele escreve/narra:

(ISAAC): - Ele adorava Nova York embora fosse para ele uma metáfora da decadência da cultura atual. Como era difícil viver numa sociedade anulada pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo?

Outra recusa, desta vez por achar um discurso inflamado demais. Finalmente a personagem encontra o que queria dizer:

(ISAAC): - Ele era duro e romântico como a cidade que amava. Por trás dos óculos pretos estava a potência sexual de um gato selvagem.

É o próprio Allen, quem inicialmente descreve Nova Iorque em quatro inflexões subjetivas: desinteressante, brega, moralista e inflamatória, passando depois para uma descrição mais seca onde se equipara a um gato selvagem, para finalmente concluir com um simples: “*Nova Iorque era sua cidade e sempre seria*”. Essa frase é dita por ele e para ele, mas é a personagem de Michael Murphy (*Yale*) quem define a relação de Allen com a cidade: “*Ele não funciona em outro lugar fora Nova York. Você sabe disso.*”

8.4 Filmes Especiais

Na filmografia consultada alguns filmes se destacaram pela eloquente presença do Central Park como personagem importante (F026, F106 e F126) ou decisória (F096). Nos três primeiros, o Central Park, mais que um mero lugar na cidade, é o ‘lugar’ que não só contém um microcosmo particular como poderia ser qualquer lugar não-urbano.

Take 8

8.4.1 *Príncipe do Central Park*

O F026 (*The Prince of Central Park*, de 1977) não deveria estar nessa tese, por ser um filme feito para a televisão, no entanto ele é a base para o F126 (*Prince of Central Park*, de 2000) e a relação entre os dois mostra as sutilezas entre cinema e TV.

A história na TV trata de duas crianças, J.J. (*T.J. Hargrave*) e Laurie (*Lisa Richards*), que fogem da casa da mãe adotiva, devido sua conduta abusiva, e se escondem/internam no Central Park. Lá começam a descobrir a duras penas como sobreviver num meio aparentemente hostil. Inicialmente JJ é roubado por um delinquente que atua no local, depois descobre como mitigar a fome dele e da irmã através de furtos inócuos de comida, até finalmente se estabelecerem numa ‘casa da árvore’ abandonada, que chamam fantasiosamente de ‘castelo’, e melhoram com materiais coletados no lixo. Aos poucos vão se familiarizando com o parque e redondezas até dominar o controle do espaço de segurança e, por inferência, passando a se reconhecerem como príncipe e princesa do Central Park. Nas andanças realizadas pelas cercanias de sua zona de conforto, a dupla passa a se comunicar com uma simpática e solitária velhinha, Mrs. Miller (*Ruth Gordon*) por meio de recados deixados escritos no banco que ela se senta. Gradualmente Mrs. Miller passa a deixar frutas e presentes para os irmãos, que a observam sem ser observados. Num determinado ponto o delinquente que tinha assaltado JJ agride Mrs. Miller, fazendo com que o próprio JJ apareça e revide a agressão, recuperando uma medalha que tinha sido roubada. Apesar da relutância e desconfiança de JJ, Laurie se aproxima de Mrs. Miller, com quem termina travando amizade. Logo descobrem que ela foi abandonada pela família e está indo embora, não sem antes passar no parque para se despedir das crianças. Ao final, com Mrs. Miller adota os irmãos e todos são felizes para sempre (Figura 8.5). Na história real, no entanto, o ator *T. J. Hargrave* morreu nos ataques do 11 de Setembro.

Figura 8.5– Principais atores do “The Prince of Central Park” de 1977.



T. J. Hargrave



Lisa Richards



Ruth Gordon

Take 8

Um dos pontos altos do filme é a relação de familiaridade e acolhimento entre o CP e as personagens de JJ, Laurie e Mrs. Miller. O parque deixa de ser visto como um lugar público para tornar-se um espaço pessoal. Para as crianças, as pessoas são estranhas, hostis (o delinquente) e distantes, sempre as ignorando ou não as percebendo, como se elas fossem invisíveis. A única exceção é a garota rica (*Brooke Shields*), que convida Laurie para brincar, e um cãozinho que passa a ‘pertencer’ a ela. Tudo o que é preciso para sobreviver é adquirido no parque: comida (nos piqueniques e latas de lixo), pedaços de lona (para confeccionar um teto na casa da árvore), caixotes, brinquedos (descartados ou perdidos), lápis e panfletos descartados (para adquirir um certo estudo e até respeito mútuo (adquirido neste onírico exílio). Mrs. Miller tem apenas a si e suas recordações, que podem ser revividas no banquinho onde namorou com o falecido marido e onde aguarda um chamado para a vida. A insistência de Mrs. Miller em ir ao parque termina sendo recompensada com a inclusão das duas crianças em sua vida, restaurando, assim, seus laços com a capacidade de amar o próximo. É uma visão extremamente poderosa para os perturbados e sombrios anos 70, exatamente aquele período em que a cidade e o CP foram entregues à própria sorte (como as crianças e Mrs. Miller).

O que o filme mostra, fora a complicada teia de interação das personagens, é um parque dinâmico e com vida própria que alberga uma fauna humana invisível e diversificada em suas ações e intenções. Embora haja perigos rondando os usuários (obviamente não mortais, apropriados para uma sessão da tarde norte-americana, como roubos, furtos, assaltos e agressões armadas), estes são perigos humanos, que terminam minimizados face à enorme proteção fornecida pelas sombras da malha vegetal. Ela, a natureza incarnada no parque, mostra-se capaz de acolher novos habitantes (se de coração valente) provendo-os de elementos básicos à sobrevivência por meio de benesses espontâneas (abrigo, comida, materiais naturais de sobrevivência, etc.).

O F126 (*Prince of Central Park*, de 2000), embora seja um *remake* do F026, apresenta uma série de alterações que o fazem se distanciar do original, a começar pela supressão do artigo ‘*the*’ no título supondo, portanto, um outro filme. Evidentemente que a cidade de Nova Iorque mudou muito em 23 anos, e a visão do parque como um lugar superlotado (*crowded*), infestado de hippies e ratos do F026, teria infartado FLO. O parque de 2000 é limpo de entes indesejados (apesar da presença de alguns remanescentes do original), é limpo na organização (ações pós-Conservancy) e tão

Take 8

límpido de ideologias a ponto de parecer irreal. Embora muito mais melodramático e lacrimoso, ainda conservou algumas peculiaridades e particularidades do original. O elenco também é ‘clean’ e mais estilizado (Figura 8.6)

Figura 8.6– Elenco da nova versão, ou Prince of Central Park.



Frank Nasso



Kathleen Turner & Danny Ayelo



Harvey Keitel

No remake de 2000, JJ (*Frank Nasso*) é abandonado pela mãe e passa a ser criado por uma mãe adotiva profissional (*Cathy Moriarty*), que está interessada apenas no dinheiro que recebe da assistência social e nos visitantes que o levam. Injuriado pela vida miserável que leva, JJ foge para o parque, embarcando numa aventura onde vários elementos estão em jogo: se afastar de Easy (*Mtume Grant*) que o atormenta impiedosa e violentamente, e encontrar a mãe verdadeira. Com um talento invulgar para a música, JJ leva o teclado na fuga e o usa para angariar algum dinheiro. Durante sua estadia ele depara com um sem-teto que declara ser o ‘Guardião’ do Central Park (*Harvey Keitel*), mora numa fenda do *Huddlestone Arch*, lhe indica um lugar para ficar (uma gruta sob a cascata ao norte do arco) e lhe empresta um cachorro chamado Mutt, em troca de pequenos favores gastronômicos e a obediência às regras de não mentir nem roubar. O lugar é uma gruta invisível para os usuários, onde JJ se depara com a memorabilia de um antigo ocupante. Entre ossos de animais e outros elementos estranhos, JJ encontra uma miniatura de elmo grego, que usa como effígie da própria coragem. O Guardião surge como uma espécie de encarnação da natureza, um tipo híbrido de duende urbano e guarda florestal, ora causando horror e consternação a alguns (particularmente a Easy) ora compaixão a outros (como a Rebecca). Boa parte do tempo do Guardião é usado em observar (sem ser observado) as ações dos usuários em relação ao parque, defendendo-o por intermédio de aparições semi-sobrenaturais ou defendendo os desvalidos (como JJ) com abrigo e aconselhamento.

Dentre a fauna urbana que ronda o CP surge a figura de Rebecca Cairn (*Kathleen Turner*) que, distribuindo comida entre os sem-teto, tenta compensar a morte

Take 8

do filho (por afogamento) no tanque do *Conservatory Waters*. Rebecca tem uma atenção particular pelo Guardiã, possivelmente por vê-lo como compensação afetiva pelo filho morto. O marido de Rebecca, Noah (*Danny Ayello*), tenta fazê-la encarar a realidade, mas, prisioneira da própria dor, ela não consegue estabelecer uma linha entre realidade e delírio. É nesse contexto que JJ conhece acidentalmente, quando ao ser assaltado e espancado por Easy dentro do *Bethesda Terrace*. Ela o socorre e também é espancada pelo delinquente, que vai embora levando o teclado de JJ. Ele a ajuda e acaba indo ao apartamento onde ela mora, dando início a uma amizade mais ou menos desconfiada, por parte de JJ. Incomodada pela situação, Rebecca consegue reaver o teclado e devolve o instrumento, encantada com o talento do garoto. Tudo isso sob o olhar furtivo e oculto do Guardiã. Ao descobrir que Rebecca o estava usando como substituto para o filho, JJ se desilude e começa uma investigação para descobrir o paradeiro da mãe, chegando até o hospital onde ela teria morrido.

Enquanto isso Mrs. Ardis, a interesseira mãe adotiva, descobrindo o paradeiro de JJ começa a se mexer para reaver seu pequeno pacote financeiro, terminando com um sério atrito com o casal Cairn e a assistente social (que já descobrira seus ardis), no Tribunal. Mrs. Ardis perde a causa para os Cairn, que decidem se juntar à assistente social para investigar o paradeiro da mãe de JJ, descobrindo que ela não o abandonara mas, após deixá-lo no internato. e sentindo-se mal, foi ao hospital e descobriu-se com câncer terminal. No leito de morte ela constantemente mandava recados para JJ, que eram filtrados pela ardilosa Mrs. Ardis a fim de não perder seu precioso tesouro ambulante. A mãe morre sem chegar a revê-lo. Os Cairn ganham a causa no tribunal e JJ, obviamente, vai morar com eles, que se reconciliam sob o beneplácito do Guardiã. Nesse interim, JJ é reencontrado por Easy e sua gang no parque, tendo início briga séria entre os dois. Decidido a não perder mais além de instado e devidamente assessorado pelos conselhos do Guardiã, JJ se defende bravamente do ataque letal de Easy, que está disposto a mata-lo. Mas Easy escorrega na tentativa e cai na água abaixo, sendo salvo (*in extremis*) pelo Guardiã, que o expulsa em definitivo do parque.

É um melodrama típico, embora contenha uma série de elementos que corroboram para uma visão otimista do CP em meio a tantos dramas e violência urbana. O Guardiã que surge como uma reencarnação de FLO (com gigantescas sobrancelhas hirsutas), protege com ferocidade a permanência da quietude pastoral e da ordem moral no parque. Sua presença que se funde às pedras do *Huddleston Arch*, fazem-no

Take 8

realmente parecer um tipo de Rei dos Goblins, embora seja uma pessoa com certa sabedoria adquirida na vida e que passa esta sabedoria a JJ, para que este cresça e apareça (como de fato acontece). O idílio do lugar permanece, e é visto pelas lentes higiênicas do filme, mesmo nas horas lúgubres de JJ. Neste cenário reminiscente das *Cascade Mountains*, as personagens malévolas surgem como frágeis borrões que não resistem a grandiosa luminescência cênica, sendo absorvidas pelas sombras de onde saem. Um elemento fascinante é Mutt, de um branco marcante, que destaca-se das sombras da escuridão como um ponto luminoso, guiando JJ através da intrincada malha de folhas e ramos do *Ramble*.

8.4.2 *Os Rabugentos*

O F106 (*I'm Not Rappaport*, de 1996) também não apresenta o parque da maneira mais amistosa possível, embora apresente outras alternativas para isso. Concebido inicialmente para o teatro onde fez muito sucesso, a peça passou depois para o cinema como uma homenagem a Bob Fosse (Figura 8.7).

Figura 8.7- Nat (direita), homenagem a Bob Fosse (centro), e Midge (esquerda).



Walter Matthau



Dançarinos do Bethesda



Ossie Davis

A história trata da complicada relação entre Nat Moyer (*Walter Matthau*) e Midge Carter (*Ossie Davis*), que não passam de dois idosos que se encontram diariamente no Central Park. Mais precisamente, num banco ao lado do *Threefoil Arch*, onde assistem ao desfile de uma prolífica e conturbada fauna urbana, enquanto discutem tudo relacionado à velhice. As personalidades dos idosos diferem e contrastam ao extremo: Nat é um fanfarrão e falador compulsivo, com Síndrome do Salvador e apego neurótico às causas sindicais; Midge é atormentado com a sombra da aposentadoria e a expulsão do apartamento que ocupa, no condomínio onde trabalha e vive. Numa das andanças dos dois pelo parque, Nat induz Midge a fumar maconha e ambos admiram o parque no gazebo do *Hernshead* enquanto conversam sobre suas expectativas.

Take 8

Ao ouvir a história de Midge, Nat resolve assumir o controle da situação e convida o síndico para uma conversa no *Naumburg Bandshell*, onde destroça o síndico, Danforth (*Boyd Gaines*), com fundamentados argumentos jurídicos, aparentemente salvando Midge do infortúnio. No desenrolar da história, Midge vai ao encontro de J. C. (*Guilherme Diaz*), um tipo que posa de gerenciador do espaço geriátrico, e termina numa briga onde sai ferido. É acudido pela filha, Clara (*Amy Irving*), que ameaça interna-lo numa casa de idosos caso não mude o comportamento e insista em ir ao parque. Deparam-se com uma artista perdida (*Laurie Campbell*) com quem fazem amizade e que é perseguida e espancada por um tipo agiota chamado de ‘Cowboy’ (*Craig Nelson*) a quem ela deve dinheiro. Decidido a interceder pela artista, Nat insta Midge a se passarem por mafiosos e assim interferir nas rugas do ‘Cowboy’ com a artista. Terminam mal. Resolvido a livrar-se da preocupação da filha, Nat inventa uma traição passada (à esposa) e uma filha ilegítima como produto com quem pretende ir morar em Israel. Magoando e complicando a vida de todos que se aproximam dele, Nat termina assumindo a ida para uma clínica de idosos, não sem antes passar no parque para continuar a atormentar Midge.

Durante o desenrolar do filme, surge uma personagem elusiva e silenciosa que ocasionalmente aparece: um dançarino em casaca que dança com uma boneca inflável no *Bethesda Terrace*. É aqui que vemos a lírica homenagem à Bob Fosse. A memória de Nat nas causas sindicais e o discurso pró-comunismo & marxismo são repetitivas e irritantes, embora contenham uma forte crítica ao capitalismo contemporâneo.

A relação dos dois com o parque é visceral e intimista o suficiente para se tornar numa espécie de jardim doméstico pessoal. É o lugar onde podem absorver o sol, ver as pessoas e participar do cotidiano urbano a partir de um ângulo distanciado e pessoal. Na cena em que Nat e Midge fumam maconha no gazebo, em dado momento, o segundo comenta:

(MIDGE): - Vou lhe dizer uma coisa, é bom ser lembrado de quão fantástico é esse parque. É um abençoado oásis no meio da selva.

É uma observação válida tanto para quem está na tela quanto na plateia e sintetiza o pensamento do autor da obra sobre a competência e necessidade do parque na vida de Nova Iorque. No instante em que Nat e Midge se encontram com Danforth (o síndico) na *Boathouse*, Danforth tenta desculpar-se com eles e termina inserindo o parque (o lugar deles) como o lugar certo para Midge:

Take 8

(DANFORTH): - Aquele é que foi o tempo, não é? Quer dizer, vejam isso. E esse lugar. E o lago. Quer dizer, mesmo na chuva eu simplesmente... eu simplesmente amo esse parque!!

Mais que um filme com foco nos vícios urbanos e na ambígua relação da cidade com a velhice, o F106 explícita uma declaração de amor ao Central Park em meio a turbulência das personagens e a truculência de suas ações. Embora no filme as personagens mascarem a dura realidade do envelhecimento com mentiras, bazófias e fanfarrônicas, elas têm consciência da própria efemeridade e dificuldade em lidar com os perigos que rondam as áreas urbanas, particularmente quando tratam-se de idosos. O foco no filme é o envelhecimento e todo o universo em desencanto que poreja tristemente sobre suas vidas terminais.

8.4.3 *Pescador de Ilusões*

Ao contrário dos anteriores, o F096 (*The Fisher King*, de 1991) é o que apresenta o parque da maneira mais intensa e libertária, tanto como local de ação e interação social, como de recuperação e restabelecimento das faculdades morais, cidadãs e mentais. Mais Olmsted, impossível!

A história é complexa e envolve uma série de entrelaçamentos ideológicos e humanísticos com desfechos dramáticos e soluções intensas. Jack Lucas (*Jeff Bridges*) é um radialista cínico e arrogante, com um programa de grande audiência que atinge um grau de autossuficiência que o permite sentir-se acima dos meros mortais, como um semideus. Numa noite, ao atender uma chamada depara-se com um fã obsessivo que o tendo como guru dos relacionamentos, lhe inferniza com aconselhamentos relacionamentais. Na conversa que segue o ouvinte, Ed Malnick, fala de uma mulher que ele idealiza e Jack pergunta se ele lembra do fora que levou.

(ED): Era só uma garota. Agora é uma mulher linda.

Supondo um amadurecimento tanto dela quanto dele, Jack insiste em desestimular Ed:

(JACK): E Pinóquio era de verdade. Ed, [você] nunca vai conquista-la.

(ED): É diferente. Ela gosta de mim.

Exasperado com a insistência, Jack parte para uma ofensiva direta contra os yuppies (em geral) e a insistência de Ed (no particular), que considera um perdedor (*looser*):

Take 8

(JACK) - Já lhe falei deles! Acasalam-se e reproduzem-se somente entre si. Muitos são retardados e se vestem iguais. Não são gente. Não amam, só negociam momentos de amor. São maus. Odeiam a imperfeição, o banal. Tudo o que os EUA defendem e aquilo por que lutamos. Devem ser detidos logo. Somos nós, ou eles.

Desiludido, Ed acata o conselho e vai ao bar, onde mata as pessoas que lá se encontravam e depois se mata. Ao saber do ocorrido, Jack também se descontrola, sai de si, e inicia uma trajetória de insanidades. Passa a morar com a namorada Anne (*Mercedes Ruehl*) em um apartamento acima da locadora de vídeos em algum lugar muito distante do ‘*top of the world*’ do Jack bem-sucedido. Como uma espécie de Sidarta urbano, numa noite de Natal após uma bebedeira absurda, ele se confronta com a realidade da miséria humana nas portas do Plaza Hotel, onde um mendigo é rechaçado com estupidez e pedantismo ao pedir esmola a um rico. Ao ver a realidade a partir de uma perspectiva inusitada ele fica ainda mais chocado quando o filho do grã-fino lhe presenteia com um Pinóquio. Arrasado e bêbado, Jack decide se suicidar, jogando-se no rio com uma pedra amarrada à perna junto ao Pinóquio. Nesse interim um grupo de vândalos de classe média resolve mata-lo como forma de ‘limpeza’ social. O ato é interrompido pela aparição inusitada de um sem-teto que o corre em seu auxílio: Parry (*Robin Williams*). Assim Jack torna-se hóspede temporário do sem-teto e, aos poucos, descobre que, antes de tornar-se sem-teto, aquele homem era Harry Sagan, um professor universitário que estava no restaurante quando ocorreu o massacre orquestrado por Ed Malnick, no qual sua mulher foi fuzilada ainda na mesa onde estavam. O choque da violência desencadeara o processo de desmoronamento de Harry, que ficara catatônico e, ao sair do torpor, não sabia mais quem ou o que era. Agora é simplesmente Parry. Mas algo permanecera intacto nele, um vestígio de si mesmo guardado nas profundezas do inconsciente em forma de mito: O Rei Pescador da mitologia celta.

Sentindo-se culpado pela tragédia ocasionada por sua insensibilidade e cinismo, Jack decide ajudar Parry a se reabilitar. Ao acompanhá-lo pelo Central Park, Jack descobre que a proximidade da tragédia invariavelmente desencadeia um processo de alucinações aterrorizantes em Parry, provavelmente como auto-proteção contra a dor da perda. No parque Jack também começa a entender a personagem criada por Parry, projeção de uma personagem mítica tirada de suas aulas, ao ouvi-lo contar a história:

(PARRY): - Conhece a história do Pescador de Ilusões? Começa com ele menino. Tem de passar a noite na floresta para provar sua coragem e ser rei. Enquanto está só... ele tem uma visão sagrada. Do fogo, surge o Santo Graal, símbolo da graça divina. Uma voz lhe diz que guarde o Graal... a fim de curar o coração do homem. Porém o menino só pensava numa vida... cheia de poder, glória e beleza. E, em

Take 8

estado de surpresa total, sentiu-se, não como menino... mas invencível, como Deus. Aproximou-se do fogo para pegar o Graal... e o Graal sumiu. Ele ficou com as mãos no fogo, queimando-se gravemente. Enquanto ele crescia... a ferida se aprofundava. Até que, um dia, a vida perdeu o sentido para ele. Não tinha fé em ninguém, nem em si mesmo. Não podia amar...nem sentir-se amado. Ficou transtornado com a experiência. Começou a morrer. Um dia, um tolo entrou no castelo e viu o rei sozinho. Sendo tolo, era ingênuo, e não viu um rei. Viu apenas um homem solitário, sofrendo. Perguntou-lhe por que sofria. E o rei respondeu... "Tenho sede, preciso de água para molhar a garganta". Então o tolo pegou um copo ao lado da cama, encheu-o de água...e deu ao rei. Ao beber, o rei percebeu que sua ferida havia sarado. Olhou para as mãos e viu o Graal que tanto buscara. Virou-se para o tolo e perguntou... "Como achou algo que meus homens não conseguiram?" O tolo respondeu... "Não sei. Só sabia que você tinha sede".

Compreendendo a extensão da fábula, Jack decide partir em busca do suposto Graal que encontra-se na casa de um milionário excêntrico nas cercanias do parque. Na verdade, trata-se de um mero troféu. Durante a invasão da casa/castelo Jack acidentalmente impede o suicídio de seu proprietário e leva a taça para Parry, que desperta da catatonia. Jack também tenta refazer os laços de amor de Parry e, com a ajuda de Anne, organiza um encontro dele com uma garota que idealiza. Com a entrada da garota em sua vida Parry readquire um pouco de amor próprio e confiança. No final, libertados e serenos, os dois amigos voltam CP, onde Jack admite a nudez e, deitados, contemplam o céu e descobrem o que amam em Nova Iorque: o mês de Junho, a música de Gershwin e o amor humano que ressurge para ambos.

As grandes metáforas do filme são os limites do egoísmo (o egocentrismo de Jack) e as fragilidades do amor romântico (o desespero incondicional de Harry). A negação da realidade por Harry/Parry e seu refúgio num mito celta da Idade do Bronze são como retornos a um estado ideologicamente incorrupto da alma. Um tipo de retorno ao útero histórico. Nas alucinações do parque, Harry/Parry é perseguido por uma personagem aterrorizante montada num cavalo em chamas que ora o persegue ora o impede de ir adiante, e que não passa de uma manifestação do mecanismo de defesa que o Harry-testemunha-do-massacre criou para ser o Parry-sem-memória-do-massacre. Ou seja, uma espécie de 'guardião' de sua memória dolorida, assim como o Pinoquio é o lembrete que Jack tem da própria arrogância.

O parque é crucial na trama, e essencial para a recuperação de Harry/Parry, acolhendo-o em suas alucinações, afastando-o das exigências e dificuldades da cidade, dando-lhe oportunidades para refletir e tempo para curar-se, sem solicitar respostas. Como no sono, é nas incursões noturnas que tanto Jack quanto Parry mergulham nas profundezas pessoais para resgatarem, cada um, sua parte perdida (Figura 8.8).

Take 8

(JACK) - O que está fazendo?

(PARRY) - Vou desfazer nuvens. Você se deita, olha pra nuvem e a desfaz com a mente. Mas tem de estar nu para não perder a energia.

(JACK) - Estamos em Nova York. Ninguém pode ficar nu aqui.

(PARRY) - É demais, é libertador! O ar no corpo, os mamilos duros, a coisa balançando!

(PARRY) - O que há?

(JACK) - Está me irritando. Pelados bem no meio do parque! Não vou fazer isso, é loucura! Vou embora.

(PARRY) - Liberte-se!

Figura 8.8- Jack, Parry e Pinóquio desfazem nuvens e névoas afetivas.



¹ Tradução livre do autor do original em língua inglesa. *Other than sex and art, the one thing that the characters in Woody Allen's movies talk about most is the meaning of life, in one form or another. So, throughout Allen's body of films and writing, is there a consistent position on the meaning and value of life that's expressed by his characters?* ² *Despite all the jokes and gags in his work, the focus on romantic love, and the desire and struggle of his characters for self-expression through art, I think the answer is yes, there is a position on the issue, and it's that life is inherently and utterly meaningless. What's more, in the end Allen seems to tell us that, instead of discovering or creating real meaning and value (through relationships and artistic creativity, for example), all we can ever really hope to do is distract ourselves from, or deceive ourselves about, the meaninglessness of our lives, the terrifying nature of the universe, and the horrible anticipation of our own personal annihilation in death.* (CONARD, 2004p.7)

The End



9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborar uma tese é uma aventura intelectual, mas também uma tarefa espinhosa e escorregadia, não só por causa do tempo, mas, acima de tudo, devido aos meandros e percursos extras que muitas vezes somos obrigados a transpor. Assim, seu pretendido final acaba se tornando uma espécie de surpresa, pois, embora o ponto de partida possa estar relativamente bem definido, nem sempre é possível prever com exatidão o ponto de chegada.

Considerando que uma pesquisa (*per se*) normalmente se desdobra em um fractal de variáveis, variantes e elementos tangentes, não foi nenhuma surpresa que nesta investigação surgissem mais e mais questionamentos e perguntas que se alargariam num horizonte infinito, caso não definíssemos a borda final. É mais ou menos como viajar no entorno do Horizonte de Eventos de um Buraco Negro: atraente, intrigante e aniquilador. Foi exatamente num tipo de aventura como essa que embarcamos visando, inicialmente, investigar como um dos mais famosos engastes de paisagem Transcendental Emersoniana havia sobrevivido razoavelmente intacto, bem no coração de uma das cidades mais verticalizadas do planeta. Como um parque tão imenso conseguira ser erguido com tantas nuances de ecologismo e sustentabilidade, numa época e num país que acabara de despertar para a industrialização pesada e o Capitalismo cru? Eram os anos 1800 e, enquanto a degradação ambiental avassalava a Europa na esteira da Revolução Industrial, nos Estados Unidos foi criado um gigantesco mostruário da paisagem natural norte-americana, qual um tipo de manifesto em prol do cenário natural. Era como se o Panorama de Banvard tivesse ganhado existência própria e estivesse alí para dar aos habitantes a possibilidade de estar fora de casa sem sair dela. Que motivos provocaram ou deram origem a esse fenômeno? Essas foram as perguntas iniciais.

Durante uma pesquisa prévia sobre a história do Central Park, foram surgindo muitos elementos indicadores da grande dose de intuição e firmeza de propósito de FLO, um genial Humanista do século XIX, nascido em uma cidadezinha próspera, mas criado livremente e que, como adulto, conheceu e viveu na cidade que nunca parava de crescer: Nova Iorque. À sua época, as crenças intelectuais vigentes e sua própria história pessoal somaram-se para dar um contorno à teoria que deu origem à obra. Embora a ‘teoria’ tenha sido o propulsor da pesquisa, foi uma surpresa descobrir sua consistência em relação ao paisagismo, o conservacionismo e ao urbanismo de modo geral. Os questionamentos de FLO e as proposições empíricas de suas lides com o meio ambiente, embora as vezes tenham parecido um tanto excessivas, lendo mais a fundo nas entrelinhas de sua história, tornou-se claro que a teoria era mais que uma mera estratégia para conseguir a realização do projeto. Tratava-se de

The End

sua crença particular num tipo de universalidade ideológica, uma vez que acreditava na permanência e durabilidade da harmonia e da convivência entre humanos e meio-ambiente. Como isso se deu?

Considerando que a expansão das cidades teve início no século XVIII, com o advento da Revolução Industrial, e que, a partir deste momento, as cidades passaram a especular sobre o progresso e transformar o meio ambiente visando lucro futuro, é de se esperar que o pensamento sobre a natureza também tenha sido enredado por tal especulação. Considerando, ainda, que atualmente a relação da natureza com o meio ambiente degradou-se de maneira impensável para as culturas pré-urbanas, o ideal seria procurar uma fonte de pensamento que viesse exatamente daquele momento proto-*sprawling*, já que as épocas anteriores apenas vislumbraram o problema e, portanto, dificilmente poderiam teorizar sobre o inexistente. Nesse contexto, a Teoria do Ambiente Restaurador (TAR) - criada por Olmstead no século XIX, embora atualmente seja mais divulgada por grupos da Psicologia -, voltava-se para equilibrar a relação degradada da cidade com o meio-ambiente.

Ao definir como sua principal premissa a ideia que somos parte da natureza e, como tal, não podemos viver afastados dela, a teoria, bastante simples, não repetia a polarização cidade/meio ambiente, mas apenas enfatizava que a presença da natureza na cidade resolveria parte dos problemas desta última, ‘casando’ o urbano com o não-urbano e funcionando como válvula de escape para as neuroses da população. A construção de seus corolários foi uma extensa e complexa mistura de Divina Providência, ciência pragmática e estética, expondo o divino na/da natureza dentro do cotidiano individual, cujas bases representacionais foram divulgadas por intermédio da Escola do Rio Hudson (uma extraordinária escola de pintura) e pela literatura (impressionante, pela expressão de amor à natureza e pelo volume de obras). Com base nessa premissa/teoria Olmstead projetou o Central Park de Nova Iorque, o qual criou como uma espécie de manifesto, em resposta aos problemas urbanos então vivenciados por ele mesmo e, sobretudo, visando garantir melhor qualidade de vida às gerações futuras, as quais previa vivenciarem condições urbanas ambientalmente inóspitas. Após 150 anos da implantação do parque, chegamos a esse futuro; portanto, talvez seja o momento para reavaliar a proposta a fim de verificar como ela chegou ao nosso tempo.

Pesquisar essa temática por meio de documentos seria viável, uma vez que os Estados Unidos, de maneira geral, documentam obsessivamente tudo o que fazem, além de disponibilizar esse material à consulta pública, notadamente após o advento da internet. Aliás, atualmente os descendentes de FLO criaram uma fundação onde estão arquivados seus

The End

documentos (cartas, livros, anotações, relatórios, memoriais descritivos de projetos e outros) que estimam somarem uma quantidade prodigiosa de itens documentais, atualmente organizados em volumes. Mas o tempo para consulta era pequeno em relação ao montante da obra, e talvez esta atividade não propiciasse a perspectiva pretendida. Por isso, decidimos utilizar o cinema norte-americano para verificar o que ele mostra sobre a relação entre as pessoas e o parque na atualidade e, partindo desse acervo, discutir se a teoria permanece viva nos dias atuais.

Partindo desse quadro geral, foi estabelecida uma **pergunta de partida**: se o cinema norte-americano produzido entre 1960 e 2013, mostra os ideais que geraram o CP.

Respondendo a esta questão, foi gerada a **hipótese** de que, embora tenham havido ajustes e modificações no projeto do CP, ao longo do tempo, este se manteve bastante fiel às premissas da TAR, propiciando ao cinema dos séculos XX e XXI identificar e mostrar a presença dos ideais Olmstedianos nos dias atuais.

Entre 1960 e 2013, a listagem do IMDb indica terem havido 233 filmes rodados no parque, ou com cenas nele. Produzidos em curva ascendente, a modesta média em torno de 10 filmes por década dos anos 60, disparou para mais de 100 filmes no século XXI (entre 2000 e 2013). Do montante total, 80 películas foram analisadas em detalhes para subsidiar a elaboração da tese (acervo constante do Volume 2). Neles todos os tipos de sentimentos na relação com o parque foram analisados, considerando o que aconteceu, quando, como e em que contexto. A tendência geral do cinema em relação ao parque foi de simpatia e, apesar das tramas complexas, simples ou impossíveis, o parque sugeria invariavelmente ser o melhor lugar para as personagens melhorarem a relação consigo mesmas ou com as outras, quer fosse meditando, conversando ou simplesmente passeando. Além disso, embora alguns filmes fossem violentos ou contivessem cenas de violência (os modos de análise Outros Negativo e Atividades Antissociais), em sua grande maioria eles evitavam incluir a violência dentro da área do parque. De modo geral, a cena poderia começar dentro do parque, embora o clímax fosse invariavelmente levado para fora do parque, com exceção de *The Hunger* e *Cruising* dos anos 1980 e *Brave One* em 2000, onde a violência ou é parte integrante do parque ou produto dele.

Claro que para fazer essa análise tivemos de transpor a teoria de Olmsted para um quadro técnico de usos que a possibilitasse sua verificação, além de considerar as modificações físicas e ideológicas ocorridas no local entre o último quartel do século XIX e o primeiro do século XXI, desde as alterações na estrutura socioeconômica e antropológica de

The End

Nova Iorque às remoções e inserções de edificações e vias. Considerando que FLO ao idealizar o projeto, já tinha incluído um futuro idealizado (aquele que vislumbrara em suas visões), é de se esperar que as modificações realizadas no parque e na sociedade não alterassem significativamente seu design.

Uma das perguntas que surgiu persistentemente ao longo da pesquisa era se o cinema retratava o CP ou a cidade de Nova Iorque. Na verdade, é fácil confundir ambos já que o parque se encontra **dentro** da cidade sendo, portanto, fácil vê-lo como apenas uma parte integrante do todo maior. No entanto, a intenção de FLO durante a idealização e construção do CP foi claramente a de destacá-lo da cidade, como uma espécie de zona especial onde os biombos arbóreos serviriam de elementos atenuadores de ruídos e bloqueadores da visão do perfil urbano, ou seja, criar uma área com a função precisa de alhear seu usuário do cotidiano da urbe, e inserí-lo num universo propositadamente bucólico e transcendentalmente onírico, assim caracterizando-a como sendo **fora** da cidade.

Um dos filmes que melhor mostrou essa caracterização foi o *Maid in Mahattan* (2002) onde as personagens de Jennifer Lopez e Raph Fiennes sobem a *Rat Rock* na área do *Hecksher Playground*, e contemplam o perfil da cidade à distância enquanto conversam sobre a sensação de bem-estar que o lugar promove, graças ao distanciamento dos ruídos e poluição da cidade. Outros filmes também fazem essa associação entre bem-estar e isolamento, quer seja acústico, visual ou ambos, embora nenhum tenha sido tão explícito quanto este. O próprio Woody Allen tanto em depoimento pessoal quanto através de suas personagens deixa claro que usa o Central Park quando precisa isolar-se (ou seus personagens) ou estar **fora** da cidade, mesmo estando **dentro** dela.

Como regra geral, portanto, podemos dizer que embora o Central Park faça parte da área administrativa de Nova Iorque e seja um componente de sua paisagem urbana, ele possui identidade própria, inclusive mantendo prefeitura e sistema policial próprios (*Central Park Precint*). Como se fosse independente de Manhattan e Nova Iorque.

De maneira muito simples, portanto, os filmes mostram o Central Park como um refúgio para o estresse urbano. Claro que há cenas com ações negativas, mas dentro do contexto do filme elas raramente o parque é apontado como um lugar tenso ou criador de tensões, sendo pontuais as cenas de ações negativas ou criminalidade. A grande maioria das cenas é voltada exatamente para as qualidades típicas da teoria de FLO, elemento confirmado pelos depoimentos de personagens, atores, diretores ou por relatórios da polícia e *Conservancy* (órgão regulador do CP).

The End

O Central Park não é o paraíso, mas para a população de Nova Iorque e os visitantes que o frequentam, é como se fosse. A quantidade e diversidade de ambientes permite acesso rápido tanto às benesses urbanas (Zoo, Museus, lanchonetes, etc.) quanto ao bucolismo da paisagem campestre ou ao mistério de florestas primitivas. É monitorado, tem manutenção regular, segurança permanente e, basicamente, ninguém perturba ninguém, donde o lugar ideal para meditar, estar só, esfriar a cabeça, praticar esportes (sozinho ou em equipe), conversar sossegadamente ou simplesmente passear ou deixar a vida passar. E tudo no mesmo lugar.

A análise dos filmes mostrou percentuais muito elevados para as filmagens que incluem mais situações ‘Olmstedianas’ do que ações negativas ou neutras em relação a TAR. Podemos, portanto, afirmar que, na atualidade, o Central Park conserva os objetivos pretendidos pelo seu criador e indicados na TAR.

Tal argumentação vai claramente em direção à hipótese traçada, que foi confirmada apenas parcialmente. Embora o projeto do CP tenha se mantido relativamente intacto e fiel às premissas da teoria (apesar dos ajustes e modificações sofridos), propiciando os efeitos restauradores previstos pela teoria do autor, vários dos comportamentos que caracterizam a contemporaneidade não haviam sido previstos por ele, particularmente no tocante à variedade de modalidades esportivas, à maciça presença feminina e, sobretudo, à criminalidade (que, apesar de acontecer em número reduzido, também existe no CP, evidentemente contrariando as pretensões de Olmsted).

Em face dessa argumentação, entendemos que o **principal objetivo** da tese foi atingido, isto é, que o estudo realizado possibilitou a compreensão de semelhanças e/ou diferenças entre os ideais do século XIX (que geraram o CP) e o modo como o cinema representou os usos do local entre 1960 e 2013, entendendo que a proposta da TAR Olmstediana tenha sobrevivido às mudanças de contexto (social, econômico, político e cultural) do século XX.

Também revendo a tese, nota-se que os **objetivos secundários** foram atingidos, uma vez que o texto possibilita ao leitor: (1) entender o contexto sócio-histórico do surgimento do CP; (2) compreender o autor do projeto do CP e a ideologia que orientou sua proposta; (3) conhecer o processo de formação/construção do CP e inventariar sua situação atual para constatar se houve (ou não) modificações no projeto implantado; (4) identificar como o cinema norte-americano apresenta o CP.

The End

De modo geral, entende-se que o método utilizado foi adequado ao problema tratado, uma vez que a análise bibliográfica e documental subsidiou os capítulos iniciais e, para a investigação dos filmes selecionados foi criado um instrumento analítico específico.

Olhando criticamente o percurso percorrido nesta tese, consideramos que o cinema poderia ter um maior tempo de exposição/relação com o CP, particularmente nos filmes em que este é de grande importância para o desenvolvimento da trama. Muitas cenas surgiam de maneira abrupta e algumas se passavam de maneira tão tangencial que tornavam-se irrelevantes para análise. Outras apresentavam o parque de maneira elíptica ou críptica, com cenários deformados pela câmera ou de difícil localização, mesmo para um frequentador habitual. A melhor parte de trabalhar com imagem no filme foi a quantidade e disponibilidade de recursos eletrônicos que permitiram realizar facilmente o corte da cena (fotograma), a visualização do tempo decorrido (minutagem), os mapas interativos para buscas mais precisas e, por fim, os locais de filmagem (*location*). Por outro lado também surgiram dificuldades inesperadas, sobretudo em cenas longas e impessoais nas quais era difícil identificar o local onde foi rodada devido à impessoalidade da cena. E mais irritante ainda, quando a busca pela identificação do local levava muito tempo, e não chegava a lugar algum, criando um tipo de ‘espaço em branco’ na análise, criando uma lacuna desnecessária.

Independentemente dos resultados obtidos, podemos afirmar que trabalhar com cinema foi muito positivo e oportuno, porque a cena traduz não apenas o que as personagens dizem ou pensam daquele lugar, mas também como elas se relacionam com este (mesmo quando estão fora dele). Outro elemento relevante foi o fato do cinema invariavelmente expor o contexto de determinada época através da relação das personagens com o parque como, por exemplo, o surgimento da criminalidade nos filmes dos anos 80, como reflexo do descaso nos anos 70 ou a modificação do estatus do parque após os atentados ao World Trade Center no início dos anos 2000, possibilitando uma boa visualização da linha do tempo em relação ao lugar e período estudados.

Considerando que o CP tem registro de todos os filmes rodados em sua área, com dados precisos e detalhados das áreas usadas, tempo de filmagem, modificações no cenário do parque, afora detalhes financeiros, uma pesquisa feita diretamente ao *Conservancy* teria economizado tempo e evitado os problemas de localização. Essa é uma sugestão para futuros trabalhos no mesmo campo, mesmo sabendo que a resposta não é imediata.

Como continuidade desta tese pretendemos utilizar o conhecimento adquirido não só como elemento didático e de aprofundamento da problemática dos parques públicos, mas

The End

acima de tudo refinar os mapas de ação e de uso em conformidade com as premissas Olmstedianas, visando sua aplicação nos parques públicos dos grandes centros urbanos. A TAR Olmstediana seria aplicável aos parques públicos no Brasil? Em que medida a criação destes parques (Ibirapuera, Parque da Juventude, Pampulha, Inhotim, Aterro do Flamengo, etc.) levou a TAR em consideração? Como os grandes paisagistas brasileiros (Burle-Marx e Lota Soares) se relacionaram com a TAR? Como se caracterizaria esse uso em povos adeptos da cultura do shopping (atualmente em declínio) como substituto do parque público e da praça de bairro? Diante de um tema tão vasto e instigante, muitas são as questões a pesquisar.

Extrapolando esse argumento e considerando que, segundo a teoria e a ideologia da TAR, o CP é um protótipo de solução para um dos sintomas do *crowding* nas grandes cidades, evidencia-se que o parque urbano, Olmstediano ou não, é uma necessidade, particularmente nos dias atuais, já que dois terços da humanidade vivem em grandes centros urbanos. Aliviar o estresse, contribuir para a socialização do indivíduo, melhorar o microclima nas grandes metrópoles, subsidiar a cultura através de equipamentos específicos (museus, zoo, locais de concerto, etc.) são apenas alguns de seus benefícios.

No entanto, parece que não temos aprendido com os bons exemplos. No Brasil os parques públicos ou tem a área reduzida pela invasão imobiliária de entorno ou tem a configuração ameaçada pelo excesso de empreendimentos inseridos em sua área ou, ainda, são tão cerceados, cercados e preservados que a população mal pode usufruir adequadamente do espaço, perdendo a relação de proximidade com este. O estresse nos grandes centros urbanos brasileiros é uma realidade cada vez mais discutida e, embora apresente um quadro crônico, vem sendo estudado e analisado por diversos segmentos (científico, acadêmico, profissional) e campos de conhecimento (arquitetônico-urbanístico, ambiental, médico, sociológico, etc.) em busca de uma solução adequada e prática. Na psicologia, por exemplo, já existem muitos estudos sobre os desdobramentos do estresse na psique humana, corroborando a deterioração da relação da pessoa com o meio ambiente como uma das causas fundamentais para este processo.

Seria ingênuo credibilizar a hipótese de que a criminalidade, a exacerbação do narcisismo, o culto à individualidade e a apatia em relação ao meio ambiente sejam produtos exclusivos do *crowding*. No entanto, a probabilidade destes elementos se exacerbarem em cidades apinhadas é muito maior do que em pequenas comunidades, zonas menos adensadas ou enclaves comunitários. Portanto, seria necessário rever o modo de utilização dos grandes

The End

parques urbanos nos grandes centros. Mais um motivo para olharmos com mais cuidado e atenção para a teoria e a obra de Olmstead.

O que realmente permaneceu foram as descobertas realizadas ao longo da pesquisa. Primeiro ter contato com um homem extraordinário, muito adiante de seu tempo, com uma vida cercada de prodígios humanos, instantes mágicos, tragédias superadas e uma visão bastante incomum da relação que temos com a natureza. Um elemento verdadeiramente surpreendente foi a grandiosa e vivaz intelectualidade norte-americano no século XIX, quer seja pelos nomes associados às artes plásticas, à literatura, à filosofia ou às origens do cinema. A excelência da Escola do Rio Hudson em suas evanescentes materializações da paisagem épica das Montanhas Catskill ou das margens do próprio Rio Hudson, também proporcionaram um enorme prazer, não só pela qualidade pictórica singular, mas sobretudo pelas paletas outonais, delírios tropicais e rigorismo estético. E, finalmente, visitar virtual e ininterruptamente o Central Park durante tanto tempo, proporcionou a vivência mais Olmstediana possível. Passear diariamente no parque em busca da identidade dos locais de cena, me possibilitou compreender mais intensamente a idéia de um parque concebido como um gigantesco filme em que nos tornamos personagens ativas. Cada cenário um fotograma único que se transmuta continuamente, conforme as horas e os dias; cada filme outro conjunto de imagens banhadas pela ótica do diretor ou autor, mesclando as emoções vividas em um grande panorama das dimensões humanas em trânsito; cada personagem uma encarnação de nossos próprios dramas íntimos.

E foi essa mistura de sensações e descobertas que me fazem grato à Olmsted pela oportunidade de conhecer de maneira mais íntima as bases daquilo que tornaram a cultura norte-americana do século XIX tão singular e nova. Nova, como em Cidade de Nova Iorque!

Referências



Referências

10 REFERÊNCIAS

- ALLABY, M. **Oxford Dictionary of Plant Sciences**. Oxford: Oxford University Press. 2004.
- ALPHAND, J-C. **L'Art des Jardins**. Paris: J. Rotschild. 1867-1873.
- ASPINALL, P.; BELL, S.; THOMPSON, C., W. **Open Space: People Space 3. An international conference on Research into Inclusive Outdoor Environments for All**. Conference Proceedings. Summary papers and abstracts. Edinburgh: 2011.
- AULETE, C. **Novíssimo Aulete. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon. 2011.
- AVERY, K. J. "*The Hudson River School*". In **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. Disponível em: <http://goo.gl/R9IHd>. Acesso em: 12/Out/2013.
- AVERY, K. J. *A Historiography of the Hudson River School*. In **American Paradise: The World of the Hudson River School**. Nova Iorque. Museu Metropolitano de Arte. 1988.
- BANVARD, J. **Description of Banvard's panorama of the Mississippi river, painted on three miles of canvas: exhibiting a view of country 1200 miles in length, extending from the mouth of the Mississippi river to the city of New Orleans; being by far the largest picture ever executed by man**. Boston: John Putnam Printer. 1847.
- BARSAM, R; MONAHAN, D. **Looking at Movies. An Introduction to Film**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company. 2010.
- BELLANTONI, P. **If It's Purple, Someone's Gonna Die - The Power of Color in Visual Storytelling**. Burlington, MA EUA: Elsevier. 2005.
- BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.
- BEVERIDGE, C. E. **Seven 'S' of Olmsted's Design**. National Association for Olmsted Parks. 1986. Disponível em: <http://goo.gl/PR2PKG>, acesso em: 5/Abr/2014.
- BEVERIDGE, C.; ROCHELEAU, P. **Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape**. Nova Iorque: Rizzoli International Publications. 1995.
- BEVERIDGE, C. **Olmsted – His Essential Theory**. Twenty Fifth Issue of Nineteenth Century, the journal of the Victorian Society in America. Vol. 20, n.2. Philadelphia: Victorian Soc. in America. 2000.
- BHATTA, BASUDEB. **Analysis of Urban Growth and Sprawl from Remote Sensing Data**. New York: Springer, 2010.
- BOGGS, J. M., PETRIE, D.W. **The Art of Watching Films**. New York: Mc Graw Hill, 2008.
- BOOKER, M. K. **Postmodern Hollywood - What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange**. Westport, EUA: Praeger Publishers, 2007
- BOOTH, D. E. **The Environmental Consequences of Growth**. Londres: Routledge, 2006.
- BORÉN, R.A.T. Parques. In: PAIVA, P.D.O. **Paisagismo Conceitos e Aplicações**. Lavras: Ed. UFLA, 2008, pp. 212-248.
- BRYSON, B. **Em Casa. Uma Breve História da Vida Doméstica**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.
- BURROUGHS, B. *The Hudson River School of Painters*. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 12, No. 10, Supplement: Paintings of the Hudson River School (Oct., 1917), pp. 1+3-11. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3253977>. Acesso em: 19/Dez/2013.
- CAKOWSKI, J. M.; NASAR, J. M. *The Restorative Effects of Roadside Vegetation: Implications for Automobile Driver Anger and Frustration*. **Environment and Behavior** 2003 35: 736. Disponível em: <http://eab.sagepub.com/content/35/6/736.abstract>. Acesso em: 15/Out/2013.
- CAMPBELL, L.; WIESEN, A. org. **Restorative Commons: Creating Health and Well-being through Urban Landscapes**. Pennsylvania: USDA Forest Service. 2009.
- CENTRAL PARK CONSERVANCY. **Report on the Public Use of Central Park**. Nova Iorque: Central Park Conservancy. 2011.
- CHAPMAN, J. **Cinemas of the World. Film and Society from 1895 to the Present**. Londres: Reaktion Books. 2003.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas e Sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2006.
- CHRISTENSEN, A. J. **Dictionary of Landscape Architecture and Construction**. New York: McGraw-Hill Companies, 2005.
- CONARD, M. T. God, Suicide, and the Meaning of Life in the Films of Woody Allen. In: CONARD, M. T.; SKOBLE, A. J. **Woody Allen and Philosophy**. Chicago: Carus Publishing Company. 2004, p.7-23.

Referências

- COOK, P.; BERNINK, M. **The Cinema Book**. London: British Film Publishing, 1999.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **A Psicanálise na Terra do Nunca**. Porto Alegre: Penso, 2011
- DAHL, B.; MOLNAR, D., J. **Anatomy of a Park: The Essentials of Recreation Area Planning and Design**. Long Grove, IL, EUA: Waveland Pr Inc. 2003.
- DAVIS, M. **Ecologia do Medo. Los Angeles e a Fabricação de um Desastre**. São Paulo: Record. 2001.
- DE BOTTON, A. **Desejo de Status**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DIEHL, A. A. **Pesquisa em Ciências Aplicadas**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2004.
- DOMINICZAK, M. H. *American Old Master: the art and science of Thomas Eakins*. **Clinical Chemistry**, vol. 58 no. 2 480-482. Fevereiro 2012.
- DOUCET, C. **Urban Meltdown Cities - Climate Change and Politics as Usual**. Canada (Gabriola Island): New Society Publishers, 2007.
- DOUGLASS, F. **Life and Times of Frederick Douglass, Written by Himself**. Hartford: Park Publishing CO. 1882.
- DUANY, A; PLATER-ZYBERK, E.; SPECK, J. **Suburban Nation**. New York: North Point Press, 2000.
- DUARTE, R. H. **História & Natureza**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.
- EKIRCH, A. A. **Man and Nature in America**. Nova Iorque: Columbia University Press. 1963.
- EISENMAN, T., S. *Frederick Law Olmsted, Green Infrastructure, and the Evolving City*. **Journal of Planning History**, 12 (4). 2013. Pp. 287-311. Disponível em: <http://goo.gl/XKTcVI>. Acesso em: 22/Abr/2014.
- ESPLIN, E. "Cosmopolitan Poe: an introduction." **The Comparatist** 35 (2011): 198+. Academic OneFile. Web. Disponível em: <http://goo.gl/1tGKn3>. Acesso em: 16/Dez./2013.
- FERREIRA, A. B. H. **Aurélio Século XXI. O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1999.
- FAIKS, S.; KEST, J.; SZOT, A.; VENDURA, M. **Revisiting Riverside: A Frederick Law Olmsted Community**. (A Master's Project completed for the School of Natural Resources & Environment). University of Michigan. 2001. Disponível em: <http://goo.gl/ZtFnpl>. Acesso em: 02/Mai/2014.
- FERGUSON, N. **Colosso – Ascensão e Queda do Império Americano**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- FIFTH AVENUE BANK OF NEW YORK. **Glances at the Vicissitudes and Romance of a Well-Renowned Thoroughfare, Together with Many Rare Illustrations that Bring Back an Interesting Past**. Boston: Walton advertising and printing company. 1915.
- FIGUEIREDO. C. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Vol. 2**. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil. 1920.
- FISHER, T. *Frederick Law Olmsted and the Campaign for Public Health*. **PLACES - Forum of Design for the Public Realm**. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/6hjOLj.15619/>. Acesso em: 22/Abr/2014.
- FRANCO, M. A. R. **Planejamento Ambiental para a Cidade sustentável**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.
- GARCIA-POSADA, A. M. **Cuadernos de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano**. Tese de Doutorado. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Universidad de Sevilla. 2007. (<http://goo.gl/Dygwli>)
- GIBSON, J. J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1986.
- GIFFORD, R. *Environmental Psychology Matters*. **Annual Review of Psychology**. Vol. 65. 2014. Pp. 541 -579. Disponível em: <http://goo.gl/19soZf>. Acesso em: 22/ Abr/2014.
- GOODALL, J. **Sweet and Savage: the World Through the Shockumentary Film Lens**. Londres: Headpress Books, 2006.
- GREEN, A. H., RUSSELL, C. H., STEBBINS, H. G. **Fifth Annual Report of The Board of Commissioners of the Central Park**. Nova Iorque: WM, C. Bryant & Co Printers. 1862.
- GREEN, A. H., RUSSELL, C. H., STEBBINS, H. G. **Sixth Annual Report of The Board of Commissioners of the Central Park**. Nova Iorque: WM, C. Bryant & Co Printers. 1863.
- GREY, A. **Definitions of Crowding and the Effects of Crowding on Health: A Literature Review**. Relatório preparado para o Ministério da Política Social (*Ministry of Social Politics*). Wellington, Nova Zelandia. 2001. Disponível em: <http://goo.gl/cy8iSX>. Acesso em: 24, Jan, 2014.
- HANNAVY, J. (Ed.) **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. Nova Iorque: Routledge. 2008.
- HANNIGAN, J. **Fantasy City**. New York: Routledge, 1998.

Referências

- HARNIK, P. **Urban Green: innovative parks for resurgent cities**. Washington: Island Press. 2010.
- HARTIG, T. *Three steps to understanding restorative environments as health resources*. In THOMPSON, C. W.; TAVLOU, P. (Org.). **Open Space: People Space**. Nova Iorque: Taylor & Francis. 2007, pp. 163-180.
- HECHT, A. **Alexander Pope**. *The Yale review* [0044-0124], Nova Iorque: John Wiley & Sons. Inc. 2007 vol. 95 iss:1. pp. 1 - 9.
- HECKSHER, M. H. **The Metropolitan Museum of Art. An Architectural History**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. 1995.
- HECKSHER, M. H. **Creating Central Park**. Nova Iorque: Yale University Press. 2008.
- HENDRICK, G. *The Influence of Thoreau's "Civil Disobedience" on Gandhi's Satyagraha*. **The New England Quarterly**. Vol. 29, No. 4 (Dec., 1956), pp. 462-471
- HOLLANDER, A. **Moving Pictures**. Nova Iorque: Alfred A. Knopf Publishing. 1989.
- HOLMES, O. W. **Elsie Venner: A Romance of Destiny. Vol. 1**. Boston: Ticknor and Fields. 1861.
- HOWELL, A. *et al. Nature connectedness: Associations with well-being and mindfulness*. **Personality and Individual Differences**. Vol. 51, nº 2. 2011, Pp. 166–171. Disponível em: <http://goo.gl/v2n4Ee>. Acesso em: 11/Mai/2014.
- HUNT, R. M. **Designs for the Gateways of the Southern Entrances to the Central Park**. Nova Iorque: D. Van Nostrand. 1866.
- JACOBS, J. **The death and Life of the Great American Cities**. New York: Vintage Books, 1961.
- JAFFEE, D. America Comes of Age: 1876–1900. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art. 2000. Disponível em: <http://goo.gl/aJy6xG>. Acesso em: 23/Out/2013.
- JIVÉN, G. e LARKHAM, P. J. *Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary*. **Journal of Urban Design**, Vol. 8, No. 1, 67–81, 2003
- JOHNSON, E. A. **Nature in Fragments – The Legacy of Sprawl**. New York: Columbia University Press, 2005.
- KAPLAN, R.; KAPLAN, S.; RYAN, R. L. **With People in Mind: Design and Management of Everyday Nature**. Washington, DC: Island Press, 1998.
- KEMP, P. **Tudo Sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante. 2011.
- KLEIN, N. **A Doutrina do Choque**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KNOPFELMACHER, D. *History of Lake Park*. **Lake Park Friends**. 2004/2014. Disponível em: <http://www.lakeparkfriends.org/history.shtml>. Acesso em: 14/Mai/2014.
- KOHÁK, E. V. **The Green Halo**. Chicago: Ed. Open Court, 2000.
- KONIJNENDIJK, C.; NILSSON, K.; RANDRUP, T. B.; SCHIPPERIJN, J. **Urban Forests and Trees: A Reference Book**. Netherlands: Springer. 2005.
- KONIJNENDIJK, C.; ANNERSTEDT, M.; NIELSEN, A. B.; MARUTHAVERAN, S. “*Benefits of Urban Parks – A Systematic Review*”. **A Report for IFPRA**. Copenhagen & Alnarp. 2013.
- KOUWENHOVEN, J. (Edt.). **Leaves of Grass and Selected Prose by Walt Whitman**. New York: The Modern Library. 1950.
- KRČMÁŘOVÁ, J. E. *O. Wilson's Concept of Biophilia and the Environmental Movement in the USA*. **Klaudyán: Internet Journal of Historical Geography and Environmental History**. Vol. 6, nº 1-2, pp. 4-17. Praga. 2009.
- LAX, E. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo: Cosac Naify. 2008.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Trópicos**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- LUMET, S. **Making Movies**. New York: Vintage Books: 1996.
- MACEDO, S.S.; SAKATA, F.G. **Parques Urbanos no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- MACEDO, S.S.; SAKATA, F.G. **Paisagismo Brasileiro na Virada do Século**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- MACDONALD, S. **The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place**. Berkeley: University of California Press. 2001.
- MARICH, R. **Marketing to Moviegoers – A Handbook of Strategies Used by Major Studios and Independents**. Oxford: Elsevier, 2005.
- MARTIN, J. **Genius of Place. The Life of Frederick Law Olmsted**. Boston: Da Capo Press. 2011.

Referências

- MARX, K. **O Capital**. Vol. 1. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- MCDONALD, P. **The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities**. Londres: Wallflower, 2000.
- MCDOWALL, R. M. "Biogeography in the life and literature of John Muir: a ceaseless search for pattern". **Journal of biogeography** [0305-0270] McDowall, RM yr:2010 vol:37 iss:9 pg:1629 -1636. Disponível em: <http://goo.gl/CcGBby>. Acesso em: 12/Nov/2013
- MCNEE, L. **What is Luminism Painting?** Disponível em: <http://goo.gl/cyZXxq>. Acesso em: 20/Out/2013
- MILLER Jr. G. T. **Ciência Ambiental**. São Paulo: Thomson Learning: 11 ed. 2007.
- MILLER, S.C. **Central Park, an American Masterpiece**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. 2003.
- MITCHELL, M.D. *First Light: John I. H. Baur, James Suydam, and Luminism*. **Archives of American Art Journal**, Vol. 46, No. 1/2 (2006), pp. 24-35. Disponível em: <http://goo.gl/WbU1Ax>. Acesso em: 07/Jan/2014.
- MONACO, J. **How to Read a Film**. New York: Oxford University Press, 2000.
- MONACO, P. **A History of American Movies. A Film-by-Film Look at the Art, Craft and Business of Cinema**. Nova Iorque: The Sacrecrow Press. 2010.
- MUMFORD, L. **The Brown Decades. A Study of the Arts in America**. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company. 1936.
- NEW YORKERS FOR PARKS. **Tracking Crime in New York City Parks**. Nova Iorque. 2008.
- NICHOLSON, C. J. **Elegance and Grass Roots: The Neglected Philosophy of Frederick Law Olmsted**. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Vol. XL, No. 2. Spring, 2008.
- NORBERG-SCHULZ, C. **Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture**. Nova Iorque: Rizzoli International Publications. 1980
- NOVAK, B. **Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875**. Oxford: Oxford University Press. 2007.
- OLMSTED, F. L., VAUX, C. **Description of a Plan for the Improvement of the Central Park. "Greensward"**. Nova Iorque: The Aldine Press. 1858.
- OLMSTED, F., L. *The Yosemite Valley and the Mariposa Big Tree Grove*. In DILSAVER, L., M. **America's Natural Parks System: The Critical Documents**. Maryland: Rowman & Littlefield, 1997. (Original de 1865) Disponível em: <http://goo.gl/UKYpsb>. Acesso em: 08/Mai/2014.
- OLMSTED, F., L. **Public Parks and the Enlargement of Towns**. Cambridge: The Riverside Press. 1870.
- OLMSTED, F., L. **Civilizing American Cities. Writings on City Landscapes**. Nova Iorque: Da Capo Press. 1997/1870.
- PAIVA, P. D. O. **Paisagismo. Conceitos e Aplicações**. Lavras: Editora UFLA, 2008.
- PANZINI, F. **Projetar a Natureza**. São Paulo: Editora SENAC. 2013.
- PARKINSON, D. **History of Film**. Londres: Thames & Hudson. 2002.
- PEREIRA, N. **Moronguêta – Um Decameron Indígena**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967
- PRAKASH, G. **Noir Urbanisms**. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- PRICE, R. M. "H. P. LOVECRAFT: Prophet of Humanism." **The Humanist** July 2001: 26. Academic OneFile. Disponível em: <http://goo.gl/xoGOri>. Acesso em: 16/Dez/2013.
- PURDY, J. *The Politics of Nature: Climate Change, Environmental Law and Democracy*. **The Yale Law Journal**. Vol. 119, nº 6. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/ZdOuIp>. Acesso em: 28/Abr/2014.
- REPTON, H. **The Art of Landscape Gardening**. Boston: The Riverside Press. 1907.
- REUBEN, P. *Perpectives in American Literature (PAL). Chapter 4: American Transcendentalism*. Disponível em: <http://goo.gl/Ybzs2Z>. Acesso em: 25/09/2014.
- ROSENHEIM, J., L. *Thomas Eakins, Artist-Photographer, in the Metropolitan Museum of Art*. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 52, No. 3** (Winter, 1994-1995), pp. 44-51
- ROSENZWEIG, R. BLACKMAR, E. **The Park and the People: A History of Central Park**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1998.
- ROULIER, S. *Frederick Law Olmsted. Democracy by Design*. **The New England Journal of Political Sciences**. Vol. IV, Nº 2. Arkansas: Lyon College. 2009. Pp. 311-43.
- RUFFIN, G. **Introdução**. In: DOUGLASS, F. **Life and Times of Frederick Douglass, Written by Himself**. Hartford: Park Publishing CO. 1882, 15-23.

Referências

- RYBCZYNSKI, W. "Interview," *Atlantic Unbound*, (July 14, 1999). Disponível em: <http://goo.gl/Nkr6fk>. Acesso em: 15/Abr/2014.
- RYBCZYNSKI, W. **Why we Need Olmsted Again.** *The Wilson Quarterly*, 23.3 (Summer 1999). Woodrow Wilson International Center for Scholars, 1999.
- RYBCZYNSKI, W. **A Clearing in the Distance.** Nova Iorque: Scribner, 2003.
- SÁ CARNEIRO, A.R. **Parque e Paisagem – Um Olhar Sobre o Recife.** Recife, PE: Ed. UFPE, 2010.
- SCHAMA, S. **Paisagem e Memória.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHEPER, G. L. *The Reformist Vision of Fredrick Law Olmsted and the Poetics of Park Design.* **The New England Quarterly**, Vol. 62, No. 3, Sep/1989, pp. 369-402. Disponível em: <http://goo.gl/3nrtwC>. Acesso em: 23/Abr/2014.
- SCHMIGDALL, G. "Juan A. Herrero Brasas. *Walt Whitman's Mystical Ethics of Comradeship: Homosexuality and the Marginality of Friendship at the Crossroads of Modernity.*" **Walt Whitman Quarterly Review** 28.1 (2010): 69+. Academic OneFile. Disponível em: <http://goo.gl/LiN0ob>. Acesso em: 16/Dez/2013.
- SLAVICEK, L. C. **New York City's Central Park (Building America: Then and Now).** New York: Chelsea House Publications, 2009.
- SPANN, E. K. *The Greatest Grid: the New York Plan of 1811.* In: Schaffer, D. (Ed.), **Two Centuries of American Planning.** Nova Iorque: The John Hopkins University Press, 1988. P. 11-39.
- STIVERS, R. **Shades of Loneliness – Pathologies of a Technological Society.** Londres: Rowman & Littlefield, 2004.
- THOMPSON, C. W.; TAVLOU, P. (Orgs.). **Open Space: People Space.** Nova Iorque: Taylor & Francis, 2007.
- THOMPSON, C., W. *Linking landscape and health: The recurring theme.* **Landscape and Urban Planning**, 99, 2011, pp. 187-195. Disponível em: <http://goo.gl/t97BCE>. Acesso em: 12/Abr/2014.
- THOMPSON, C., W. *Green Space and Stress: Evidence from Cortisol Measures in Deprived Urban Communities.* **International Journal of Environmental Research and Public Health**, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/BTHiTZ>. Acesso em: 12/Abr/2014.
- THOMPSON, K., BORDWELL, D. **Film History. An Introduction.** Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.
- THOREAU, H.D. **Walden.** Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1882.
- TOCQUEVILLE, A. **A Democracia na América.** Vol. 2 São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TORREY, B. (Edt.) **The Writings of David Henry Thoreau in Twenty Volumes.** Vol. XII. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1906.
- TWOMBLY, R. **Frederick Law Olmsted – Essential Texts.** New York: W.W. Norton & Company, 2010.
- ULRICH, R. S.; SIMONS, R. F.; LOSITO, B. D.; FIORITO, E.; MILES, M. A.; ZELSON M. "Stress Recovery During Exposure To Natural and Urban Environments". **Journal of Environmental Psychology (1991) 11,201-230.** Disponível em: <http://goo.gl/qBcPvR>. Acesso em: 15/Out/2013.
- VATAN, F. *La mélancolie sans miroir: une lecture de "Brumes et Pluies".* **The French Review**, Vol. 70 (2), Dec 1996, pp. 219-230. Disponível em: <http://goo.gl/dLTou>. Acesso em: 16/Dez/2013 06:01.
- YANG, A. "Psychoanalysis and Detective Fiction: a tale of Freud and criminal storytelling." **Perspectives in Biology and Medicine** 53.4 (2010): 596-604. Project MUSE. Disponível em: <http://goo.gl/FwN44w>. Acesso em: 16/Dez/ 2013.
- YEWDAL, M. S. *Edgar Allan Poe, Pathologically.* **The North American Review**, Vol. 212, No. 780 (Nov., 1920), pp. 686-696. University of Northern Iowa. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25151120>. Acesso em: 17/Dez/2013.
- ŽIŽEK, S. **Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out.** New York. Routledge, 1992.
- WALTER, J. **Alternative Worlds in Hollywood Cinema.** Bristol, UK: Intellect Books, 2008.
- WEILACHER, U. **Syntax of Landscape.** Basel: Birkhauer Verlag AG, 2008.
- WEINBERG, B., HERDRICH, S. L. *John Singer Sargent: In the Metropolitan Museum of Art.* **The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 57, No. 4.** John Singer Sargent: In the Metropolitan Museum of Art (Spring, 2000), pp. 1+3-64.
- WINTER, D. N. **The Psychology of Environmental Problems.** New York: Psychology Press, 2 ed., 2003.
- ZHENG, J. Y.; TSUJI, S. *Panoramic Representation for route recognition by a mobile robot,* **Intl. J. Computer Vision**, 9(1), 55-76, 1992. (Disponível em: <http://cs.iupui.edu/~jzheng/RP>. Acesso em: 22/05/2014).

APÊNDICE A

APÊNDICE A

APENDICE A: Relação dos Filmes, Segundo IMDb

LEGENDA

- Filmes em **amarelo** foram assistidos,
- Em **cinza** vistos e não importantes para a tese,
- Em **vermelho** os excluídos da análise.
- Em **verde** os gêneros não considerados na lista para análise gráfica.

Anos 1900

Total de filmes: 121

1960

NO.	ANO	TÍTULO (inglês)	TÍTULO (português)	GÊNERO
001	1960	<i>The Apartment</i>	Se Meu Apartamento Falasse	Comédia
002	1961	<i>Breakfast at Tiffany's</i>	Bonequinha de Luxo	Comédia
003	1962	<i>The Manchurian Candidate</i>	Sob o Domínio do Mal	Thriller
004	1964	<i>The World of Henry Orient</i>	História de Um Egoísta	Comédia
005	1965	<i>Blindfold</i>	De Olhos Vendados	Thriller
006	1966	<i>You're a Big Boy Now</i>	Agora Você É Um Homem	Comédia
007	1967	<i>Barefoot in the Park</i>	Descalços no Parque	Com-Rom.
008	1968	<i>Rosemary's Baby</i>	O Bebê de Rosemary	Horror
009	1968	<i>The Producers</i>	Primavera Para Hitler	Musical
010	1969	<i>Popi</i>	(sem tradução)	Drama
011	1969	<i>Sweet Charity</i>	Charity, Meu Amor	Musical
012	1969	[WA] <i>Take the Money and Run</i>	Um Assaltante Bem Trapalhão	Comédia

TOTAL - 12

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		6		1	1		2			2

1970

NO.	ANO	TÍTULO (inglês)	TÍTULO (português)	GÊNERO
013	1970	<i>Jenny</i>	É Difícil Ser Feliz	Drama
014	1970	<i>Love Story ()</i>	Love Story - Uma História de Amor	Drama
015	1970	<i>On a Clear Day You Can See Forever</i>	Num dia claro de verão	Drama musical
016	1970	<i>The Out-of-Towners</i>	Forasteiros em Nova York	Comédia
017	1970	<i>The Owl and the Pussycat</i>	O Corujão e a Gatinha	Comédia
018	1970	<i>Where's Poppa?</i>	Como Livrar-me de Mamãe	Comédia
019	1971	<i>Carnal Knowledge</i>	Ânsia de Amar	Drama
020	1971	<i>Little Murders</i>	Pequenos Assassinatos	Comédia
021	1972	<i>Godspell</i>	Godspell - A Esperança	Musical
022	1972	<i>The Way We Were</i>	Nosso Amor de Ontem	Romance
023	1974	<i>Death Wish</i>	Desejo de Matar	Crime
024	1976	<i>Marathon Man</i>	Maratona da Morte	Thriller
025	1977	[WA] <i>Annie Hall</i>	Noivo Neurótico, Noiva Nervosa	Comédia
026	1977	<i>The Prince of Central Park</i>	(TV)	Drama
027	1977	<i>The Sentinel</i>	A Sentinela dos Malditos	Horror
028	1978	<i>Eyes of Laura Mars</i>	Os Olhos de Laura Mars	Thriller
029	1978	<i>Fingers</i>	(sem tradução)	Drama
030	1978	<i>Oliver's Story</i>	A História de Oliver	Drama
031	1979	<i>Hair</i>		Musical
032	1979	<i>Kramer vs. Kramer</i>		Drama
033	1979	[WA] <i>Manhattan</i>		Comédia

TOTAL - 21

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		6	1	8	2		2	1		2

APÊNDICE A

1980

NO.	ANO	TÍTULO (inglês)	TÍTULO (português)	GÊNERO
034	1980	<i>Cruising</i>	<i>Parceiros da Noite</i>	Crime
035	1980	<i>One-Trick Pony</i>	(sem tradução)	Drama
036	1980	<i>The Exterminator</i>	O Exterminador	Ação
037	1981	<i>Eyewitness</i>	<i>Testemunha Fatal</i>	Thriller
038	1981	<i>L. the Jury</i>	O Juiz Sou Eu	Crime
039	1981	<i>Night People</i>	Tudo em Família	Com. Rom.
040	1981	<i>Paternity</i>	Paternidade	Com. Rom.
041	1981	<i>Rich and Famous</i>	Ricas e Famosas	Drama
042	1981	<i>Soup for One</i>	A Garota dos Meus Sonhos	Comédia
043	1981	<i>The Fan</i>	<i>O Fã - Obsessão Cega</i>	Thriller
044	1981	<i>Traces ou Hanky Panky</i>	Uma Dupla em Apuros	Comédia
045	1981	<i>Wolfen</i>	Lobos	Horror
046	1982	<i>My Favorite Year</i>	<i>Um Cara Muito Baratinado</i>	Comédia
047	1982	<i>Six Weeks</i>	<i>Seis Semanas</i>	Drama
048	1982	<i>Still of the Night</i>	<i>Na Calada da Noite</i>	Crime
049	1983	<i>Lovesick</i>	O Amor Tem Seu Preço	Romance
050	1983	<i>Staying Alive</i>	<i>Os Embalos de Sábado Continuam</i>	Musical
051	1983	<i>The Hunger</i>	<i>Fome de Viver</i>	Horror
052	1983	<i>Tootsie</i>	Tootsie	Comédia
053	1983	<i>Two of a Kind</i>	<i>Embalos a Dois</i>	Comédia
054	1984	[WA] <i>Broadway Danny Rose</i>	<i>Broadway Danny Rose</i>	Comedia
055	1984	<i>Exterminator 2</i>	O Exterminador II	Ação
056	1984	<i>Ghostbusters</i>	<i>Os Caça-Fantasmas</i>	Comédia
057	1984	<i>Moscow On the Hudson</i>	<i>Moscou em Nova York</i>	Comédia
058	1984	<i>No Small Affair</i>	<i>Um Caso Muito Sério</i>	Com. Rom
059	1984	<i>Splash</i>	<i>Splash - Uma Sereia em Minha Vida</i>	Comédia
060	1985	<i>Brewster's Millions</i>	Chuva de Milhões/ Milionário à força	Comédia
061	1985	<i>Desperately Seeking Susan</i>	<i>Procura-se Susan Desesperadamente</i>	Comédia
062	1985	<i>Key Exchange</i>	Minha Casa, Sua Casa	Comédia
063	1986	<i>F/X</i>	<i>F/X - Assassinato sem Morte</i>	Thriller
064	1986	[WA] <i>Hannah and Her Sisters</i>	<i>Hannah e Suas Irmãs</i>	Comédia
065	1986	<i>Highlander</i>	<i>Highlander - O Guerreiro Imortal</i>	Aventura
066	1986	<i>Offbeat</i>	<i>Policial por Acaso</i>	Comédia
067	1987	<i>Anna</i>	(sem tradução)	Drama
068	1987	<i>Baby Boom</i>	Presente de Grego	Comédia
069	1987	<i>Charming Cream Road</i>	<i>Nunca Te Vi, Sempre Te Amei</i>	Biografia
070	1987	<i>Fatal Attraction</i>	<i>Atração Fatal</i>	Thriller
071	1987	<i>Forever Lulu</i>	<i>Para Sempre Lulu</i>	Comédia
072	1987	<i>Hello Again</i>	Está Sobrando Uma Mulher	Comédia
073	1987	<i>My Demon Lover</i>	<i>Travessuras Amorasas de um Diabo Adolescente</i>	Comédia
074	1987	<i>Orphans</i>	<i>O Pai Adoptivo</i>	Drama
075	1987	<i>Scared Stiff "The Masterson Curse"</i>	(sem tradução)	Horror
076	1987	<i>Scrooge</i>	<i>Os Fantasmas Contra Atacam</i>	Comédia
077	1987	<i>Someone to Watch Over Me</i>	<i>Perigo na Noite</i>	Crime
078	1987	<i>The Believers</i>	<i>Adoradores do Diabo</i>	Horror
079	1987	<i>Three Men and A Baby</i>	<i>Três Homens E Um Bebê</i>	Comédia
080	1987	<i>Wall Street</i>	<i>Wall Street - Poder e Cobiça</i>	Crime
081	1988	<i>A New Life</i>	<i>Até Que a Vida nos Separe</i>	Comédia
082	1988	<i>Arthur II: On the Rocks</i>	<i>Arthur 2 - O Milionário Arruinado</i>	Comédia
083	1988	<i>Big Business</i>	<i>Cuidado com as Gêmeas</i>	Comédia
084	1988	<i>Blue Jean Cop aka Shakedown</i>	Dupla de Fogo	Crime
085	1988	<i>Bum Rap</i>	<i>Bandeira Zero</i>	Drama
086	1988	<i>Crocodile Dundee II</i>	<i>Crocodile Dundee II</i>	Comédia
087	1988	<i>Married to the Mob</i>	<i>De Caso com a Máfia</i>	Comédia
088	1988	<i>Melanie Rose</i>	<i>Jogo Mortal</i>	Thriller
089	1989	<i>Alien Space Avenger</i>	(sem tradução)	SciFi
090	1989	[WA] <i>Crimes and Misdemeanors</i>	<i>Crimes e Pecados</i>	Comédia
091	1989	<i>New York Stories</i>	<i>Contos de Nova York</i>	Comédia
092	1989	<i>The January Man</i>	<i>Calendário da Morte</i>	Crime
093	1989	<i>When Harry Met Sally</i>	<i>Harry & Sally - Feitos um Para o</i>	Romance

APÊNDICE A

									Outro	
--	--	--	--	--	--	--	--	--	-------	--

TOTAL - 60

<u>Ação</u>	<u>Avent.</u>	<u>Bio</u>	<u>Coméd.</u>	<u>Crime</u>	<u>Drama</u>	<u>Horror</u>	<u>Mist.</u>	<u>Music</u>	<u>Roman.</u>	<u>SciFi</u>	<u>Thrill</u>
<u>2</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>30</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>4</u>		<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>5</u>

1990

NO.	ANO	TÍTULO (inglês)	TÍTULO (português)	GÊNERO
094	1990	[WA] Alice	Simplemente Alice	Comédia
095	1990	Green Card	Green Card - Passaporte para o Amor	Comédia
096	1991	The Fisher King	O Pescador de Ilusões	Drama
097	1992	Home Alone 2 - Lost in New York	Esqueceram de Mim 2	Comédia
098	1993	[WA] Manhattan Murder Mystery	Um Misterioso Assassinato em Manhattan	Comédia
099	1993	Six Degrees of Separation	Seis Graus de Separação	Drama
100	1993	The Night We Never Met	A Noite que Nunca nos Encontramos	Comédia
101	1994	[WA] Bullets Over Broadway	Tiros na Broadway	Comédia
102	1995	Die Hard with a Vengeance	Duro de Matar - A Vingança	Ação
103	1995	[WA] Mighty Aphrodite	Poderosa Afrodite	Comédia
104	1995	The Brothers McMullen	(sem tradução)	Drama
105	1996	[WA] Everyone Says I Love You	Todos Dizem Eu Te Amo	Musical
106	1996	I'm Not Rappaport	Rabugentos & Mentirosos	Comédia
107	1996	One Fine Day	Um Dia Especial	Com.Rom.
108	1996	Ransom	O Preço de Um Resgate	Thriller
109	1996	The Mirror Has Two Faces	O Espelho Tem Duas Faces	Comédia
110	1997	[WA] Deconstructing Harry	Desconstruindo Harry	Drama
111	1997	The Devil's Advocate	Advogado do Diabo	Thriller
112	1997	The Spanish Prisoner	A Trapaça	Thriller
113	1998	A Perfect Murder	Um Crime Perfeito	Crime
114	1998	Godzilla	Godzilla	SciFi
115	1998	Last Days of Disco	Os últimos Embalos da Disco	Drama
116	1998	Stepmom	Lado a Lado	Drama
117	1998	The Object of My Affection	A Razão do Meu Afeto	Drama
118	1998	You've Got Mail	Mensagem Pra Você	Com.Rom.
119	1999	Big Daddy	O Paizão	Drama
120	1999	Cruel Intentions	Segundas Intenções	Drama
121	1999	For Love of the Game	Por Amor	Drama

TOTAL - 27

<u>Ação</u>	<u>Avent.</u>	<u>Coméd.</u>	<u>Crime</u>	<u>Drama</u>	<u>Horror</u>	<u>Mist.</u>	<u>Music</u>	<u>Roman.</u>	<u>SciFi</u>	<u>Thrill</u>
<u>1</u>		<u>11</u>		<u>10</u>			<u>1</u>		<u>1</u>	<u>3</u>

APÊNDICE A

ANOS 2000

Total de filmes: 112

2000

NO.	ANO	TÍTULO	TÍTULO	GÊNERO
122	2000	<i>Almost Famous</i>	<i>Quase Famosos</i>	Drama
123	2000	<i>Autumn in New York</i>	<i>Outono em Nova York</i>	Drama
124	2000	<i>Bait</i>	<i>A Isca</i>	Thriller
125	2000	<i>Little Nicky</i>	<i>Little Nick - Um Diabo Diferente</i>	Com.Rom.
126	2000	<i>Prince of Central Park</i>	<i>Príncipe do Central Park</i>	Drama

TOTAL - 5

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		<u>1</u>		<u>3</u>						<u>1</u>

2001

127	2001	<i>15 Minutes</i>	<i>15 Minutos</i>	Crime
128	2001	<i>Down to Earth</i>	<i>O Céu Pode Esperar</i>	Comédia
129	2001	<i>Kate & Leopold</i>		Romance
130	2001	<i>Kissing Jessica Stein</i>	<i>Beijando Jessica Stein</i>	Com.Rom.
131	2001	<i>Serendipity</i>	<i>Escrito nas Estrelas</i>	Com.Rom.
132	2001	<i>The Pirates of Central Park</i>	CURTA	Aventura
133	2001	<i>The Royal Tenenbaum</i>	<i>Os excêntricos Tenenbaums</i>	Drama
134	2001	<i>Vanilla Sky</i>	<i>Vanilla Sky</i>	Mistério

TOTAL - 8 (2 curtas)

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>1</u>	<u>1</u>		<u>1</u>		<u>1</u>		

2002

135	2002	<i>25th Hour</i>	<i>A Última Noite</i>	Crime
136	2002	<i>Brown Sugar</i>	<i>No Embalo do Amor</i>	Romance
137	2002	<i>Death to Smooch</i>	<i>Morra, Smoochy, Morra</i>	Drama
138	2002	<i>Igby Goes Down</i>	<i>A Estranha Família de Igby</i>	Drama
139	2002	<i>Maid in Manhattan</i>	<i>Encontro de Amor</i>	Romance
140	2002	<i>Men in Black II</i>	<i>MIIB - Homens de Preto II</i>	SciFi
141	2002	<i>Mr. Deeds</i>	<i>A Herança de Mr. Deeds</i>	Comédia
142	2002	<i>Sweet Home Alabama</i>	<i>Doce Lar</i>	Romance
143	2002	<i>The Guru</i>	<i>O Guru do Sexo</i>	Com.Rom.
144	2002	<i>The Panic Room</i>	<i>O Quarto do Pânico</i>	Thriller
145	2002	<i>Two Weeks Notice</i>	<i>Amor à Segunda Vista</i>	Romance

TOTAL - 11

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>				<u>4</u>	<u>1</u>	<u>1</u>

2003

146	2003	<i>A Mighty Wind</i>		Musical
147	2003	<i>Anger Management</i>	<i>Tratamento de Choque</i>	Comédia
148	2003	<i>[WA] Anything Else</i>	<i>Igual a Tudo na Vida</i>	Comédia
149	2003	<i>Central Park Walk</i>	CURTA	Comédia
150	2003	<i>Daredevil</i>	<i>Demolidor - O Homem Sem Medo</i>	Fantasia
151	2003	<i>Elf</i>	<i>Um Duende em Nova York</i>	Infantil
152	2003	<i>Uptown Girls</i>	<i>Grande Menina, Pequena Mulher</i>	Comédia

TOTAL - 7 (3 vistos)

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Fantasi	Drama	Horror	Infant	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		<u>4</u>		<u>1</u>			<u>1</u>		<u>1</u>			

APÊNDICE A

2004

153	2004	<i>13 Going On 30</i>	De Repente 30	Comédia
154	2004	<i>Alfie</i>	Alfie - O Sedutor	Com.Rom.
155	2004	<i>Birth</i>	Reencarnação	Mistério
156	2004	<i>Christmas with the Cranks</i>	Um Natal Muito, Muito Louco	Comédia
157	2004	<i>House of D</i>	Reflexos da Amizade	Drama
158	2004	<i>Jersey Girl</i>	Menina dos Olhos	Drama
159	2004	[WA] <i>Melinda and Melinda</i>	Melinda e Melinda	Comédia
160	2004	<i>Taxi</i>	Táxi	Comédia
161	2004	<i>The Manchurian Candidate</i>	Sob o Domínio do Mal	Thriller

TOTAL - 9

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		<u>5</u>		<u>2</u>		<u>1</u>				<u>1</u>

2005

162	2005	<i>Hide and Seek</i>	O Amigo Oculto	Horror
163	2005	<i>Hitch</i>	Hitch - Conselheiro Amoroso	Com.Rom.
164	2005	<i>Little Manhattan</i>	ABC do Amor	Comédia
165	2005	<i>The Producers</i>	Os Produtores	Musical

TOTAL - 4 (3 vistos)

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		<u>2</u>			<u>1</u>		<u>1</u>			

2006

166	2006	<i>Borat</i>		Comédia
167	2006	<i>Factory Girl</i>	Uma Garota Irresistível	Bio
168	2006	<i>Ira and Abby</i>	(sem tradução)	Comédia
169	2006	<i>Night at the Museum</i>	Uma Noite no Museu	Aventura
170	2006	<i>The Devil Wears Prada</i>	O Diabo Veste Prada	Comédia
171	2006	<i>The Hoax</i>	O Vigarista do Ano	Drama
172	2006	<i>The Narrow Gate</i>	(sem tradução)	Drama

TOTAL - 7 (6 vistos)

Ação	Avent.	Bio	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>3</u>		<u>1</u>						

2007

173	2007	<i>August Rush</i>	O Som do Coração	Drama
174	2007	<i>Before the Devil Knows You're Dead</i>	Antes que o Diabo Saiba que Você Está Morto	Thriller
175	2007	<i>Chapter 27</i>	John Lennon BIO	Crime
176	2007	<i>Enchanted</i>	Encantada	Fantasia
177	2007	<i>I Am Legend</i>	Eu Sou a Lenda	SciFi
178	2007	<i>If I Didn't Care</i>	(sem tradução)	Thriller
179	2007	<i>Joshua</i>	Joshua o Filho do Mal	Horror
180	2007	<i>Music and Lyrics</i>	Letra e Música	Com.Rom.
181	2007	<i>Spiderman 3</i>	Homem-Aranha 2	Ação
182	2007	<i>Suburban Girl</i>	Sedução em Manhattan	Romance
183	2007	<i>The Brave One</i>	Valente	Thriller
184	2007	<i>The Nanny Diaries</i>	Diário de uma Babá	Comédia
185	2007	<i>The Visitor</i>	O Visitante	Drama
186	2007	<i>Where God Left His Shoes</i>	Onde Mora a Esperança	Drama

TOTAL - 14

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Fantasi	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
<u>1</u>		<u>2</u>	<u>1</u>	<u>1</u>	<u>3</u>	<u>1</u>			<u>1</u>	<u>1</u>	<u>3</u>

APÊNDICE A

2008

187	2008	<i>27 Dresses</i>	Vestida para Casar	Comédia
188	2008	<i>Afterwards</i>	Depois de Partir	Mistério
189	2008	<i>Cloverfield</i>	Cloverfield	SciFi
190	2008	<i>Definitely Maybe</i>	Tres Vezes Amor	Drama
191	2008	<i>Duplicity</i>	Duplicidade	Thriller
192	2008	<i>Eagle Eye</i>	Controle Absoluto	Ação
193	2008	<i>Ghost Town</i>	Um Espírito Atrás de Mim	Comédia
194	2008	<i>Hulk</i>	O Poderoso Hulk	Ação
195	2008	<i>Made of Honor</i>	O Melhor Amigo da Noiva	Com.Rom.
196	2008	<i>Meet Dave</i>	O Grande Dave	SciFi
197	2008	<i>NY I Love You</i>	Nova Iorque, Eu te Amo	Drama
198	2008	<i>Righteous Kill</i>	As Duas Faces da Lei	Crime
199	2008	<i>"On The Hook" The Caller</i>	O Denunciante	Crime
200	2008	<i>The Day the Earth Stood Still</i>	O Dia em que a Terra Parou	SciFi
201	2008	<i>The Guru</i>	Guru do Amor	Comédia
202	2008	<i>The Happening</i>	Fim dos Tempos	SciFi
203	2008	<i>The Wackness</i>	(sem tradução)	Drama
204	2008	<i>Two Lovers</i>	Amantes	Drama
205	2008	<i>You Don't Mess With The Zohan</i>	Zohan - Agente bom de Corte	Comédia
206	2008	<i>What Happens in Vegas</i>	Jogo de Amor em Las Vegas	Com.Rom.
207	2008	<i>When in Rome</i>	Quando em Roma	Comédia

TOTAL – 21

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
2		7	2	4		1			4	1

2009

208	2009	<i>Adam</i>								Drama
209	2009	<i>Bride Wars</i>	Noivas da Guerra							Comédia
210	2009	<i>Hey Diddle Diddle</i>	(sem tradução)							Drama
211	2009	<i>Night at the Museum: Battle of the Smithsonian</i>	Uma Noite no Museu 2							Aventura
212	2009	<i>Old Dogs</i>	Surpresa em Dobro							Comédia
213	2009	<i>The International</i>	Trama Internacional							Ação
214	2009	<i>The Rebound</i>	Novidades no Amor							Com.Rom.
215	2009	<i>Veronika Decides to Die</i>	Veronika Decide Morrer							Drama

TOTAL – 8

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
1	1	3		3						

2010

216	2010	<i>Date Night</i>	Uma Noite Fora de Série							Crime
217	2010	<i>Get Him to the Greek</i>	O Pior Trabalho do Mundo							Comédia
218	2010	<i>Monogamy</i>	(sem tradução)							Drama
219	2010	<i>Multiple Sarcasms</i>	Múltiplos Sarcasmos							Drama
220	2010	<i>Remember Me</i>	Lembranças							Drama
221	2010	<i>The Extra Man</i>	Os Acompanhantes							Comédia
222	2010	<i>The Switch</i>	Coincidências do Amor							Drama
223	2010	<i>When in Rome</i>	Quando em Roma							Com.Rom.

TOTAL – 8

Ação	Avent.	Coméd.	Crime	Drama	Horror	Mist.	Music	Roman.	SciFi	Thrill
		3	1	4						

ANEXOS

ANEXO 1

Anexo 1

Tabelas Extraídas do Relatório do *Central Park Conservancy* (CPC), datado de 2011.

Áreas evitadas no Central Park.

ÁREAS EVITADAS	NYC	NYM	USA	ESTRANGEIRO	TOTAL
Nenhuma	70,9%	79,0%	87,3%	94,1%	76,8%
<i>Northern Park</i>	7,0%	6,4%	2,8%	1,4%	5,6%
Parque/áreas específicas após anoitecer	6,8%	3,0%	3,3%	0,8%	5,3%
<i>Ramble</i>	4,0%	2,1%	1,4%	0,2%	3,0%
<i>North Woods</i>	2,2%	0,5 %	0,2%	0,4%	1,6%
<i>Southern Park</i>	1,0%	1,6%	0,7%		0,8%
Arcos (passagem de nível)	0,9%			0,8%	0,7%
Rua 110	0,8%				0,6%
Áreas de Bosque	0,8%		0,2%		0,6%
Isoladas/Desertas	0,7%	0,7%		0,2%	0,5%
Incerta/Não-específica	0,6%		2,4%	0,9%	0,8%
Outras áreas/respostas	4,4%	6,7%	2,0%	1,3%	3,7%

FONTE: CPC/11, p.21.

Localização de problemas pelas populações visitantes.

PROBLEMA CITADO	NYC	NYM	USA	ESTRANGEIRO	TOTAL
Nada	23.5%	35.1%	39.4%	52.7%	30.0%
Carros e Trânsito	8.0%	3.9%	3.1%	5.0%	6.8%
Multidões	8.4%	4.2%	6.2%	0.2%	6.8%
Manutenção/Limpeza	5.8%	4.3%	3.3%	5.2%	5.3%
Dificuldade de Orientação	2.7%	7.3%	13.5%	8.8%	4.9%
Bicicletas	5.8%	5.1%	0.2%		4.3%
Cães	4.1%	3.9%	2.8%	1.2%	3.5%
Preocupação c/segurança	4.0%	1.2%	3.0%	0.7%	3.4%
Instalações públicas insuficientes	3.5%	4.1%	2.7%	3.0%	3.4%
Pessoas (comportamento ofensivo/ desagradável)	3.6%	3.0%	1.7%	2.2%	3.1%
Cavalos	2.1%	6.0%	3.0%	2.6%	2.4%
Regras e Restrições	2.4%		1.4%	1.3%	2.0%
Cercas	2.0%		0.8%	2.0%	1.8%
Necessidades Caninas	2.2%		0.3%		1.6%
Concessões Inadequadas	2.0%		0.7%	0.2%	1.5%
Barulho	1.6%	1.7%	1.4%	0.6%	1.5%
Sem-teto	1.5%	2.2%	1.4%	0.5%	1.4%
Eventos	1.9%				1.3%
Turistas	1.4%		0.4%		1.0%
Iluminação	0.8%	1.7%			0.7%
Patinadores, skate, etc.	0.6%	1.2%	0.6%		0.5%

FONTE: CPC/11, p.23.

ANEXO 1

Usos do parque por quantidade de pessoas por área.

Identificação	Área	Visita Anual %	Visita Estimada
<i>Estradas e Trilhas de Cavalgada</i>	33	18,2	6.661.000
<i>The Pond e Wollman Rink</i>	30	15,2	5.537.000
<i>Great Lawn e Belvedere</i>	16	14,0	5.103.000
<i>Quina Sudoeste</i>	28	13,2	4.801.000
<i>Hecksher Playground/ Campos de Bola</i>	29	12,1	4.412.000
<i>Reservatório</i>	13	11,8	4.320.000
<i>Zoo, Arsenal e Wein Walk</i>	31	10,7	3.913.000
<i>Ramble e The Lake</i>	19	8,6	3.129.000
<i>Área do MET</i>	17	8,3	3.020.000
<i>Sheep Meadow</i>	25	8,3	3.016.000
<i>The Mall</i>	26	8,1	2.946.000
<i>Bethesda Terrace e Cherry Hill</i>	22	8,0	2.922.000
<i>Tavern on the Green</i>	24	7,3	2.676.000
<i>The Dene e East Green</i>	27	6,9	2.522.000
<i>Strawberry Fields</i>	21	6,8	2.491.000
<i>Águas do Conservatório</i>	23	6,6	2.426.000
<i>Summit Rock/ W80 st. Playgrounds</i>	15	6,1	2.238.000
<i>Harlem Meer e Lasker Rink</i>	3	6,1	2.221.000
<i>Cedar Hill</i>	20	6,0	2.192.000
<i>Great Army Plaza</i>	32	5,7	2.071.000
<i>Naturalist's Walk</i>	18	5,4	1.972.000
<i>W90 st. Paisagem/ Playgrounds</i>	11	4,1	1.499.000
<i>North Meadow/ Centro de Recreação</i>	9	4,1	1.489.000
<i>The Pool</i>	8	3,4	1.246.000
<i>East Meadow</i>	10	3,3	1.206.000
<i>Great Hill</i>	4	3,2	1.174.000
<i>Jardins do Conservatório</i>	7	2,8	1.039.000
<i>Quadras de Tênis</i>	12	2,8	1.017.000
<i>North Woods</i>	2	2,6	938.000
<i>Quina Noroeste</i>	1	2,4	893.000
<i>Paisagem da W86-9 st.</i>	14	2,2	821.000
<i>The Mount</i>	6	1,5	545.000
<i>The Ravine</i>	5	1,4	508.000

FONTE: CPC/11, p.12.

ANEXO 1

Natureza social da visita em relação à semana.

Total/Ano	Domingo	Sábado	Dia útil	Total	Total %
<i>Só</i>	4.406.055	3.538.851	15.207.541	23.152.447	63.4%
<i>Grupo Familiar</i>	1.538.268	1,077,693	3.932.718	6.548.679	17.9%
<i>Cônjuge/Parceiro</i>	1.128.722	1,075,680	2.173.905	4.378.306	12.0%
<i>Amigo/Colega de trabalho</i>	1.304.100	1,087,937	2.607.313	4.999.350	13.7%
<i>Crianças acompanhadas</i>	21.515	10,022	219.019	250.556	0.7%
<i>Grupo organizado (escola, tour, etc.)</i>	94.915	73.976	129.656	298.547	0.8%
TOTAL	7.596.509	6.132.223	22.771.268	36.500.000	108.6%

FONTE: CPC/11, p.15.

Preferências de uso do CP.

APRECIA/GOSTA MAIS	NYC	NYM	USA	ESTRANGEIRO	TOTAL
Paisagem	31.2%	26.3%	30.0%	31.6%	31.0%
Refúgio da Cidade	25.3%	29.4%	28.1%	33.6%	27.1%
Atividades	9.1%	10.4%	8.9%	7.1%	8.8%
Tudo do parque	5.2%	4.8%	4.2%	2.5%	4.6%
Pessoas/Aspecto social	4.4%	8.2%	6.0%	3.2%	4.5%
Aberto e Grátis para Todos	5.5%	3.9%	1.7%	1.4%	4.3%
Variedade	4.1%	3.0%	6.2%	3.6%	4.2%
Nível de Conservação	3.5%	1.0%	2.6%	3.6%	3.3%
Tamanho	1.9%	1.6%	3.9%	5.4%	2.7%
Paisagens Específicas	2.4%	4.8%	1.5%	3.7%	2.6%
Bom para Cães	2.6%	1.3%	0.7%	0.2%	1.9%
Bom para Crianças	1.4%	2.8%	0.2%	0.4%	1.2%
Segurança	1.3%	1.9%	0.7%	1.7%	1.3%
Eventos	0.8%	0.3%	0.6%	0.5%	0.7%
História	0.4%		1.6%		0.5%
Outras/Respostas Indistintas	0.8%	0.4%	3.0%	1.6%	1.2%

FONTE: CPC/11, p. 22.

Estimativa e percentual de Recreação Passiva.

RECREAÇÃO PASSIVA					
Atividade	%	Estimativa	Atividade	%	Estimativa
Caminhar/Passar/Observar	63.8	23.300.000	Passagem	4.8	1.800.000
Relaxar/Socializar	36.3	13.300.000	Atrações, Programas e Eventos	4.8	1.700.000
Estudar/Apreciar a Natureza	15.0	5.500.000	Visita ao MET	2.1	800.000
Caminhar com o cão	11.8	4.300.000	Navegação e Pesca	0.3	100.000
Fotografia e Arte	5.1	1.900.000			

FONTE: CPC/11

ANEXO 1

Estimativa e percentual de Recreação ativa.

RECREAÇÃO ATIVA		
Atividade	%	Estimativa
Exercício/Atividade física	63.8%	5.100.000
Playground	38.8%	3.100.000
Esportes de equipe	12.5%	1.000.000
Assistência (esportes, corridas, etc.)	3.8%	300.000
Corridas	2.5%	200.000

FONTE: CPC/11.

Atividades realizadas no CP.

ATIVIDADES EXERCIDAS NO CENTRAL PARK		
Aerodelismo	Esportes de gramado (golfe, críquete, etc.)	Observação de pássaros
Baseball e Softball	Escalada na rocha	Paddleball
Basquetebol	Esqui nórdico	Patinação
Caminhada	Football	Patinação no gelo
Canoagem	Frisbee	Pesca
Cavalgada	Futebol	Tênis
Ciclismo	Handball	Voleibol
Corrida	Modelismo aquático	Xadrez & Damas
Corrida de Trenó	Natação	Yoga

FONTE: <http://goo.gl/v3QBUx>. Acesso em: 19/02/2014.

ANEXO 1

Anexo 2

Tabela Extraída do Relatório do *New York Police Department* (NYPD), datado de 2013 e do *Tracking Crimes in New York Parks* de 2008.

Complaints: Central Park, Manhattan
April 1, 2008 - March 31, 2013

Grand	Year	Murder	Rape	Robbery	Assault	Burglary	Larceny	Auto	TOTAL
Q2	2006	0	0	6	1	1	18	0	26
Q3	2006	0	0	8	1	1	20	0	30
Q4	2006	0	0	6	0	0	17	0	23
Q1	2007	0	0	8	0	0	3	0	11
Q2	2007	0	0	6	4	0	22	0	32
Q3	2007	0	1	10	5	1	22	1	40
Q4	2007	0	0	9	0	0	0	0	9
Q1	2008	0	0	3	0	0	5	0	8
Q2	2008	0	0	8	2	1	17	0	28
Q3	2008	0	1	7	0	2	28	0	38
Q4	2008	0	0	7	1	0	15	0	23
Q1	2009	0	0	4	0	0	6	1	11
Q2	2009	0	0	7	2	0	9	0	18
Q3	2009	0	0	5	3	3	18	0	29
Q4	2009	0	0	4	1	0	7	0	12
Q1	2010	0	0	5	0	0	6	0	11
Q2	2010	0	2	9	1	1	28	0	41
Q3	2010	0	5	8	3	0	24	0	40
Q4	2010	0	0	1	2	1	5	9	18
Q1	2011	0	0	4	0	0	4	0	8
Q2	2011	0	1	3	3	0	9	0	16
Q3	2011	0	1	5	0	0	35	0	41
Q4	2011	0	0	6	5	1	19	0	31
Q1	2012	0	0	0	3	0	3	0	6
Q2	2012	0	0	4	2	0	23	0	29
Q3	2012	0	2	6	0	2	36	0	46
Q4	2012	0	0	4	2	0	14	0	20
Q1	2013	0	0	2	0	0	2	0	4
TOTAL		0	13	155	41	14	415	11	649

Data courtesy of the New York City Police Department and the Office of New York City Council Member Peter Vallone, Jr.

OBS: a letra 'Q' seguida de numeral (Q1, Q2, Q3, Q4) refere-se ao quartel de cada ano (trimestre)
(FONTE - disponível em: <http://nycparkadvocates.org/crime>, acesso em: 22/11/2014)

ANEXO 1

Tabela de criminalidade no Central Park para intervalos de 8 anos (média).

TOTAL/ANO	1990*	1998*	2006**	2013*	TOTAL
Assassinato	3	1	0	0	4
Estupro	10	4	1	4	19
Robbery	152	80	33	16	281
Assault	44	21	10	5	80
Burglary	20	5	1	6	32
Great Lacerny	132	76	57	73	338
G.L. Auto	7	0	1	0	8
TOTAL	368	187	103	104	

FONTES: *=NYPD; **=Tracking Crimes in New York Parks (2008)

ANEXO 1

Anexo 3

Quadro de Atividades propostas por HARNIK.

01	Esportes de equipe Tradicionais Tênis, golfe, basquete, futebol americano, hóquei, <i>baseball/softball</i> , vôlei, críquete, <i>rugby</i> , futebol, <i>lacrosse</i> .
02	Esportes Menos Tradicionais Trilha p/bicicleta, ciclismo na estrada, patins alinhados, patim de gelo, correr nas ruas do parque, correr em trilhas, pescar, jogar <i>frisbee</i> , jogar bola, golfe de <i>frisbee</i> , <i>kickball</i> (combinação de futebol e baseball), <i>Hacky Sack (footbag)</i> , escalar uma rocha, escalar um muro, nadar, <i>rafting</i> , caiaque, canoagem, remar (em equipe), surf, windsurfe, velejar, jogar ferraduras, bocha/boliche de gramado, <i>shuffleboard</i> , travessia de esqui, descida de esqui, arco e flecha, levantamento de peso, exercícios.
03	Não-Esportes Mais Ativos Aeromodelismo, barquinhos, corridas de carro em miniatura, brincar de pega-pega, perseguição, esconde-esconde, usar equipamentos de playground, balanço, brincar na lama, brincar na água, caminhar/escalar, levar o animal para passear, encenar (p.e. música, peça, mímica), subir na árvore, <i>bungee jump</i> , <i>geocaching</i> , jogo de orientação, pedalinho, tai chi, corrida, pipa, bambolê, cavalgar, mergulho, <i>snorkel</i> , acampar, falcoaria.
04	Não-Esportes Menos Ativos Comer, beber, piquenique, discursar, se reunir com amigos ou família, ler, escrever, pensar, cantar, jardim, yoga, meditar, observar a vida silvestre, fotografar a vida silvestre, fotografar pessoas, pintar, desenhar, dirigir um carro, sentar num carro estacionado, dirigir moto, visitar um centro da natureza, construir um castelo de areia, procurar moedas/joias perdidas, tomar banho de sol.
05	Outros (Geralmente considerados positivos) Tirar um cochilo, apanhar lixo, vender ou comprar artes e artesanato, vender ou comprar alimentos, apresentar uma peça ou concerto, dar uma festa, falar ao telefone, surfar a internet, mandar e receber e-mails, olhar pessoas, beijar, improvisar jogos, dar uma aula, participar de uma palestra interpretativa, assistir a uma encenação histórica, realizar serviço comunitário, restaurar uma paisagem, restaurar uma estrutura, assumir riscos, fazer treinamento de busca e salvamento.
06	Outros (Geralmente considerados negativos) Fazer sexo, vender ou comprar drogas, usar drogas ilegais, esmolar, grafitar, destruir a propriedade, se esconder.

FONTE: HARNIK (2010, p. 21).