

CENOGRAFIA PAISAGÍSTICA E CENÁRIOS URBANOS: APRECIAR A PAISAGEM A PARTIR DA CIDADE, APRECIAR A CIDADE A PARTIR DA PAISAGEM*

ISABELLE DEGRÉMONT

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université de Pau et des Pays de l'Adour
isabelle.degremont@univ-pau.fr

HÉLÈNE SAULE-SORBÉ

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université Michel de Montaigne – Bordeaux III
h.d.sorbe@wanadoo.fr

RESUMO

As cidades turísticas têm tendência a utilizar imagens simbólicas para criar um quadro urbano de acordo com as expectativas e os valores dos visitantes. Assim sendo, a vista panorâmica, como a das montanhas dos Pireneus, observadas a partir da cidade de Pau (Sudoeste da França), “reproduzida” pelos artistas, vai antecipar certas escolhas urbanísticas. Além disso, a evolução dos elementos compostos na tela é idêntica à da descrição geográfica dos sítios urbanos. Posteriormente, a *mise-en-scène* da vista tomará proporções importantes no momento da difusão das práticas turísticas, gerando regras urbanísticas obrigatórias.

PALAVRAS-CHAVE: Panorama. Composição pictural. *Mise-en-scène*. Planejamento urbano.

RÉSUMÉ

Les villes touristiques ont tendance à jouer sur la mise en scène d'images symboliques pour créer un cadre urbain en conformité avec les attentes et les valeurs des visiteurs. Or, la vue panoramique telle que celle des montagnes pyrénéennes observées depuis la ville de Pau (Sud-Ouest de la France), « mise en tableau » par les artistes, va anticiper certains choix urbanistiques. De plus,

* Tradução de Isabel Mitsue Shimizu.

l'évolution des éléments mis en tableau est identique à celle de la description géographique des sites urbains. Par la suite, la mise en scène de la vue va prendre des proportions importantes au moment de la généralisation des pratiques touristiques, entraînant des règlements urbanistiques contraignants.

MOTS-CLÉS : Panorama. Mise en tableau. Mise en scène. Aménagement urbain.

ABSTRACT

Urban planning in touristic cities tends to display a whole set of symbolic images in order to produce an environment which should fit with the expectancies and values of the visitors. In this respect, the case of Pau, South-Western France, gives evidence to the fact that the panoramic view of the Pyrenees from this city as it was represented by painters became an anticipation of later urban planning choices. In addition, the changes in the choice of environmental elements in paintings was paralleled by those which were evidenced in geographical descriptions of urban sites. Later on, the concern for promoting the panoramic view (its *mise-en-scène*) became dominant when touristic practices became relatively standardized, and this led to strict planning regulations.

KEY WORDS: Panorama. Pictorial representation. *Mise-en-scène*. Urban planning.

O projeto urbanístico de uma cidade se apóia, às vezes, em imagens reais, pressupostas ou construídas artificialmente, que podem antecipar as escolhas urbanísticas, principalmente, quando existe uma vista panorâmica. É o caso dos Pireneus, cadeia de montanhas visíveis a partir da cidade de Pau. Como a partir de um terraço, a vista se abre sobre uma série de planos sucessivos e provoca uma verdadeira cenografia paisagística. A beleza da vista e o clima ameno fizeram de Pau uma estação turística climática renomada, onde, a partir do início do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, ricos franceses e estrangeiros, particularmente ingleses, viriam passar o inverno. Assim, cidades turísticas como Pau, bastante preocupadas com “suas imagens”, têm a tendência de fazer uso “das imagens”, de sua *mise-en-scène*, para criar um quadro urbano de acordo com as expectativas dos visitantes. A vista é então suscetível de se tornar um suporte de comunicação entre o exterior e uma sociedade local, entre os

habitantes e um poder municipal responsável pela cidade, inclusive, entre os diferentes habitantes. O panorama dos Pirineus torna-se então um vetor de “ligação”, um espaço de comunicação entre diferentes componentes de uma sociedade ou entre duas sociedades diferentes, como eram os ricos “invernantes” franceses ou ingleses e a sociedade local tradicional. A construção simbólica de Pau através dos Pirineus veicula assim valores e sentidos coletivos. Trata-se de compreender essa *mise-en-scène* “comunicacional” (DEGREMONT, 2000), tanto através de palavras como através das “imagens” veiculadas. As relações “fusionais” dos Pirineus com Pau contribuem para criar a cidade, a lhe dar um sentido? Como se estabelece a relação entre panorama e cidade? A cidade pode ser interpretada através do panorama? Se a resposta for positiva, nesse caso, o panorama qualificaria a cidade e as ações urbanísticas, ao longo do tempo, teriam orientado, pelo menos em parte, o desenvolvimento urbano.

O objetivo deste trabalho é, então, estabelecer como funciona o panorama em um imaginário urbano que influencia as práticas urbanísticas em diferentes épocas do desenvolvimento da cidade. Diferentes vetores de comunicação servirão para compreender a relação entre Pau e a vista dos Pirineus: textos científicos e imagens artísticas e turísticas. Veremos que, na metade do século XIX, a composição pictural da vista feita pelos artistas vai incitar as primeiras intervenções urbanísticas de grande amplitude, particularmente a construção do bulevar dos Pirineus. Ao mesmo tempo, é interessante constatar que a evolução dos elementos compostos picturalmente é a mesma de uma “composição discursiva” científica, tal como é a descrição de um sítio urbano para os geógrafos. Posteriormente, no início do século XX, a *mise-en-scène* da vista vai tomar proporções importantes graças ao aparecimento dos primeiros guias turísticos que participam pouco a pouco de uma democratização do turismo. O crescimento do valor paisagístico vai impor quase que “naturalmente” para alguns, mas não sem resistência para outros, regras de urbanismo referentes à preservação do panorama. Fato relativamente raro, a proteção do panorama intitulado “Horizonte de Pau” afetará fortemente não somente o urbanismo de Pau, mas também os municípios vizinhos localizados entre o terraço e o panorama. Essa transição de quadros artísticos (século XIX) a uma *mise-en-scène* turística (século XX) para “educar” o olhar estético dos visitantes, inclusive o das autoridades responsáveis pelo urbanismo, demonstra bem a influência pragmática da imagem.

CASTELO *VERSUS* PANORAMA, HISTÓRIA *VERSUS* PAISAGEM

Os Pireneus foram inicialmente colocados em cena graças aos olhares artísticos (SAULE-SORBE, 1993). Essa *mise-en-scène* é realizada pela composição pictural do panorama das montanhas. As primeiras imagens de Pau provêm das escolas artísticas do século XIX, tendo como tema preferencial a pintura de paisagem. Dois valores diferentes se desenvolvem aqui: o valor paisagístico e também o valor da história, por exemplo, para evocar Henrique IV (1153-1610), rei da França de 1589 a 1610, cujo castelo de nascimento se encontra em Pau e em torno do qual a cidade foi organizada.

No início do século, as práticas picturais oscilam assim entre duas tendências: o gênero pictural que se apóia na paisagem histórica e o gênero da paisagem “pura”. São dois objetos de predileção dos pintores da época. A paisagem histórica constitui, então, o ponto de equilíbrio de um diálogo entre a pintura de temas históricos, da história que teve um passado glorioso, e a pintura de paisagem pura, que teria um futuro igualmente prestigioso. Na origem dessa mudança profunda, um personagem teve um papel importante enquanto pintor de paisagem e, sobretudo, como teorizador e pedagogo. Trata-se de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), personagem conhecido principalmente pela sua carreira parisiense. Em que consistia esse gênero pictural? Para Valenciennes, o que torna interessante uma pintura de paisagem “composta” são “os personagens e as ações que eles executam [em uma] natureza adornada de riquezas criadas pela imaginação; e isso, somente um gênio pode conceber e representar” (VALENCIENNES, 1799). Assim sendo, a qualidade de uma paisagem se baseia em uma experiência regular de trabalho sobre o motivo: em outras palavras, o estudo da natureza multiplicando os esboços feitos ao vivo dos elementos (árvores, céu, nuvens, rochas, ruínas...) e ainda os ângulos de vista, de maneira a compor um repertório que enriquecerá o trabalho no atelier. A atração de Pau, no alvorecer do século XIX, frente a esse gênero pictural, é certamente a vista sublime que se estende ao sul a partir do terraço do castelo e, principalmente, o castelo por si mesmo. Os viajantes da época são plenamente seduzidos pela dupla castelo-Pireneus e Pau torna-se um modelo ideal da paisagem histórica cuja representação pictural veicula tanto uma mensagem ideológica (o culto dos antigos reis) como uma mensagem estética (uma adesão inteiramente pré-romântica da paisagem). Esse conjunto urbano reúne perfeitamente o natural e o construído, o presente e a história, o perto e o distante, o finito e o infinito. Na observação desse quadro, a paisagem da história representa um conjunto de regras,

de conveniências que submete a paisagem a uma mensagem ideológica. As pinturas dessa época se focalizam então no castelo, em seu belo panorama paisagístico. O caráter composto da paisagem baseia-se, essencialmente, na exposição da vista sobre a cadeia de montanhas, que inclui generosamente o ambiente paisagístico da morada real, e no caráter narrativo de cenas reconstituindo um episódio da história da França, o reinado de Henrique IV.

Essas primeiras obras, fortemente contextualizadas pela história, estendem-se pouco a pouco sobre a “natureza” para chegar ao gênero pitoresco romântico, última expressão da “paisagem composta” promovida por Valenciennes. O pitoresco, termo surgido no fim do século XVII, aparece no campo da apreciação estética durante a segunda metade do século XVIII, aumentando assim a concepção do belo. Esse novo gênero foi teorizado na arte da paisagem pelo reverendo William Gilpin, autor dos *Trois essais sur le beau pittoresque* publicado em 1792 e traduzido em francês a partir de 1799. Segundo ele, a composição pitoresca consiste em unir, em um todo, diversas partes e essas partes só podem ser fornecidas pelos “objetos rudes”. Por “objetos rudes”, é preciso compreender rugosos, rústicos, elementos naturais tendo uma superfície apropriada aos contrastes luminosos: por exemplo, o toco disforme de uma velha árvore, arbustos, rochas irregulares, um terreno acidentado, pontes, ruínas, granjas etc. Esse gênero pictural transpõe a paisagem do castelo de um valor histórico para um valor paisagístico. Antoine-Ignace Melling (1761-1831) é um representante perfeito desse gênero pictural no que se refere aos Pireneus e inclusive de todas as paisagens francesas (SAULE-SORBE, 1991). Um de seus textos anexos a uma prancha mostrando o castelo e seu panorama para o sul é eloqüente. Trata-se de uma evocação verbal que o autor atribui – autenticidade ou estratégia literária? – a um Bearnês que se propôs, como bom habitante de Pau, de servir como guia:

Deixe agir tua imaginação; a natureza realizará teu sonho. Sempre elegante, sempre variada em seus efeitos, ela vai te apresentar uma série de quadros brilhantes, interrompidos às vezes por terrenos incultivados, cobertos de urzais e de tojos, deixados aqui e acolá para fazermos uma pausa na admiração, os quais ela retoma em seguida através de deliciosos contrastes. Seguindo o curso do Gave [rio, torrente de água nos Pireneus NT], observaremos unicamente vilas bastante povoadas; e os habitantes com ares distintos, favorecidos por um trabalho bem remunerado, mostrar-nos-ão em todo lugar a imagem da alegria e da felicidade, efeito de uma indústria engenhosa... (MELLING, 1830).

O ambiente paisagístico do castelo aparece aqui como um « quadro feito », expressão importante para Delacroix, publicado no *Diário do Marrocos* (1832),

onde ele diz encontrar quadros feitos em cada esquina da rua. Todos os quadros vão então privilegiar a paisagem panorâmica dos Pireneus, onde a imagem da natureza transcende a cidade e seu castelo histórico.

COMPOSIÇÕES ARTÍSTICAS, COMPOSIÇÕES GEOGRÁFICAS: UM MESMO OLHAR

A descrição, embora científica, adota por escrito as mesmas composições que os quadros-panoramas dos pintores. Notavelmente, os primeiros “dicionários” de Geografia abordavam antes de tudo, a observação e a explicação da primeira implantação do homem. Essa primeira abordagem da cidade, realizada pela noção de sítio, sempre reduzida e descritiva, permite a observação de sutis distinções de apreciação entre diferentes autores. De fato, percebemos aqui, segundo diferentes períodos, uma mudança, por ordem de importância, atribuída aos vários elementos que compõem o sítio, tal como foi o caso na composição pictural dos pintores.

No início, o sítio é compreendido e descrito somente pela presença do castelo: o seu papel defensivo é destacado e, em seguida, sua história é relatada. Até o século XIX, os dicionários e também os manuais escolares ou as obras, tais como as primeiras enciclopédias geográficas, resgatavam o mesmo tipo de argumento histórico; as únicas nuances que aparecem são relativas à conscientização da grande história (Henrique IV na história da França) e também da pequena história (a vida “cotidiana” dos ocupantes do castelo, berço suposto de Henrique IV): “Pau, 27.300 habitantes, na margem do Gave; pátria de Henrique IV e de Bernadotte, rei da Suécia. No suntuoso castelo, observamos entre outras curiosidades, uma carapaça de tartaruga que serviu de berço a Henrique IV. Da praça real, magnífica vista dos Pireneus” (ABBÉ E. C***, 1878, p. 172-173). Eis a geografia de Pau na metade do século XIX: podemos assim afirmar que a compreensão da cidade é essencialmente restrita ao castelo e à sua história. Todavia, a última parte da citação desse manual escolar deixa transparecer uma mudança de comportamento na descrição do sítio: descobrimos que esse sítio possui certa “vista”. O manual revela, de maneira bastante secundária, a inserção de novas concepções geográficas passando do sítio histórico ao sítio panorâmico. A partir da metade do século XIX, Pau é objeto de um cuidado mais atencioso em sua descrição panorâmica, como mostra os escritos de Elisée Reclus:

Pau, antiga capital do Bearn, não está construída sobre a planície do Gave; ela se eleva por sobre o rio na borda de um terraço, de onde contemplamos esse magnífico horizonte dos Pireneus que contribuiu igualmente para fazer de Pau um ponto de encontro e de estadia para os enfermos e os estrangeiros. [...] nenhuma outra cidade poderia ter sido melhor escolhida como ponto de parada para os estrangeiros que querem percorrer as águas termais dos Pireneus. Além disso, Pau também dispõe de infra-estrutura suficiente para receber três ou quatro mil visitantes que chegam para residirem na cidade todos os anos [...] (RECLUS, 1877, p. 147).

O castelo enquanto emblema da cidade ocorre bem mais tarde, de maneira bastante rápida, e, sobretudo, sem ligação com o lugar de defesa. Essa última citação mostra bem a mudança metodológica científica: o quadro geográfico de descrição é escolhido com a integração de fatos políticos (a região do Bearn), de fatos físicos (o rio, os Pireneus, o clima) e de fatos econômicos (o turismo). Trata-se de uma descrição onde o elemento federativo permanece sendo o sítio, porém, essa geografia “descritiva” está mais “ordenada” em torno de um quadro estruturado, menos histórico e mais voltado para o elemento que faz a cidade evoluir: a beleza do panorama e seus efeitos turísticos! O sítio é então sempre primordial, ele permite, certamente, a compreensão do castelo, porém ele se “atualiza”, introduzindo o panorama visto desse “terraço” (Figura 1).

Essa descrição continuará sendo uma referência, e sem dúvida, outras obras serão construídas seguindo o mesmo modelo. Observamos, assim, o surgimento do impacto dessa imagem estética de «terraço» no urbanismo «turístico» de Pau. A expressão em imagens e em palavras dessa vista engendraram a construção de uma planificação de grande amplitude, reestruturando a cidade em profundidade.



Figura 1.

A VISTA CELÉBRE ENGENDRA UM NÃO MENOS CÉLEBRE BULEVAR DOS PIRENEUS

O primeiro planejamento urbano na cidade de Pau, excluindo as pontes que ligam a cidade ao Gave, foi a desobstrução da Praça Real em frente à Prefeitura, realizada por iniciativa de Napoleão I (decreto de 1808) para tornar visíveis os Pireneus que estavam escondidos entre diversos muros e cercas. Antes dessa decisão, apenas o terraço do castelo e a plataforma da torre da Moeda, que se situa logo abaixo, permitiam a visualização dos Pireneus. Porém, todos esses “pontos de vista” continuavam restritos a pontos precisos, embora todas as imagens veiculadas e os discursos a eles associados durante o século XIX se focalizassem no espetáculo “contínuo” dos Pireneus através do panorama. Essa idéia de panorama, que projeta uma idéia de ponto de vista móvel e contínuo que o espectador experimenta, a partir da margem de uma plataforma circular (COMMENT, 1993), permite uma contemplação perfeita da natureza; e esse valor de contemplação, que fez sucesso na prática dos artistas e dos viajantes, vai se impor aos urbanistas. É assim que o bulevar dos Pireneus foi construído entre 1856 e 1899, na frente meridional da colina onde a cidade está inserida. O bulevar tornou-se então um verdadeiro quadro panorâmico, onde os visitantes podem deambular nos mais de dois quilômetros face aos Pireneus. Esse quadro “todo feito” terminaria, no final de um século de romantismo e de expressões artísticas, por suscitar o desejo e a decisão de renovar as margens.

A renovação de toda a frente urbana que mobilizará mais de trinta anos de trabalhos (PAPY, 2000) foi então concebida pelos olhares contíguos dos pintores cujas representações procuravam apoiar a cadeia de montanhas sobre algo sólido, o que os tratados de pintura chamavam também de “terraço”, ou seja, um primeiro plano renovado. Até o momento em que o impressionismo considerasse a realidade bruta como dado imediato da pintura, a paisagem reproduzida funcionava sob uma hierarquia precisa de planos para “assentar” sua composição na produção de um quadro. Este último exerce um jogo duplo, no seu sentido próprio e figurado, evocando, ao mesmo tempo, a pintura, a descrição e a classificação, enfim, a função harmonizada do visível. As últimas concepções de imagens da cadeia de montanhas desse fim de século propõem vistas se “desdobrando” através de *folders* explicativos que compreendem os cumes, vales e vilas com seus topônimos escritos acima e verticalmente (Figura 2).



Figura 2.

O quadro revela a beleza e traz, ao mesmo tempo, o conhecimento. Essa dupla função é retomada sucessivamente pelas municipalidades de Pau para renovar o bulevar dos Pireneus, levando em consideração que a margem do bulevar contém linhas gravadas indicando todos os picos, suas altitudes e distâncias em linha reta, onde a chaminé de tijolos de uma usina de bondes elétricos aparece como ponto de referência. Podemos, a partir de então, considerar as primeiras imagens artísticas do panorama de Pau como sendo sinais de uma antecipação, o interesse estético de um projeto de renovação. Elas forçam os políticos às compras de terrenos e aos trabalhos de restauração, atendendo finalmente, no início do século XX, a uma disposição da cidade, cuja economia se apoiava desde 1840 sobre o turismo (CHADEFAUD, 1990). O peso dessas imagens estéticas veiculadas pelos visitantes vai então estimular a maneira como os administradores vão trabalhar e produzir seus territórios.

PANORAMA E *MISE-EN-SCÈNE* TURÍSTICA GENERALIZADA

De que maneira, após a criação do bulevar, os primeiros grandes guias turísticos com grande difusão integram esse argumento paisagístico na apresentação sintética que eles oferecem ao viajante e ao turista? Efetivamente, os guias atingem um público cada vez mais numeroso e democratizam as imagens de lugares emblemáticos, conferindo a eles um peso sem precedente. A escolha dos editores se baseia mais sobre as vistas renovadas, sobre as paisagens, enfim, sobre os lugares em seu todo ao invés dos detalhes arquitetônicos que se tor-

nam secundários na lista dos lugares essenciais a serem visitados. O argumento vedete para convencer o turista a fazer uma estada ou, no mínimo, uma etapa em Pau é a famosa vista das montanhas, que introduz frequentemente o parágrafo consagrado à cidade desde o lançamento da renovação do terraço. O aparecimento dos guias turísticos marca uma etapa importante na difusão das imagens. Assim, uma projeção da cadeia dos Pireneus é introduzida, desde a reedição de 1868 do famoso Guia Joanne, reforçando a identidade geográfica. As “distâncias em linha reta” e os panoramas aparecem nesse guia a partir de 1886. As imagens veiculadas por esse tipo de guia ganham mais força com o término da restauração e com o panorama mais completo. O texto que acompanha as imagens é obrigatoriamente sintético devido a esse novo tipo de literatura. No que se refere a Pau, um pequeno parágrafo geográfico intitulado “Situação – Aspecto geral” indica “esse bulevar dos Pireneus, que é a jóia de Pau, é uma maravilha. [...] Pau é uma etapa obrigatória na viagem aos Pireneus; diremos ainda melhor, ele deve ser a etapa inicial dessa viagem; é do terraço que se deve olhar a vista de toda a grande cadeia, vista que não encontraremos em nenhum outro lugar de maneira tão ampla e tão completa” (GUIDE JOANNE, 1906). As palavras e os panoramas apresentados desenhavam então um verdadeiro quadro no passeio panorâmico.

Além disso, a chegada das fotografias nesses guias reforça o peso das paisagens e de toda a vista. No mesmo Guia Joanne, aparece então, num lugar estratégico, uma fotografia do panorama com face voltada para o sul. Mas essa contribuição, contrariamente ao que poderíamos ter pensado, traz para as telas de pintura um certo olhar subjetivo a ponto de modificar a vista. A base fotográfica dessa imagem recebeu com toda evidência, muitos retoques: perfil recortado da cadeia de montanhas (que deveria ser muito pálido), camuflagem com retoques de zonas sem neve, casas implantadas em colinas, adição de um primeiro plano composto de contornos de pinheiros com ramos elegantes, mas cuja presença real nesse lugar é improvável. Passo para trás? *Mise-en-scène* a partir dos valores sublimados: a cadeia azulada sem neve, um primeiro plano sem sinal antrópico mostra um desejo de apropriação de uma natureza virgem e grandiosa. Para a construção panorâmica, foi necessário introduzir rapidamente uma *mise-en-scène* das imagens dedicadas aos Pireneus vistos de Pau. Assistimos a uma evolução desses valores que vão progressivamente considerar os primeiros planos paisagísticos, mais transformados pela ação antrópica, que

vão permitir a descoberta do trabalho cotidiano agrícola dos bearneses. Assim, René Camena d'Almeida aborda, desde o início, a vista de Pau nos seguintes termos:

Embora situada fora da zona montanhosa pirenaica, ela é inseparável da grande cadeia, pois é um panorama sublime, um eterno esplendor. Um harmonioso primeiro plano de colinas, encostas com as gloriosas vinhas do Jurançon e ao horizonte uma imensa barreira nevada que é dominada pelo nítido perfil do Pico do Midi d'Ossau, esta é a visão magnífica que aguarda o visitante (CAMENA D'ALMEIDA, 1937, p. 07).

Todavia, a iconografia fotográfica oferece enquadramentos específicos e contrastados da montanha mineral, nevada, humanizada. A vista-quadro está ausente. Essa tendência vai se reforçar nos guias da metade do século XX em que uma simples referência à vista será então suficiente, como se os Pireneus fossem definitivamente o lugar mais emblemático da cidade. Assim o quadro-panorama das montanhas registra, ao longo de um século e meio de difusão, uma clara perda de terreno. Parece que as expressões frequentemente encontradas como “bulevar panorâmico”, ou “vista incomparável” têm um forte poder de evocação e estão integradas no imaginário de todos. A última evolução mostra o retorno intenso desse quadro-panorama nas campanhas atuais de comunicação visual da cidade de Pau ou do departamento dos Pireneus-Atlânticos. Finalmente, reivindicado e reapropriado pelos atores locais – o que antes estava nas mãos de editores parisienses e destinado aos olhares estrangeiros –, a visualização desse quadro antecipa uma estetização da implantação paisagística e identitária.

IMPOR O PANORAMA AOS MUNICÍPIOS VIZINHOS?

Com referência ao panorama construindo a cidade, tornou-se urgente “conservar” o que fazia fortuna, reputação e a imagem de marca da cidade de Pau. O castelo, seu entorno e o panorama foram progressivamente objetos de interesse de conservação do Estado, pois o sítio se encontrava sob pressões urbanísticas. O interesse do único castelo foi reconhecido desde longa data, de modo que ele foi inscrito em uma das primeiras listas de conservação oficial nacional em 1840. Seu caráter histórico ligado à memória de Henrique IV faz dele um forte símbolo junto à Nação. Trata-se, então, da proteção de um monumento único, símbolo da história da França. Ulteriormente, em 1921, o parque paisagístico situado em torno do castelo e o panorama serão objetos

de interesse de conservação oficial e aumentos sucessivos foram propostos em 1924 e em 1944. Vale observar que o interesse panorâmico de Pau foi reconhecido muito cedo, bem antes das grandes leis de conservação de sítios naturais. É então, no início do século, que a conservação oficial adota verdadeiramente o castelo na sua paisagem e, fato bastante raro, a noção de panorama foi integrada à conservação oficial. Trata-se de um verdadeiro reconhecimento da beleza do panorama: o Estado tentou então, através das leis de conservação, regulamentar o urbanismo não somente no município de Pau (no início, o lugar se chamava “Horizonte de Pau”), mas também nos municípios vizinhos do lado sul (o conjunto dos perímetros protegidos tornou-se então “Horizontes de Pau” nos textos oficiais). Estes últimos devem então respeitar o panorama do bulevar dos Pireneus, que eles não vêem.

O estudo dos dossiês de conservação de 1921, 1924 e 1944 revela uma retórica particular para manter o panorama. Com o objetivo anunciado de conservar o caráter e o espírito dos lugares, assim como o de preservá-los de todos os danos, dois tipos de discurso aparecem: trata-se de impor as palavras para “fazer” e também sugerir palavras para “dizer”, a fim de justificar o interesse do sítio. Nos dois casos, assistimos a uma evolução dos valores e das argumentações em função das diferentes decisões de conservação. Desse modo, os atores de conservação impuseram inicialmente o estabelecimento de zonas de conservação com regulamentos suficientemente impopulares para que uma oposição local se manifestasse. A conservação entre 1921 e 1924 é apenas parcial e refere-se somente a algumas zonas urbanas da cidade para insatisfação dos autores do dossiê de 1944:

Essas medidas [sítios de 1921 e 1924] se revelaram insuficientes [...]. Apenas a rua e as calçadas são classificadas e não os terrenos ao lado [...]. Lacuna que permitiu, ao longo desse terraço quase nacional, a construção de edifícios mais heteróclitos, sem que a administração tenha tido a possibilidade de formular uma opinião ou um conselho. [...] Nenhum regulamento protege a harmonia dos telhados, nenhum regulamento impede as construções já existentes de se elevarem de um ou mais andares. Se a vista não está escondida, estamos no limite de uma altura tolerável; devemos isso a boa vontade dos proprietários que talvez não terão sempre o mesmo escrúpulo [...] (Dossiê de conservação de 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Estado da questão’).

O aumento do sítio conservado foi provocado principalmente por duas preocupações: obstáculos são suscetíveis de “formar uma barreira visual entre o Terraço e seu Panorama” e proliferações industriais podem aparecer e atrapa-

lhar assim a vista. Os dossiês de conservação – “palavras para dizer” – apóiam-se mais em argumentos literários, científicos e técnicos, do que nos critérios oficiais da conservação nacional. As referências literárias nacionais são, aliás, os elementos mais expostos para mostrar a importância do sítio:

[...] um sítio qualificado por Lamartine de ‘a vista mais bela da terra que ele tem visto no mundo’, um sítio unanimemente admirado pelos grandes viajantes românticos: Stendhal, Taine e o último entre eles: Maurice Barrès que, antes de ir-se acotovelar no Terraço de Toledo, parou longamente em frente desse mirador. [...] Assim, esse sítio é, entre todos, célebre e celebrado e não é nenhum exagero dizer que doravante ele faz parte do horizonte obrigatório das Letras Francesas (Dossiê de conservação 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Introdução geral’).

Entretanto, o apoio dos olhares estéticos e literários não é o único meio de mostrar o interesse do panorama pirenaico. O apoio de profissionais do urbanismo, a comparação de restaurações de lugares similares (Grenoble, Nice) são igualmente técnicas experimentadas pelos autores dos relatórios de conservação. Assim, os dossiês de 1944 se fundamentam no plano do urbanismo da cidade de Pau aprovado em 1933 pela municipalidade e no parecer da Comissão Superior dos Planos de Urbanismo e Embelezamento, redigido pelo arquiteto Henri Prost. Eles citam o seguinte fato: “Henri Prost, arquiteto-chefe do Governo, estimava que era necessário preencher essa lacuna [aumentar o perímetro de proteção] por ‘medidas apropriadas, objetivando deixar à cidade seu caráter de estadia e lazer’, visando preservar o panorama desse terraço que se encontra em situação similar ao de Saint-Germain, pelo qual medidas já foram tomadas” (Dossiê de conservação de 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Estado da questão’). Essa iniciativa de justificar e comprovar aparece igualmente nos dossiês com uma preocupação de visualização “provar pela imagem”, graças à contribuição da fotografia. A fotografia torna-se uma prova científica.

ALGUMAS INTERROGAÇÕES PAISAGÍSTICAS?

As obras artísticas, científicas e turísticas finalmente precederam bem às obras urbanísticas. O panorama pirenaico serviu assim de vetor de “sentido” e de lugar de comunicação, associando valores e símbolos comuns, pois ele foi apropriado, embora não no mesmo momento, tanto pelos atores locais quanto pelos exteriores.

O mais extraordinário, sem dúvida, é a ligação que se estabelece entre valores “exteriores” dos visitantes do século XIX, valores nacionais da conser-

vação oficial francesa e pragmatismos locais em favor da conscientização do panorama na cidade. Se, no início, o bulevar era apenas um lugar de “lazer” de turistas exteriores à sociedade local, assistimos hoje, tanto nas práticas dos indivíduos quanto nas mensagens “publicitárias” das autoridades locais, a uma reapropriação sem precedente da vista. Podemos observar inclusive uma nova relação entre a natureza e a cidade. Efetivamente, a natureza “virgem” (DEGRÉMONT e PUYO, 2007), celebrada pelo horizonte distante dos Pireneus, saiu de seu quadro panorâmico para invadir a cidade. Assim, por intermédio de campanhas publicitárias, as autoridades urbanas têm comunicado com frequência, desde a metade do século XX, a natureza da cidade e sua aparência de “cidade-jardim”, aspecto igualmente ligado à chegada dos ingleses a Pau e suas preferências pela construção de casarões cercados por grandiosos parques paisagísticos.

Assim, os valores de conservação, provenientes, no início, principalmente de uma escala nacional, terminam, com algumas dificuldades, em uma construção do lugar emblemático do panorama pirenaico em escala local. Com efeito, os valores de conservação nacional têm inicialmente imposto certas regras urbanísticas que, progressivamente, foram admitidas pelas autoridades locais, pois elas permitem trabalhar uma imagem de marca. Mas a tensão nacional/local resta sempre palpável na área da gestão do urbanismo. O interesse que o panorama desperta em todos os municípios gera, ainda, problemas nas novas estruturas de cooperação intermunicipais. Os panoramas distantes são assim mais fáceis de serem administrados que os primeiros planos que requerem uma coexistência de valores paisagísticos e de práticas urbanísticas comuns.

REFERÊNCIAS

- ABBÉ C*** E. *Cours élémentaire de géographie*. Paris: Librairie Poussielgue frères/Alliance des maisons d'éducation chrétienne, 1887.
- CAMENA D'ALMEIDA, René. *Pyrénées III*, De Garvarnie au Pays Basqu. Paris: Edition Alpina, 1937.
- CHADEFAUD, Michel. *Aux origines du tourisme dans les Pays de l'Adour*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1990.
- COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris: Adam Biro, 1993.
- DEGRÉMONT, Isabelle. Une année d'aménagement du patrimoine à Bordeaux : entre mise en scène et mise en débat... *Sud-Ouest Européen*, v., n. 7, p. 65-73, 2000.
- DEGRÉMONT, Isabelle; PUYO, Jean-Yves. De la Reserva de Néouvielle al Parque Nacional de los Pireneos, un siglo de políticas de conservación: ¿a favor o en contra del hombre? In:

MARTINEZ DE PISON, E.; ORTEGA CANTERO, N. (Org.). *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid/Fundación Duques de Soria, 2007. P. 99-124.

ÉTAT FRANÇAIS, Beaux-arts, Service des sites, Région : Pyrénées. *Dossier de conservation Pau – Protection du site, Etat de la question*, 1944.

ÉTAT FRANÇAIS, Beaux-arts, Service des sites, Région : Pyrénées, (1944), *Dossier de conservation Pau – Protection du site, Introduction générale*, 1944.

GUIDE JOANNE. *Pyrénées*. 1906

MELLING, Antoine-Ignace. *Voyage pittoresque dans les Pyrénées Françaises*. Paris: Treuttel et Würtz, 1830. 1826-1830, Texto referente a prancha III.

PAPY, Michel. *Aux origines du boulevard des Pyrénées*. Balcon sur Pyrénées. Pau, un boulevard pour un panorama. Pau: Marrimpouey, 2000.

RECLUS, Elisée. *Nouvelle géographie universelle, la terre et les hommes : La France*. Paris: Hachette, II, La France, 1877. V. 2.

SAULE-SORBÉ, Hélène. Le voyage aux Pyrénées. In: BOSCHMA, C.; PÉROT, J. (Org.). *Antoine-Ignace Melling, artiste-voyageur (1763-1831)*. Paris: Paris-Musées, 1991. P. 173-221.

SAULE-SORBÉ, Hélène. *Pyrénées, voyage par les images*. Serres-Castet: Editions de Faucompret, 1993.

VALENCIENNES, Pierre-Henri de. *Eléments de Perspective Pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre Paysage*. Paris: reprint Minkoff, Genève, 1973 [1799].

Recebido em: 03/03/2008

Aceito em: 12/05/2008