

O Homem e seu posicionamento perante a Natureza

O jardim e o ordenamento da paisagem carregam consigo várias significações. A natureza, a paisagem e o jardim podem ser vistos através de sua dimensão mítica, de seu poder evocativo, por inspirar emoções e sentimentos. Trata-se do reordenamento dos elementos naturais e da representação ideal do mundo, vislumbrada através da arte, que deve ser separada da experiência da natureza em seu estado bruto. A paisagem composta por árvores, flores e jardins era o domínio do repouso e da harmonia clássicas, espaço mistificado e idealizado pelo ser humano, ao mesmo tempo, lugar de descoberta, de aprendizagem e de encontro.

Na tradição hebraica, a Bíblia descreve a gênese do mundo, situando-a num quadro inteiramente inspirado na categoria de jardim. O *pardés*, que significa prado, pomar ou lugar plantado em hebraico, que Adão seria mantenedor e guardião, é o *Éden*. Este era um jardim, um espaço sagrado – e não uma floresta – com duas árvores que figuravam o conhecimento. Uma floresta não era um lugar cristão, era indeterminada e ilimitada, era carregada do medo das profundezas sombrias das matas. O jardim, ao contrário, era harmonioso: o *Éden* seria o paraíso que as gerações buscam alcançar para tornar mais amena a vida na Terra.

*“Deus, criador do mundo e da vida, é apresentado como um construtor, um artista criando um universo paisagístico, por ele entregue ao homem sob a forma de ‘paraíso’. A expulsão de Adão e Eva desse jardim inaugura as vicissitudes e os sofrimentos eternos que a lembrança ideal e o sonho, alimentados pela visão dessa paisagem perdida, acompanham.”*²¹

A mesma carga mítica possui o *elemento-árvore*, que segundo Ivete Farah, nos remete “ao sentido de origem do universo, revelando uma essência que antecede aos seres humanos e ao mundo, tornando-os possíveis. A árvore representa uma síntese de elementos da natureza numa concepção harmoniosa do cosmo, um

21 Ver “Paisagem, Botânica e Ecologia, perguntas a Roberto Burle Marx”, In *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 62

fluxo do universo.”²² A árvore pode ser entendida como a ligação entre o céu e a terra, sendo assim, intimamente relacionada à idéia de origem do mundo²³. Nesse sentido, as florestas eram encaradas como nascedouro das nações, o início da habitação, a origem de nosso lugar no mundo. O próprio ciclo da vegetação gerava essa idéia positiva de uma promessa de imortalidade: a própria morte adubava o processo de renascimento. Assim, o simbolismo arbóreo seria relacionado como símbolo de renovação, ligado ao ciclo ininterrupto do universo²⁴.

Segundo Jacques Leenhardt a história do jardim é a história das tentativas de organizar um espaço para o homem na Terra. Assim, cada época explicita a relação humana com o meio natural em que vive e o jardim constitui a forma que toma essa consciência a um só tempo intelectual e sensível.²⁵

Sendo assim, as diferentes culturas abraçaram a natureza e a paisagem de formas e intensidades diferentes, conforme retrata Simon Schama. Textos mitológicos já estavam especificamente relacionados a uma ideia de paisagem ou mesmo a uma descrição de jardim²⁶. Os gregos antigos veneravam bosques consagrados a Ártemis²⁷ e Apolo. Já os sentimentos romanos segundo textos em relação às florestas é um misto de admiração, medo e repugnância. Ambas as culturas imaginavam a Arcádia²⁸ como um lugar coberto de bosques e rochas, a morada

22 FARAH, Ivete. *Poética das Árvores Urbanas*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2008. p. 85

23 Pode-se observar a adoração da árvore pelos nórdicos e a iconografia cristã da Árvore da Vida - Gên 2:9, 16, 17; 3:1-24

24 *Haoma* persa, *Kien-mou* chinês ou *árvore da vida*, a *árvore da sabedoria* budista, o *lótus* muçulmano, *Yggdrasil* ou freixo nórdico, as *árvores cananéias* consagradas a Astarte / Asherah, os *carvalhos gregos* dedicados a Zeus, o *loureiro* dedicado a Apolo, o *mito* dedicado a Afrodite, a *oliveira* dedicada a Atena, a *figueira* sob a qual a loba amamentou Rômulo e Remo e o *Bosque de Nemi* consagrado a Diana. Ver SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 225

25 LEENHARDT, Jacques. “Roberto Burle Marx na História: do modernismo à ecologia.” In: CAVALCANTI, Lauro; EL DAHDAH, Fares. *Roberto Burle Marx: a permanência do instável, 100 anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 92

26 “*Vem-nos à mente o exemplo lendário dos jardins suspensos da Semíramis, caracterizados pela integração dos arranjos paisagísticos no conjunto arquitetural.*” Ver “Paisagem, Botânica e Ecologia, perguntas a Roberto Burle Marx”, In: *Nos jardins de Burle Marx*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1996. p. 62. Os Jardins Suspensos de Semiramis (ou da Babilônia) seriam compostos por montes de terra artificiais, com terraços arborizados. Teriam sido construídos no século VI a.C., no sul do Iraque, na Babilônia.

27 Deusa ligada à vida selvagem e à caça, rainha dos bosques, irmã gêmea de Apolo.

28 Lugar imaginário, criado e descrito por diversos poetas e artistas, onde reina a felicidade, a simplicidade e a paz em um ambiente idílico habitado por uma população de pastores que vivem

dos sátiros, o reino de Pã²⁹. Na antiguidade, o jardim é a imagem do que de melhor há no homem. Ao residir num jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda.³⁰ Os germanos, por sua vez, seriam menos idílicos, e mais bárbaros, porém estavam próximos da natureza bruta. A floresta primitiva era lugar de auto-afirmação tribal contra o império Romano. Havia a preservação de um mundo de virtude silvestre, com uma religião natural praticada nos bosques sagrados e a veneração de divindades que habitavam a natureza, nos carvalhos.

Para a civilização ocidental, ao longo dos séculos, a maneira do homem se relacionar com a natureza vai se alterando: aos poucos a natureza vai entrando no cotidiano e no plano estético. Na Europa Medieval, tinha-se somente a referência do “*jardim do paraíso*” como um “*Éden auto-suficiente*” dentro de um mosteiro cristão ou de um castelo cercado por altos muros e protegido por fossos da natureza desconhecida e temida circundante. Este seria configurado como um *Hortus Conclusus* – o horto fechado dos cristãos -, jardim secreto com a natureza dominada, evidenciando sua utilidade (o cultivo de plantas medicinais e condimentares) sendo caminho para o conhecimento científico e místico.



Imagem 6: *Hortus Conclusus* medieval. “O Jardim do Éden” (1410). Kunstinstitut, Frankfurt.

em comunhão com a natureza.

29 Deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores. Tornou-se símbolo do mundo por ser associado à natureza e simbolizar o universo.

30 Ver CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 22

Na Renascença há uma re-imaginação da mata como paisagem domesticada, dominada, cortada por terrenos cultiváveis. As florestas perdiam o caráter de imensidões brutais e passavam a ser encaradas como mananciais de saúde e riqueza, modelo de vida virtuosa e natural, e não mais selvagem. O progresso da humanidade deveria pressupor o domínio das temidas florestas, que apresentavam um obstáculo ao desenvolvimento humano.

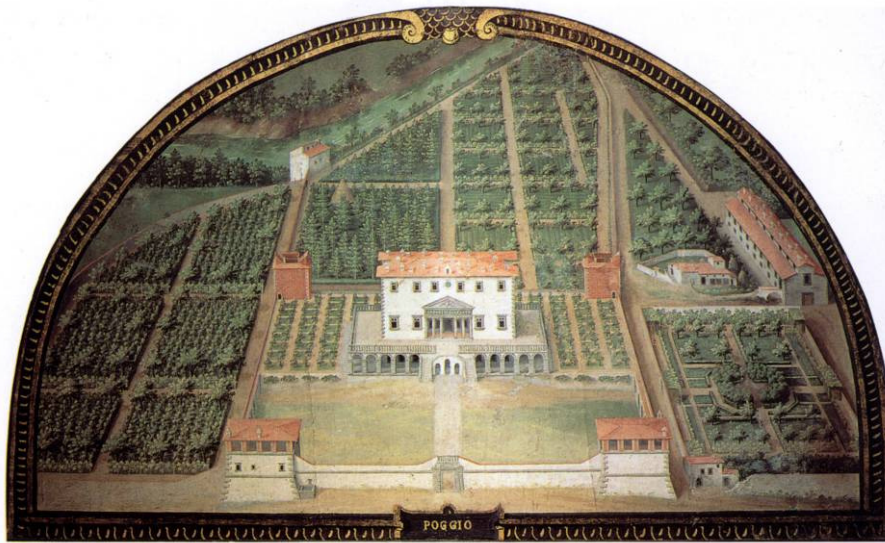


Imagem 7: Representação da Villa di Poggio em Caiano, realizada por Giusto Utens em 1599.

A partir do iluminismo, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza dessacralizada, afluía com mais intensidade. Através da prática de incursões científicas, poéticas e filosóficas pelo homem, a natureza ganhava o espaço do espetáculo, alterando a própria atitude deste homem, que desenvolvia sua capacidade de percepção. Este processo se dá na aquisição de uma sensibilidade visual introduzida pela pintura, que elevou a apreciação estética da paisagem à condição de pitoresca e de sublime, adaptando-a aos sentimentos humanos. Para o pitoresco, a natureza se apresenta como um ambiente variado, generoso e acolhedor, propício ao desenvolvimento dos sentimentos sociais - como pode ser observado nas pinturas de Alexander Cozens (1717-1786), John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851). Já para o sublime, a natureza se apresentava como um ambiente misterioso, rebelde e hostil, que gera a angústia da solidão e de uma individualidade sem esperança. O impacto das dessas idéias na Alemanha se faz sentir por intermédio de Kant, que define o "*sublime como aquilo que é*

absolutamente grande".³¹ Assim, os românticos alemães - contra o internacionalismo do classicismo francês - davam ênfase à autêntica cultura nativa, com cenas do triunfo da vegetação silvestre como símbolo de patriotismo. As florestas passavam a ser encaradas como elemento essencial do caráter nacional, uma tradição heróica e mítica tribal. Penhascos escarpados, árvores retorcidas, grandes extensões de mar, montanhas e planícies encobertas por neblina que se estendem ao infinito criam uma ambiência de desolação, onde a espacialidade majestosa apequena os homens. O artista que melhor sintetiza este pensamento é Caspar David Friedrich (1774 – 1840), com suas naturezas expressivas e nada decorativas.



Imagem 8: “Abadia no carvalho”, (1810). Caspar David Friedrich. Museus Nacionais - Berlim

A representação visual de paisagens é muito antiga, mas quase nunca situando a natureza em primeiro plano³². A arte da Idade Média se relacionava com concepções didáticas e morais, tendo a religião como tema principal. Logo, nesta época, a natureza não constituía um tema autônomo³³. A pintura Renascentista terá no homem, no seu corpo, e na natureza os seus grandes motivos; pinta-se a figura humana, fazem-se retratos e auto-retratos, quase sempre com a natureza por

31 De acordo com suas observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime em 1764 e na Crítica do Juízo de 1790.

32 Ver SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996. p. 24 Segundo Segawa, os gregos apreciaram cenas bucólicas com pastores, eremidas, palacetes e montanhas. Também os habitantes urbanos no período helenístico evocavam a simplicidade da vida campestre.

33 Apesar disso, pode-se verificar alguns exemplos de Igrejas Góticas do Norte que se empenhavam em criar formas arborescentes em pórticos, púlpitos, custódias, com a proliferação de formas vegetais, num “gótico arbóreo”, como um espaço sagrado que era uma extensão da floresta. Era uma tentativa de converter bosques pagãos germânicos em uso cristão.

fundo. Os quadros de Leonardo da Vinci (1452-1519) são, contudo já a expressão desta revalorização do homem e da natureza. Quando não é o fundo das imagens de cenas cotidianas, a natureza é o tema principal: trata-se de uma atitude estética com o reconhecimento da obra por sua realização, como uma esfera autônoma da atividade humana, dissociada de seu tema ou função. Assim, a noção de paisagem surge a partir do momento em que o homem se percebeu como portador de uma determinada cultura reconheceu a paisagem de seu território e por meio desta colocou-se de forma racional sobre o mesmo.



Imagem 9: “Retrato de Ginevra de’Benci”, (1474/1478). Leonardo da Vinci. National Gallery of Art.

A autonomia da pintura de paisagem atinge sua expressão máxima a partir, sobretudo do século XVII, com a introdução, pelos pintores flamengos, da possibilidade de *recriação* da natureza. Este processo se dá através do artifício do princípio imaginativo na pintura de paisagem, ou seja, à natureza era conferida uma beleza sublime, e ela se tornaria depositária de cultura, de valores ideais. Havia a valorização da vida campestre e evocação das formas naturais como corretivo moral contra os males da cidade, a fim de eliminar o feio, o desagradável, em busca do *locus amoenus* (lugar aprazível); os campos e os gramados seriam os remanescentes de um sonho idílico. Esaias Van de Velde (1591-1630) Jacob Van Ruisdael (1628-82), Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) e Canaletto (1694-1768) eram considerados mestres neste sentido.

“(…) O modo de representarmos o ambiente que vivemos não é uma simples ‘cópia’ da ‘realidade’, mas contém em si a própria possibilidade de articularmos livremente essa representação.”³⁴



Imagem 10: “Paisagem com Diógenes”, (1647). Nicolas Poussin. Museu do Louvre.

A própria nobreza inglesa do século XVIII modelava jardins em suas propriedades incorporando algumas características desta paisagem idealizada e nostálgica, criando pequenos mundos particulares com o objetivo de prover suas visadas de uma seqüência de espaços imaginativos, proporcionando encantamento e prazer, assegurando uma certa individualidade frente à produção de massa e a ocupação despreocupada dos territórios.

Com a incorporação gradual da natureza ao cotidiano, os jardins públicos surgem como criação marcante na urbanização européia a partir do século XVI – concebido como o jardim em grande escala, que invade a cidade –, ampliando o envolvimento do homem urbano com a natureza.

³⁴ Citação do Antropólogo Edmund Leach por SEGAWA, Hugo. Jardim como Metonímia da natureza. In *Ao amor do público. Jardins no Brasil*. p. 21