

PAISAGEM E ARTE: UMA RELAÇÃO INDIVISÍVEL

LANDSCAPE AND ART: AN INDIVISIBLE RELATIONSHIP

Andreia Maria Bezerra de Araújo*

RESUMO

O presente artigo pretende proporcionar uma aproximação ao entendimento da apreensão estética da natureza passando por várias lentes, desde a teoria filosófica grega na antiguidade à concepção da natureza sob o ponto de vista utilitário, da visão moderna, até as intervenções paisagísticas contemporâneas, abordando o tratamento recebido pela paisagem decorrente das ações do ser humano, as quais acompanham a variação de comportamento da sociedade segundo suas ideologias, seus objetivos políticos e econômicos – uma dinâmica que repercute na arte, na arquitetura, bem como na arquitetura paisagística. Para tanto, são discutidos importantes filósofos como Georg Simmel, em seu texto *Filosofia da Paisagem*, e Joachin Ritter, em *Paisagem: Função da Estética na Sociedade Moderna*, entre outros autores, fundamentais para o entendimento do surgimento da noção da paisagem. Através de uma abordagem estética, da percepção sensorial, procura-se apresentar a função da arte como instância resgatadora da paisagem, da natureza perdida na memória do ser humano.

Palavras-chave: Natureza. Paisagem. Arte.

ABSTRACT

*The present article intends to provide an approximation to the understanding of nature's aesthetic apprehension through various lenses, ranging from the Greek philosophical theory in the antiquity, the conception of nature from the utilitarian way, the modern vision, to the contemporary landscape interventions, approaching the treatment received by the landscape resulting from actions of the human being, which follows the behavioral variation of society according to its ideologies, its political and economic objectives - a dynamic that has repercussions on art, architecture and landscape architecture. For that purpose, important philosophers such as Georg Simmel, in his text *Philosophy of Landscape*, and Joachin Ritter, in his *Landscape: Function of Aesthetics in the Modern Society*, among other authors, are crucial for understanding the emergence of the notion of landscape. Through an aesthetic approach, by sensorial perception, we try to present the function of art as an instance that rescues the landscape, the nature that was lost in human beings' memory.*

Keywords: Nature. Landscape. Art.

INTRODUÇÃO

Falar sobre paisagem se mostra polêmico na medida em que se busca uma definição para o termo “paisagem”. Sob a perspectiva geográfica, a paisagem acontece sobre um suporte biofísico e é influenciada por fatores geomorfológicos e climáticos, responsáveis por sua conformação ao longo do tempo (GRIGORIEV, 1986). Entretanto, há perspectivas distintas que interpretam a paisagem enquanto um aconte-

* Arquiteta e urbanista pela UFPE. Mestra em ciências pela FAU USP. Professora do curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Anhanguera - Campo Limpo. Rua Dr. Amando Franco Soares Caiuby, 250, 61-A, São Paulo, SP, Brasil.
E-mail: deia.m.bezerra@gmail.com.

cimento existencial. Para Besse (2016), a paisagem é produto das interações, das combinações entre um conjunto de condições e de restrições naturais (geológicas, morfológicas, botânicas etc.) e um conjunto de realidades humanas econômicas, sociais e culturais. O autor cita Ratzel, que retrata o cotidiano da sociedade a partir da utilização dos recursos naturais para sua alimentação e atividades que deixam marcas visíveis na paisagem, reafirmando a singularidade e importância da Terra para o florescimento e subsistência da vida humana.

Este artigo se propõe a tratar a noção de paisagem enquanto apreensão estética da natureza, fazendo uso da percepção. A noção de paisagem, sob esse ponto de vista, modificou-se na história, sendo ignorada, apreendida, contemplada e até servindo como pano de fundo para as manifestações artísticas contemporâneas.

Sob esse aspecto, o papel da natureza na determinação conceitual dessa noção de paisagem, pode-se dizer, é indiscutível. Mas, da mesma forma que a noção de paisagem encara as diversas lentes da sociedade, o conceito de natureza também enfrenta uma diversidade de olhares, funções e papéis na humanidade.

Este artigo, portanto, busca desenvolver uma reflexão sobre a relação da arte e da paisagem tendo a natureza e as ações humanas que a atingem como fator conector. Sob esse aspecto, busca-se a compreensão de quais fatores motivam, influenciam e conduzem a atuação do homem sobre a natureza, na expectativa de se obter um suporte teórico para fundamentação da pesquisa a ser realizada sobre a relação homem-lugar, uma investigação acerca da existência de uma identidade.

A NATUREZA E A TEORIA FILOSÓFICA

Diferente do “gosto pela paisagem”, o “sentimento da natureza” está presente de um modo muito profundo desde as religiões das épocas mais primitivas, não somente na época moderna, sendo considerada por Simmel (1998, in BARTALINI, 2013), inclusive, superficial a atribuição de seu pleno desenvolvimento ao lirismo, ao romantismo, etc.

Para Simmel (1988, in BARTALINI, 2013, p. 20), a natureza é a *“cadeia sem fim das coisas, a criação e a aniquilação ininterrupta das formas, a unidade fluida do movimento de transformação, expressas pela continuidade da existência espacial e temporal [...] é a unidade de um todo”*, e portanto, indivisível.

A natureza em sua totalidade estava próxima dos filósofos da antiguidade em uma coerente aproximação com os deuses, como diz o filósofo Joachim Ritter (1997, in BARTALINI, 2013, p. 50): *“a contemplação da natureza significa sempre que o espírito se volta para o ‘Todo’, para o ‘Divino’”, em uma reflexão de que “o ‘cosmos’ é a ‘ordem do mundo’”*.

Com o nascimento da filosofia, nasce também o seu primeiro conteúdo, a cosmologia, o *“conhecimento racional da ordem do mundo ou da Natureza”* (CHAUI, 2000, p. 28). O homem era ser constituinte, estava imerso em sua totalidade, a unidade no Todo. A relação Divina, no entanto, estava presente no modo como a natureza é considerada, pela transcendência, em que para se elevar ao ser invisível de Deus, o

homem “escapa do domínio da práxis e de suas finalidades; (em que) ele as ‘ultrapassa’, as ‘transcende’ para chegar à intuição do Todo” através do conhecimento livre da filosofia (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 51).

O termo “teoria”, que na filosofia grega antiga designa a visão contemplativa, justifica a denominação “teólogos” empregada por Aristóteles aos filósofos “que falam da natureza”, àqueles “que se recolhem no Divino”, pois não se trata de uma contemplação incipiente, mas como celebração, “um ato solene que se pratica em homenagem aos deuses e designa pois a visão voltada para o Deus” (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 50).

A partir dos conceitos da “teoria”, Petrarca é motivado, abandonando seu cotidiano, a abraçar uma empreitada para se entregar à contemplação, “para se aproximar de Deus no amor, desfrutando o espetáculo grandioso da natureza, [...] livre contemplação da natureza em um movimento interior da alma dirigida para a felicidade”. Desse modo, para Ritter, “a natureza, a paisagem, são o fruto e o produto do espírito teórico”, pois a noção de paisagem como apreensão estética nasce da contemplação da natureza em um ato de aproximação com o Divino, a teoria filosófica. (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 50 e 52).

Besse (2006, p. 1 e 2) concorda quando afirma que Petrarca é atraído pela natureza e é “na contemplação desinteressada do alto, do mundo natural aberto ao olhar”, que reside sua “modernidade”, pois são essas definições que constituem a “relação estética com a natureza enquanto paisagem” (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 52), tornando sua experiência na subida ao Monte Ventoux, o marco inicial de um novo olhar à paisagem.

Se por um lado, Petrarca é motivado pelo desejo por descobertas, pela busca do inexplorado, um sentimento compartilhado pelo espírito viajante dos italianos, por outro lado, ele trava uma batalha moral e ética consigo mesmo diante das premissas religiosas da idade média, nas quais era doutrinado, defendidas por santo Agostinho.

Para santo Agostinho, a grandeza da alma não está relacionada à extensão espacial. Quando a alma cede à curiosidade, se perde dela mesma e passa a viver no espaço, uma vida de vaguear, que representa a diminuição da intensidade espiritual, uma doença. A curiosidade, segundo a visão agostiniana, é sempre insaciável, de modo que, ao se chegar ao destino, este não é suficiente para alcançar o apogeu do desejo, e desse modo, os lugares encontrados com base na curiosidade não possuem um abrigo para o repouso da alma, e assim, o espaço distancia o refúgio da alma, a pacificação interior.

Com base nesses conceitos, Petrarca parece desconsiderar todo encanto experimentado de forma tão poderosa, o desfrute do espetáculo grandioso da natureza, e volta “os olhos da sua alma para [si] mesmo” (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 50).

A ruptura dessa matriz histórica faz com que a noção de espaço seja dissociada dessa visão cultural. A contemplação e a admiração se tornam matéria para uma nova forma da teoria, não mais para o “esquecimento de si”.

Segundo Ritter, os conceitos da teoria filosófica, estavam relacionados ao conceito racional das ciências, caracterizando a ausência da natureza-paisagem e, mesmo constituindo estímulo à contemplação do Divino, o sensível é desconsiderado, não havendo nem *“um órgão específico e distinto do conhecimento conceitual para apreender e representar para si a natureza sensível que o rodeia”* (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 54).

Por meio da contemplação, o ser humano passa a apreender a natureza como paisagem através do sentimento estético, não mais pela *“verdade no conceito racional da filosofia e na liberdade teórica das ciências”*, pois *“a paisagem é a natureza esteticamente presente se mostrando a um ser que a contempla provando sentimentos”*. (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 54 e 55)

NASCE O SENTIMENTO DA PAISAGEM

Diferente do *“sentimento da natureza”* presente desde as religiões das épocas mais primitivas, como supracitado, Simmel (1988, in BARTALINI, 2013) aponta que o gosto pela paisagem teve um surgimento tardio, uma vez que para sua criação era necessária a separação do sentimento unitário da grande natureza, sendo assim possível o recorte da paisagem na natureza no universo pós-medieval, sendo confirmada, principalmente, com o nascimento da pintura.

Segundo Simmel (1988, in BARTALINI, 2013), para termos consciência de vermos a paisagem, é preciso que os elementos da natureza, singulares do campo de visão, cativem, atraiam nosso espírito, como também é preciso apreender um conjunto, uma unidade, não apenas sua justaposição sobre uma porção de solo terrestre.

Não se trata apenas daquilo que se alcança com o olhar, é necessário que se liberte *“da impressão bruta”*, como um detalhe dentro das coisas da natureza, através de um *“conceito unificador”* estético para lhe dar forma, chegando-se à paisagem de maneira aproximada, através da arte pictórica, onde a paisagem é criada pelo artista.

A natureza, como unidade de um Todo, sem fronteiras, indivisível na sua Totalidade, é remanejada pelo olhar humano que a divide em unidades particulares e são batizadas como paisagens (SIMMEL, 1988, in BARTALINI, 2013).

O pintor exerce papel fundamental na interpretação da natureza através de seu olhar aguçado, artístico. Ritter (1997, in BARTALINI, 2013, p. 52) cita Carus, médico e pintor do século XIX, que escreveu as *“Cartas sobre a pintura de paisagens (1815-1824)”* definindo a natureza tal qual conceitua a teoria filosófica. Ele considera o céu *“o elemento mais indispensável e mais grandioso da paisagem”*, por representar *“a imagem autêntica do infinito [...] a presença luminosa do cosmos, o modo visível da ordem do mundo”*.

Sob o ponto de vista da geografia, Besse (2006) nos leva ao entendimento de que a representação cartográfica e a representação artística da paisagem possuíam o mesmo vocabulário no século XVI, uma comparação entre geografia e a pintura, em que ambos, geógrafo e pintor, compartilhavam semelhantes olhares, uma mesma

“atitude cognitiva”, mas que não se confundiam. Trata-se de uma competência visual compartilhada que propiciava a leitura da paisagem através da percepção dos signos do mundo, da observação da natureza.

Landschap, landschaft, paese eram termos que, até os séculos XVII e XVIII, se referiam a um significado territorial e geográfico, “num sentido sobretudo jurídico-político e topográfico [...] a província, a pátria, ou a região” (BESSE, 2006, p. 20).

O autor relata que, diferente da perspectiva histórica da pintura estabelecida a partir do século XVII, que considera a paisagem “como a extensão de um território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado”, o olhar geográfico define *Landschaft* como “um lugar que se define por vizinhanças, humanas e naturais” citando o autor da “Crônica de Misnie”, 1580, Peter Albinus: “[...] em que parte do mundo, em que país, em meio a que povos, junto a que vizinhos, montanhas, cursos d’água, florestas e outros lugares notáveis, se encontra aquilo que em latim se chama o *sitium*” (in BESSE, 2006, p.21).

É então que, com o entendimento geográfico mais detalhado de cada região através da *corografia*, que compartilhava das mesmas convenções iconográficas da representação paisagística da natureza e reconhecendo o espaço como o horizonte do habitat humano, surge a nova “paisagem do mundo” e a nova representação cartográfica do ecúmeno¹ (BESSE, 2006).

Nesse aspecto, o mapa-múndi e o atlas constituíam suportes que se permitiam ter uma visão global, possibilitando a organização da experiência da diversidade das coisas terrestres para o olhar, em que o mapa se torna um vasto quadro da paisagem. A apresentação cartográfica e pictórica da paisagem passa a adquirir valor filosófico da contemplação: o *locus amoenus*, o lugar ideal, a paisagem ideal. A atividade contemplativa encontra, na visão da paisagem, seu meio e sua riqueza.

A partir do dispositivo teatral, a relação de percepção e pensamento é promovida, uma vez que a Terra é apresentada como um todo do qual o ser humano participa; ela é a imagem e o homem é aquele que a contempla e também é visto. Tal circunstância é representada na série “Grandes Paisagens (1560)” de Peter Bruegel, em que inclui elementos dos detalhes corográficos e topográficos, físicos, construídos ou naturais, e culturais, como experiência visual do mundo terrestre, como pode ser visto na figura 1. Mostra a terra constituída como espetáculo observado, objeto contemplado, em que os personagens das pinturas são observadores da paisagem. Coloca em cena uma “relação visual entre o mundo e um olhar”, um recurso teatral. A superfície da terra é claramente uma imagem a ser contemplada (BESSE, 2006).

Em suas pinturas o observador está disponível para a observação da paisagem, com um ângulo de visão favorável (afastado ou elevado). É o que une o mapa-múndi

¹ O ecúmeno é compreendido como a relação da humanidade com a extensão terrestre caracterizada pela “impregnação recíproca do lugar e do que se descobre: no ecúmeno, o lugar e a coisa participam um do outro” (BERQUE, 2000).

e a representação artística da paisagem, ou seja, é preciso afastar-se, desprender-se para percebê-la como um todo.



Figura 1 As Preocupações de um País - Country Concerns – Solicitududo Rustica. Brueghel, Pieter (O Velho) (1552).
Fonte: warburg.chaa-unicamp.com.br. Acessado em 14/09/2014.

Segundo Besse (2006), a comunicação entre a cartografia e a experiência paisagística pode ser direta, através da contemplação, ou indireta, através da pintura. Trata-se da relação entre sujeito e objeto, dispositivo formal da percepção e pensamento. O mapa-múndi e a pintura são condições, suportes para a apreensão e percepção da paisagem – função da representação paisagística e suas relações com a geografia, que evidencia a experiência sensível da terra como espaço aberto, a ser percorrido e descoberto. A pintura de paisagem registra graficamente o novo pensamento e experiência da Terra como solo da existência humana.

Eric Dardel (1952) também nos revela uma visão geográfica sob esse aspecto, em que a paisagem é todo o espaço envoltório do homem, como ambiente terrestre, em que sua leitura atenta revela os costumes humanos. Trata-se, portanto, da base do homem como ser social. Unificada em uma tonalidade dominante, ela está imune a qualquer conceito puramente científico, pois é unida a partir de uma “impressão”. Não se trata, necessariamente de valor estético ou teoria geográfica, mas uma verdade da existência, sua expressão fiel. Para o autor, a paisagem pressupõe a presença do homem, mesmo ausente, cuja dimensão expressa nela inclui a temporal, em que toda espacialização geográfica comporta uma história, um evento.

Para Besse (2006), Ritter analisa o mapa e a visão da paisagem como portadores de um novo gênero de experiência do mundo Terrestre. A representação moderna da paisagem passa a ser a consciência estética da natureza. Mas, para tanto se faz necessário ir até à natureza, contemplá-la, e a partir daí, consegue-se perceber a paisagem. Para o filósofo, a representação paisagística é o prolongamento e a transformação da contemplação da ordem do mundo. A contemplação estética corresponde à própria concepção moderna da paisagem.

Observa-se, portanto, uma divergência entre os pensamentos dos autores no que diz respeito à maneira de perceber a paisagem. A relação íntima do ser humano com a Terra não depende, necessariamente, de sua consciência estética da natureza, porém a paisagem vai além da presença da humanidade sobre a Terra. Trata-se de visões distintas, mas fica evidente que o sentimento da paisagem surge a partir do olhar do ser humano, seja através de um recorte, de um enquadramento artístico na pintura, quer considerando a Terra seu habitat humano, o ecúmeno, que vem a repercutir, inclusive, no modo de representação cartográfica, mas sempre há a experimentação de um novo olhar da natureza, o da apreensão estética, que é aflorada pela capacidade sensível do ser e, de certa forma, estimulada a partir do olhar contemplativo da modernidade.

De acordo com Simmel (1988, in BARTALINI, 2013), a apreensão estética, através da capacidade artística que existe em cada um, é formada segundo cada vivência, uma síntese cultural que constitui nossa imagem do mundo. Quanto à paisagem, à atmosfera da paisagem, ela depende do espectador, do seu estado de espírito, e reside no seu reflexo afetivo, uma relação entre causa e efeito, uma formação espiritual e desse modo, a paisagem *“vive pela força unificadora da alma, como uma associação estreita entre o dado empírico e nossa criatividade”* (SIMMEL, 1988, in BARTALINI, 2013, p. 26).

Sob esse aspecto, ele salienta que a atmosfera de determinada paisagem é única, propriamente sua e é dada por aquele que vê, em uma relação singular, autêntica e individual, um sentimento surgido no espectador pela paisagem, *“sem permutação possível”* (SIMMEL, 1988, in BARTALINI, 2013, p. 27).

NATUREZA ÚTIL ≠ NATUREZA-PAISAGEM

A paisagem nasce quando a existência do ser, a *“pulsção da vida”* é separada da homogeneidade da natureza, pela percepção e pelo sentimento, e não se pode perceber sua atmosfera sem se *“querer ver”* (SIMMEL, 1988, in BARTALINI, 2013). Ritter concorda com esta afirmação quando diz que *“a paisagem, pois, só encarna a natureza para aquele que ‘sai’ em direção a ela [...] para [...] participar do Todo que está presente nela”* (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013 p. 52).

Dando continuidade à evolução do pensamento, a paisagem, dessa forma, só surge para aquele que ultrapassa os limites utilitários da natureza em busca da livre contemplação, como defende Ritter: *“para fruir livremente do seu espetáculo e para estar ele próprio no seio da natureza, sem visar finalidades práticas”* (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 55).

Trata-se da transcendência do utilitário para o contemplativo, como definido pelo próprio santo Agostinho, *“a passagem do ‘uti’ - a fruição utilitária - ao ‘frui’ - a fruição contemplativa”*. Segundo Ritter, trata-se de uma passagem não alcançada pelos trabalhadores do campo: *“para os camponeses a natureza não é mais do que solo natal o qual eles trabalham para sua subsistência: a floresta é a madeira, a terra um campo, a água um viveiro”* (RITTER, 1997, in BARTALINI, p. 52).

Cézanne, pintor francês, considerado precursor da pintura moderna que viveu entre o fim do século XIX e início do século XX, em uma conversa com Joachin Gasquet, poeta, escritor e crítico francês de arte, faz um relato sobre o modo como os camponeses veem a natureza apenas sob o ponto de vista utilitário, um conflito de identidade entre a natureza-paisagem e a natureza da vida rural que é reforçado na história da paisagem: *“eles sabem o que está semeado aqui, ali, o comprimento da estrada, o tempo que fará amanhã, se o Sainte-Victoire está coberto ou não, eles pressentem como os animais, como um cão conhece um pedaço de pão, unicamente em função de suas necessidades, mas se as árvores são verdes e que este verde é uma árvore, que esta terra é vermelha e que estes vermelhos esboroados são colinas, eu não creio realmente que a maioria perceba, que eles saibam disto para além do seu inconsciente utilitário”* (J. Gasquet, Cézanne, Paris, Berheim Jeune, 1921, p. 88, in BARTALINI, 2013, p. 53).

Essa discussão, no entanto, sugere um desafiador campo de investigação que demandaria um maior aprofundamento para dar conta dessa complexidade, para tentar alcançar em que medida, de fato, o espaço do labor inibe ou restringe a fruição de paisagem.

Como veremos adiante, o homem do campo inglês conseguiu ver no pitoresco, no bucólico do ambiente agropastoril, sua predileção enquanto composição paisagística. Com base na defesa de Ritter, pode-se, então, considerar que para que essa preferência tenha sido aflorada, o homem, em algum momento mais tranquilo, deixou de ver na terra apenas o suporte para uma produção e a paisagem pôde ser percebida.

Em suma, quando a natureza serve apenas a um fim utilitário, não contemplativo, deixa de ser paisagem. Para tal, é preciso que o olhar se volte à sua contemplação independente do lugar e de sua aparência, tudo *“se torna belo, grande, sublime, se torna objeto estético, paisagem”*. (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 56)

O DIVÓRCIO ENTRE A HUMANIDADE E A NATUREZA

Na medida em que o ser humano passa a explorar novos horizontes com o processo de mercantilização da sociedade, ele se “divorcia” da natureza. Simmel (1988, in BARTALINI, 2013, p. 21) denomina como *“a tragédia fundamental do espírito”* a cisão entre o homem e a natureza quando cita que *“a parte do todo acaba por se tornar um conjunto independente, que se separa e reivindica seu direito diante do todo que pertencia”*. Uma ruptura que alcança seu apogeu na época moderna.

Para Friedrich von Schiller (1759-1805), a cidade aproxima o homem do homem, o que implica em um divórcio entre o homem e a natureza. Ele é privado do espetáculo da natureza e a cidade o torna livre enquanto homem.

A paisagem na sociedade moderna comporta a condição de desalienação do homem com relação à natureza. Se o homem do campo, o homem não tecnológico, é prisioneiro da natureza, no sentido de ser parte constituinte, o homem da cidade, livre, tecnológico, é alienado, desconhece a natureza. O homem não tecnológico envolve sua própria imersão na natureza, a sua harmonia com ela, o equilíbrio cósmico (NORTHROP, 1956). Trata-se de um momento em que o homem se desvincula, se liberta da natureza, coisificando-a, fazendo uso de seu recurso em benefício próprio.

É o domínio do homem sobre a natureza e isso exige a sua reificação, sua transformação em objeto – uma ocasião em que a mercantilização e a urbanização promoveram forte devastação das florestas para servir de matéria-prima para as construções e meios de transporte terrestre e marítimos. Nesse sentido, o “divórcio” tem uma nuance positiva, pois ao mesmo tempo que afasta o homem da natureza, o aproxima, quando promove um momento de apreciação estética através da arte.

Segundo Ritter (1997), para Alexander V. Humboldt, considerado um dos fundadores da geografia científica, a paisagem se caracteriza pelo seu “caráter individual” e pela “fisionomia natural” particular a cada grau de latitude, determinando a impressão de conjunto de toda uma região, a unidade que é reconhecida na imensa variedade e classificada de acordo com seu local.

No entanto, por medo de que se perca a “*fruição da natureza sob influência do pensamento contemplativo ou do conhecimento científico*”, Humboldt recorre à ideia, todavia já descartada, do pensamento contemplativo da natureza como “*essência de todas as forças e coisas naturais*” (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 57).

Para o geógrafo, a natureza se torna objeto, sendo utilizada e explorada pelas ciências naturais e a literatura e a arte recebem a tarefa de conceber essa mesma natureza na sua relação com os homens e de mantê-la viva por meios estéticos. A arte passa a ter a função de resgatar a essência da natureza perdida, principalmente com o acelerado desenvolvimento social e urbano.

Mas, para que, em sua grandeza, a natureza seja representada, é preciso que seja visto como esta se reflete na interioridade dos homens. Assim, ela é retomada de forma estética pela literatura e pela arte a partir das relações que estabelece com a sociedade.

Trata-se de uma mediação estética que está ligada ao nascimento de uma nova ciência e à reificação e objetivação da natureza. A estética, simbolicamente, retoma a totalidade da natureza perdida e esta se mantém presente nas lembranças do homem, uma vez que é recuperada pela paisagem. Os artistas, portanto, se veem representantes da natureza, que se comunicava com eles como se pudesse transmitir sua ameaça de desaparecimento; dessa forma, se tornaram responsáveis pelo registro e conservação de sua lembrança.

Ritter cita Baumgarten, autor de *Aesthetica*, em 1750, considerada a “primeira filosofia das belas-artes baseada na sensação”. Muito além da representação, do testemunho de uma realidade, a arte passa a tratar do conhecimento sensorial tudo o que é apreendido ao sentir, o que não encontra lógica científica, racional, é reconhecido pelas belas-artes como sensação, e portanto, elevado ao nível de “verdade estética”. Dessa forma, o surgimento do conceito da dimensão estética está relacionado às sensações, onde aquilo que não se sustenta apenas na explicação racional da existência, da ciência, encontra seu lugar na interpretação sensível dos fenômenos, na apreensão do espetáculo através da imaginação estética, que possibilita tornar presente no sentimento o que é visto apenas no campo da experiência (RITTER, 1997, in BARTALINI, 2013, p. 59 e 69).

Quando a natureza, na sua totalidade, deixa de ser encarada como conceito científico, é a impressão sensível que fornece a imagem e linguagem estéticas para representá-la no pertencimento de nossa existência. A sociedade moderna liberta o homem e, através da mediação estética, mantém a possibilidade de uma relação entre o homem e a natureza, pois permite perceber e exprimir essa coexistência e, por meio da representação artística, promove a condição de sujeito e objeto. O homem é liberto da totalidade da natureza como ser constituinte, mas faz uso da arte, da percepção sensorial, da forma estética da arte para manter sua presença; é o surgimento da paisagem a ser contemplada pelo sujeito, o homem.

UMA CONTRIBUIÇÃO FENOMENOLÓGICA PARA A PAISAGEM

Segundo Chauí (2000, p. 65), no século XX, uma corrente filosófica foi iniciada pelo alemão Edmund Husserl, surgida do “interesse pela consciência reflexiva ou pelo sujeito do conhecimento”, a “fenomenologia”. Ela considera inseparáveis sujeito e objeto; para esse campo o objeto sempre é percebido através de uma relação interdependente, uma inter-relação das coisas sensíveis, um entrelaçamento, trabalho de diferenciação que vai se dando entre sujeito e sujeito.

Segundo Chauí (2000, p. 153), fenomenologia e Gestalt (configuração, figura estruturada, forma) trouxeram algumas modificações para a filosofia, principalmente no que diz respeito às ideias, antes defendidas pelos empiristas e intelectualistas, acerca da percepção e da sensação que, para Husserl, eram indistintos. Para ele, “sentimos e percebemos formas, isto é, totalidades estruturadas dotadas de sentido ou de significação”.

Segundo a teoria da Gestalt, a ‘boa forma’ é uma estruturação com base na qualidade, quantidade e significação, em que se evita ter uma visão formalista ou racionalista, pois ela esgota todas as outras possibilidades, enquanto que na fenomenologia, a formação do sentido da percepção está o tempo todo sendo refeita.

Parte principal do conhecimento humano, a percepção é estudada pela fenomenologia como uma forma organizada. Na visão de Chauí (2000, p. 157), “a percepção não é causada pelos objetos sobre nós, nem é causada pelo nosso corpo sobre as coisas: é a relação entre elas e nós e nós e elas; uma relação possível porque elas são corpos e nós também somos corporais”.

A 'identidade' da paisagem é formada sob determinado prisma que, com o movimento, pode ser confirmada ou alterada, e neste caso, a visão é reestruturada. Assim, a noção de paisagem surge da percepção, pois a totalidade que se estabelece nesta, tende a fortalecer a totalidade do campo visual.

Desse modo, a paisagem acontece "entre" sujeito e objeto, a mediação entre o homem e o ambiente. Berque (in SERRÃO, 2011) aborda a 'mediância' como o movimento que acontece entre o mundo subjetivo (representado pelo ser humano, pela sociedade, pela cultura) e o mundo físico e objetivo, onde atuam as relações de ordem simbólica, ou seja, uma realidade trajetória que não corresponde somente a natureza, nem meramente subjetividade potencial. Não se trata de uma avaliação somente sob o ponto de vista geomorfológico, dado objetivo, ou simplesmente uma ilusão subjetiva. O ambiente vai registrar objetos e costumes de sentimentos, de visão comum entre membros de um mesmo grupo, que vão compor uma identidade coletiva.

INTERVENÇÕES PAISAGÍSTICAS – DOS JARDINS AOS SISTEMAS DE PARQUES URBANOS

A partir do momento em que o homem se desvincula da natureza e a arte retoma sua presença, mantendo-a na lembrança do homem, este acaba por se aproximar dela inclusive através do tratamento paisagístico, e este passa a servir a uma diversidade de propósitos.

Os jardins europeus, sobretudo os do século XVII, tais como as *villas* italianas (ver figura 2), abrem-se para a paisagem, ganham uma complexa monumentalidade associada ao avanço da tecnologia construtiva, o que resultou em uma relação planejada e moderna do ambiente inteiro. Segundo Panzini (2013, p. 281), tais jardins compartilhavam "*a arte de transformar o ambiente, de aproveitar a morfologia dos sítios para tirar vantagem dela e fizeram uso das ciências que se desenvolveram em torno dessas temáticas*".

O planejamento de jardins fazia uso da geometria, da topiaria e de recursos teatrais para apreciação, deleite e ostentação de uma soberania política, a partir da realização de suntuosas festas, em que, por meio do conhecimento profundo da topografia e de drenagem, por exemplo, verdadeiros espetáculos eram produzidos em cada parte do jardim com animados jatos d'água a partir da própria ação da gravidade, ou através de sistemas de bombeamento hídricos nos terrenos planos.

Panzini (2013) recorre ao novo regime britânico de governo baseado na produção agrícola da propriedade privada a partir do século XVIII para justificar a motivação de uma verdadeira revolução na arte dos jardins e a possibilidade de uma renovação ética no processo de colonização do campo.

Defensora de um modo de vida rural, cuja essência da nação se baseia no campo, a preferência paisagística inglesa busca reproduzir paisagens ideais da natureza, pitoresca, não simétrica, bucólica, que remete ao passado (LOWENTHAL e PRINCE, 1972), "*prevalecendo um naturalismo sofisticado, uma fusão entre parque e paisagem*" (PANZINI, 2013, p. 482).

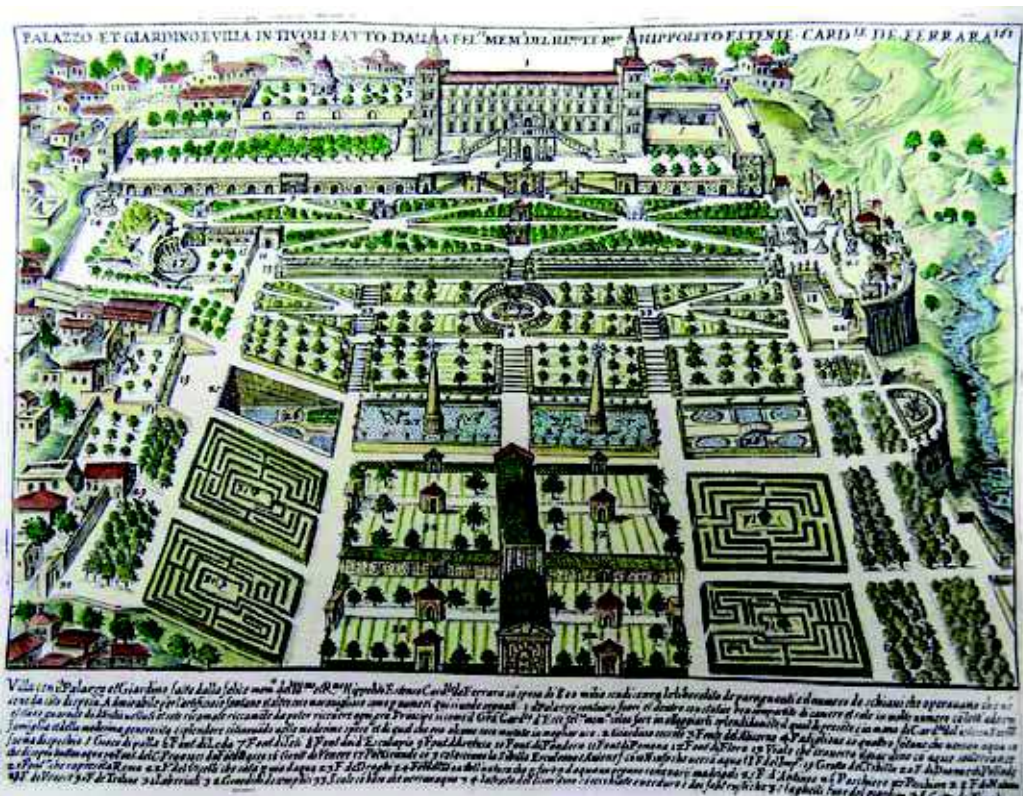


Figura 2 Villa D'Este, Tivoli, Itália. A elaboração e a sofisticação dos jardins ganha mais força com o avanço da tecnologia construtiva. Disponível em: <https://rarebooksandprints.com/products/1612-g-laurus-scarce-1st-issue-villa-deste-tivoli-rome-copper-engraving>. Acessado em 27/11/2018.

Segundo Lowenthal e Prince (1972), o consumo da arte pitoresca no século XVIII se expressa no jardim inglês, onde buscavam reproduzir as cenas idealizadas da natureza por artistas como Claude Lorrain, Gaspard Poussin e Salvator Rosa. Os amantes do pitoresco visualizavam um mundo como se seu criador fosse um artista, um pintor italiano do século XVII. Penhasco, tempestade, neblina, inspirações das paisagens pintadas por Salvator Rosa, induzem reflexões sobre a fraqueza do homem diante da força da criação.

Segundo Panzini (2013, p. 475 e 476), no mesmo período do surgimento de um novo estilo compositivo, surge também o jardim público, como “uma melhoria trazida às cidades no período das luzes”. No entanto, o autor ressalta que seu início se deu anteriormente, em finais do século XVI, com as alamedas em jardins aristocráticos que eram abertas ao público para “exibir a pompa e as roupas” em um ritual codificado “onde novos usuários, compostos pelas camadas urbanas emergentes, estavam ansiosos por imitar os modos sociais da elite”.

No entanto, tratava-se de um hábito puramente social e político, não servindo para uma apreciação da natureza, como diz Marel: “São apenas lugares plantados com árvores, situados no perímetro urbano, onde os cidadãos vão não para usufruir do espetáculo da Natureza, mas para fazer um exercício momentâneo; onde se reúnem

para exibir seu luxo e satisfazer sua curiosidade” (*Théorie des jardins*, 1776, in PANZINI, 2013, p. 480).

Em finais do século XVIII e início do século XIX, os jardins se propagaram na Europa, mais ainda na composição de sistemas de espaços públicos. O esquema parisiense, por exemplo, passa a ser completado por bulevares, alamedas, que teriam a função de conectores de espaços verdes, de parques.

Essa tendência chegou aos Estados Unidos e, com o crescimento populacional, em 1853 uma lei federal foi decretada para se construir a primeira área verde pública fora do perímetro urbano, o Central Park, projetado em 1858 por Frederick Law Olmsted, paisagista mais conhecido no país naquela ocasião, e Calvert Vaux – um dos mais inovadores parques do século XIX, localizado ao centro da ilha de Manhattan (ver figura 3). Segundo Panzini, (2013, p. 511), essa experiência, além de ter sido um grande sucesso, serviu para “consolidar, nos Estados Unidos, a figura profissional do arquiteto paisagista na qualidade de projetista dos espaços urbanos públicos”.



Figura 3 Vista aérea do Central Park, 1938.

Disponível em <https://www.nycgovparks.org/about/history/olmsted-parks>. Acessado em 27/11/2018.

Com a colaboração de Charles Eliot, o sistema de parques de Boston, o *Emerald Necklace*, foi um dos projetos mais relevantes de Olmsted na segunda metade do século XIX, que articula diferentes parques através de espaços lineares arborizados, (ver figura 4).



Figura 4 Plano Geral do Emerald Necklace, Boston.
Disponível em www.olmsted.org. Acessado em 27/11/2018.

Segundo Panzini (2013), as experiências do sistema de parques em Paris e em Boston foram consideradas modelos para o combate aos impactos ambientais causados pelo crescente desenvolvimento das áreas urbanas após a Revolução Industrial.

Ainda segundo o autor, o mundo ocidental foi envolvido por um clima de crítica às cidades industriais, e a Grã-Bretanha, inspirada pela influência do gosto do século XIX que exaltava um ambiente mais belo e saudável em sua valorização ao mundo tradicional agropastoril, inicia uma série de movimentos contra a brutalização urbana. Segundo Lowenthal e Prince (1972), tais movimentos envolvem a admiração a pequenas comunidades, a sentimentalização do artesanato e a criação de cidades-jardins, os cinturões verdes idealizados Ebenezer Howard (1850-1928), em que, na origem tinha padrão de áreas verdes, mas também uma organização comunitária, um ambiente urbano que combinava *“todas as vantagens da mais energética e ativa vida urbana, com toda a beleza e o prazer do campo”* (Garden Cities of To-morrow, in PANZINI, 2013, p. 522).

A introdução da natureza no ambiente urbano, seja pela reforma ou pela criação de novos bairros, se espalhou pela Europa, pelos Estados Unidos, e a questão ambiental alcançou seu auge como motivador de todo um pensamento ecológico no século XX.

Observa-se, portanto, que embora outras motivações tenham estimulado o surgimento de novas propostas de urbanização, a produção de parques e jardins públicos possibilitou a vivência concreta da arte na paisagem, viabilizando o estímulo de todo o sistema sensorial humano, além da experiência visual proporcionada pelos registros da natureza emoldurado nas pinturas.

LAND ART E ART IN NATURE

A *Land Art* foi criada em meados da década de 60 do século XX como um modo de expressão artística revolucionário, que ultrapassa os limites do espaço da gale-

ria – um novo modo de pensar a arte, distante daquela considerada como processo dedicado à produção, em um movimento de crítica ao consumismo e busca de novas maneiras de interagir com a Terra.

Além da motivação do ponto de vista econômico, trata-se de um momento em que as questões políticas presentes nas manifestações artísticas passam a acolher ideias socialmente construídas, e comunicam performance, teoria, estética e ativismo – uma perspectiva condizente com o espírito político em geral, em que o movimento ecológico cresceu rapidamente. O ativismo político, em particular, acontecia em oposição à Guerra do Vietnã, e foi considerado praticamente obrigatório entre os artistas.

De um modo geral, a *Land Art* é caracterizada por uma interação imediata e visceral com a paisagem, a natureza e o ambiente, em proposições sobre a relação do homem com a terra e com a natureza. Seu caráter revolucionário é revelado quando se considera um gênero essencialmente escultural em um momento em que ainda não há nenhuma tradição ocidental existente de escultura paisagística.

Por um lado, os norte-americanos foram considerados compositores de obras excessivamente agressivas, insensíveis às preocupações ecológicas, pois destruíam a beleza natural da paisagem, com suas estruturas monumentais, envolvendo ações que modelam, alteram e manuseiam a terra, as *'Earthworks'*. Entre os fatores favoráveis à concretização de suas obras estão a ocupação não consolidada e a vastidão territorial. Aqui, a terra serve de suporte para as obras, a natureza funciona como o fundo com a qual a expressão artística se pronuncia e as obras propiciam um olhar mais ampliado, voltado para a paisagem.

As obras de Robert Smithson são exemplos da ação artística norte-americana. O artista foi dos fundadores das formas artísticas conhecidas como *'Earthworks'*, onde abandonou as tendências modernistas, o formalismo, as regras e materiais tradicionais, como o *Spiral Jetty*, 1970, localizado no Great Salt Lake, Utah (figura 5). Baseando-se no conceito da entropia², Smithson criou obras incluindo a própria ação da intempérie como parte da criação, afirmando que *"excluindo os a processos tecnológicos da criação artística, começamos a descobrir outros processos de uma ordem mais fundamental [...] Eu tenho pensado sempre sobre processos não resistentes que envolvessem a real sedimentação da matéria ou o que eu chamei de 'Pulverizações' [...] oxidação, hidratação, carbonatação e solução [...] são quatro métodos que poderiam ser voltados para a criação da arte* (SMITHSON, 1996, p. 106) (tradução nossa).

² Não se pretende aprofundar as bases conceituais acerca do termo, mas é válido citar que algumas leis da termodinâmica defendem que nem toda energia gerada é transformada em trabalho mecânico e, portanto, entropia corresponde à medida da desordem provocada pelas partículas de energia no universo. A partir de uma visão de mundo pautada no consumo e no progresso, conclui-se que tal desordem é contínua, aniquilando qualquer ideia de um mundo mais ordenado a partir da evolução com base na tecnologia (SPROVIERO, 2001).



Figura 5 Spiral Jetty, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. Fonte: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>. Acesso em 08/12/2017.

Por outro lado, os Europeus compunham obras efêmeras e menos invasivas ao meio. Entre os fatores que induzem a esta forma mais suave e menos agressiva à Terra estão a densa ocupação, uma paisagem consolidada e leis de zoneamento mais rigorosas e menos tolerante a obras de grande escala.

Como exemplo da Land Art europeia podemos citar o artista Andy Goldsworthy, que procura criar uma nova percepção e uma compreensão cada vez maior da terra, como dito em suas palavras: *“Para mim, olhar, tocar, material, lugar e forma são todos inseparáveis do trabalho resultante. [...] o movimento, a mudança, a luz, o crescimento e a decadência são a força vital da natureza, as energias que tento aproveitar do meu trabalho”* (GOLDSWORTHY, 1990, p. 20).

A *Art in Nature*, organização fundada em 1989 com o objetivo de promover a conscientização ambiental através da arte, era composta por artistas que seguiam sua concepção, abordando duas questões principais: a posição do mundo da arte no que diz respeito à natureza; e a posição da arte no que diz respeito à expansão da tecnologia.

Neste caso, as obras tanto articulam valores estéticos formais como atendem às necessidades espirituais. O artista se engaja, em favor da natureza e da arte, através de um *“diálogo espiritual, intelectual e estético”*. Segundo o curador Dieter Ronte, os artistas *“criam suas próprias obras de arte em espaços naturais ao ar livre, no campo ou então nas periferias das cidades, utilizando materiais exclusivamente da área circundante, sem a ajuda de substâncias ou cores que, neste ambiente, pode ser percebido como incongruente, ou como uma intrusão violenta e arbitrária. O objetivo estético é*

caracterizado pela interação, pela união da arte e da natureza, pela nova arte na natureza e na abordagem cultural para a compreensão da natureza.” (TUFNELL, 2006, p. 83).

Ao deixarem a galeria, as obras saíram de uma estrutura financeira da sociedade, mas entraram em outra não menos complexa, pois as obras eram financiadas pelas próprias galerias, ou em alguns casos, pelo próprio artista.

Devido aos locais escolhidos para a realização das obras, em geral situados em regiões remotas e compostos por passeios solitários, era propiciado, propositadamente, um completo sentimento de isolamento do artista, que visava sua total imersão no espírito artístico, no ambiente.

No entanto, este isolamento dificulta o acesso às obras pelos espectadores. O registro das obras se tornava um verdadeiro desafio, para ambos, tanto norte-americanos quanto europeus, e a documentação que precisaria ser feita para exibí-los era composta por textos e fotos, momento fundamental para a entrada da fotografia nas exposições.

A *land art*, portanto, tinha como tema central a relação do ser humano com a natureza, no entanto representa uma nova maneira de expressão enfrentando um novo momento social, político e econômico. Trata-se do rompimento com a estrutura de mercado que, impulsionado por questões políticas e ideologias ambientais, marca o surgimento de um novo modo artístico de ver a Terra. Sob o ponto de vista artístico e de relação com a natureza, Ferreira (2000, p. 85) afirma que “o que estava em jogo era sobretudo uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carregando consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza”.

O REFLEXO DA MOTIVAÇÃO ECOLÓGICA NA ARQUITETURA PAISAGÍSTICA

O campo da arquitetura da paisagem tem epistemes próprias, com uma infinidade de relações, continuidades e referências, que merecem um aprofundamento legítimo, direcionado e exclusivo, mas por corresponder a uma expressão artística no espaço urbano que reflete o comportamento da sociedade, neste trabalho, ela será envolvida na tentativa de se ter uma visão dessa influência coletiva no planejamento da paisagem, em uma abordagem sob a perspectiva de interpretação da relação entre arte e paisagem.

Sob o aspecto urbanístico, o desenvolvimento econômico, o êxodo rural, o inchaço urbano, entre outros fatores, e suas conseqüentes devastações ambientais também impulsionaram uma nova forma de tratamento do espaço urbano, como supracitado, e “a experiência paisagística foi assim se conjugando cada vez mais à ciência da construção urbana e contribuiu para dar origem ao urbanismo moderno.” (PANZINI, 2013, p. 515)

Influenciado pelo movimento moderno do início do século XX, cuja reformulação das artes agitou a arquitetura, a pintura e a música, o projeto de paisagismo passa a

buscar integração com a arquitetura também por meio de relações com meio físico natural, interações com elementos topográficos e paisagísticos pré-existentes.

Panzini (2013, p. 593) destaca os diversos jardins que ligavam os pavilhões da grande “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925)”, realizada em Paris, cujas formas dos espaços verdes eram manipuladas como esculturas, em que foram utilizadas a iluminação elétrica, além de experimentos com materiais como o concreto e o vidro. Segundo o autor, a exposição foi uma oportunidade de exprimir o movimento que objetiva a conciliação entre estilos historicistas e modalidades práticas, surgido na França por obras paisagísticas de Jean-Claude-Nicolas Forestier e Ferdinand Duprat, em que várias inovações e experimentos no âmbito do jardim provocaram o interesse por uma “*tendência formalista genuinamente parisiense*” de se projetar o jardim, ícones da burguesia provinciana que desejava parecer moderno. O historicismo foi um fenômeno em busca de uma identidade dos Estados e de seu cenário cultural.

Em uma atuação simultânea ao movimento moderno, o paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (RBM), defensor da flora brasileira, passa a introduzir a vegetação autóctone, protagonista em seus trabalhos, em projetos de paisagismo de jardins residenciais e corporativos, praças e parques urbanos, cuja estratégia projetual remetia às artes plásticas (DOURADO, 2009). Em sua aula inaugural do curso “Vegetação Aplicada ao Paisagismo (1980)”³, ele justifica sua predileção pela vegetação nativa por ser “*uma forma de perpetuar espécies, de manter coerência ambiental, de fazer nosso povo compreender essa extraordinária riqueza que possuímos*”.

Segundo Panzini (2013, p. 574 e 575), o sentimento naturalista de uso das plantas nativas, contra o gosto botânico orientado por tendências e estilos de épocas precedentes, é anterior, através do irlandês William Robinson (1838-1935), que apreciava a rusticidade e “*criticava o formalismo retórico e o exotismo dos espaços verdes em favor do uso da flora espontânea*”. Este sentimento influenciou a inglesa Gertrude Jekyll (1843-1932), criadora da original Escola de Surrey, quem antecipou o “*entrelaçamento de relações entre a arquitetura da paisagem e as outras artes*”. Através de um profundo conhecimento botânico e da sensibilidade adquirida pelo estudo da pintura, Jekyll inventa uma técnica compositiva baseada na sequência de cores com o uso de material vegetal nativo disposta de modo livre e aparentemente desordenado.

Panzini (2013, p. 600) considera RBM detentor da criação de arquiteturas verdes mais originais do período, dignas das problemáticas vitais do século XX, a miscigenação cultural e ambiental, tão fortes no Brasil. Segundo o autor, RBM encarna o espírito de seu tempo aliando-se aos arquitetos modernos, e “*em campanhas contra o desmatamento e na defesa do meio ambiente*”.

Burle Marx, constituindo sua linguagem compositiva, se baseia no uso das formas curvilíneas e sinuosas em sua produção artística, seja nos jardins, murais, desenhos, tapeçaria e pinturas. Em seus projetos paisagísticos, o artista aprofunda seu interesse

³ Palestra proferida em um dos cursos promovidos pela Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (ABAP) sobre vegetação aplicada ao paisagismo e paisagismo urbano nos anos 80 do século XX.

pela união entre a expressão artística e a flora nativa, muitas vezes introduzindo-as no contexto urbano pioneiramente. Na citada aula inaugural do curso “Vegetação Aplicada ao Paisagismo”, RBM demonstra sua preocupação quanto ao convencionalismo existente na escolha dos tipos de plantas em jardins e praças do Brasil. Ele ressalta o imediatismo característico da sociedade, e conseqüentemente, o uso apenas de espécies com rápido crescimento, citando como exemplo as casuarinas, espécie exótica, “que vão, pouco a pouco, homogeneizando a paisagem de nossas praias de norte a sul”, e complementa: “as mesmas pessoas que se extasiam diante de um enorme Jequitibá são incapazes de pensar em plantar essa árvore, alegando que não terão tempo de vê-la em sua fase adulta”.

Em **Ecogênese**⁴, no capítulo final do seu livro, Panzini (2013, p. 639) discorre sobre os processos de recriação das paisagens naturais em ambientes transformados pelas atividades humanas durante o século XX por meio de projetos, fazendo uso da naturalização com base no agrupamento de espécies autóctones. Segundo o autor, na Alemanha, o uso exclusivo de espécies nativas afirmou o vínculo entre o povo germânico e sua terra, e conseqüentemente, sua flora, sob influência do trabalho do paisagista Willy Lange (1864-1941), que expressou seu conceito, de preservação da flora autóctone em uma ideia de jardim vinculada à paisagem botânica local, pela primeira vez em “Gartengestaltung der Neuzeit (1907)”.

Com base no trabalho de Lange, o holandês Jacobus Pieter Thijssse (1865-1945), pioneiro em ecologia, empreende o estudo da sociologia botânica, mecanismo de associação das plantas na natureza em que “as espécies devem ser agrupadas de acordo com seu habitat de origem”, em áreas consideradas delicadas como dunas e zonas úmidas costeiras (PANZINI, 2013, p. 640). Ele pôs seus estudos em prática com a criação do jardim Thijsee Hof (1925), em áreas de dunas a oeste de Amsterdã.

A partir de então, várias obras passam a ser implantadas com os mais diversos fins e variedades compositivas, desde a livre movimentação da vegetação, florestas suspensas em embasamentos de paredes verticais, jardins didáticos para educação ambiental, até as várias experimentações objetivando fazer o uso da naturalização em prol da regeneração de ambientes profundamente degradados.

Observa-se, portanto, que o sentimento de apropriação de espécies nativas em projetos paisagísticos promoveu um importante movimento de valorização da paisagem local por meio de expressões artísticas, mas também faculta aos projetos a condição de contribuir com ações em prol do equilíbrio e consciência ambiental em consonância com o sentimento naturalista em vigor.

No Brasil, a proposta elaborada por RBM, juntamente com o professor Mello Barreto, para o Parque do Araxá, em Minas Gerais, ver figura 6, em que “*seriam reproduzidas mostras significativas dos domínios morfoclimáticos da paisagem brasileira, ecologicamente compatíveis com a região*” (CHACEL, 2004, p. 23), deu início ao processo de tratamento paisagístico e ambiental desenvolvido pelo arquiteto paisagista

⁴ Termo indicado por Fernando M. Chacel para designar a recriação de paisagens com base no ecossistema primitivo (CHACEL, 2004; PANZINI, 2013).

Fernando Magalhães Chacel, em que a forma de recriação de paisagens é feita com base na criação de um ecossistema antrópico orientada pelo ecossistema primitivo, natural (CHACEL, 2004; PANZINI, 2013).

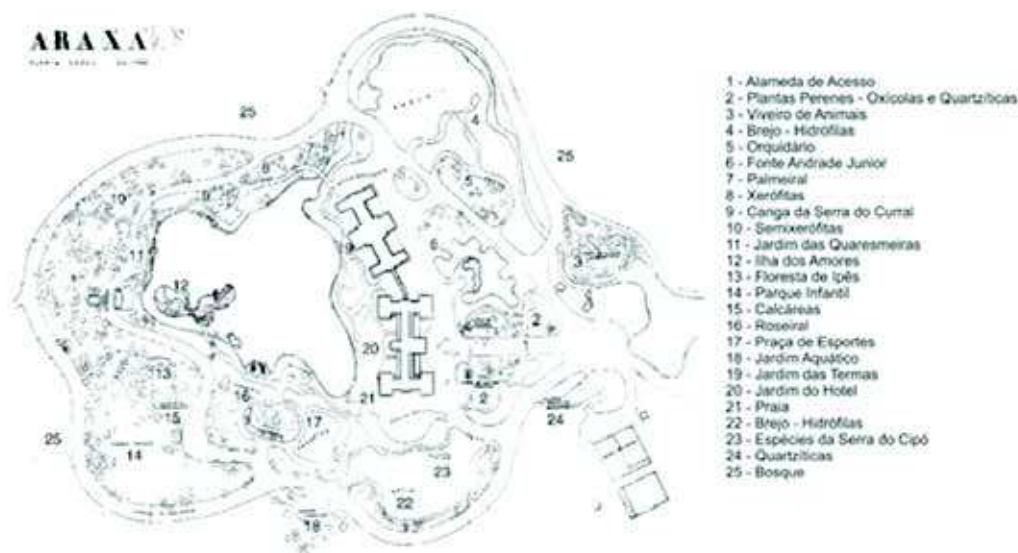


Figura 6 Planta Parque do Barreiro – Ano 1943.

Disponível em http://www.arqmoderna.faued.ufu.br/doc_moderno/html/cidades/araxa/conjunto_paisagistico_parque_barreiro.html. Acessado em 28/11/2014

No projeto de recuperação da orla da Gleba E, onde “apresentavam-se marcados por usos predatórios, que modificaram e alteraram, profundamente, a cobertura vegetal, existente em épocas anteriores”, como pode ser visto na figura 7, Chacel desenvolve “a intenção de dotar o futuro complexo residencial de toda uma área de valor ecológico-paisagístico de beira-lagoa”.

Para tanto, cria o “Modelo Mangue”, restaurando e ampliando o manguezal, com todos os elementos vegetais constitutivos, conforme figura 8; o “Modelo Restinga, com o propósito de recriar na paisagem, pelo processo de ecogênese, elementos e associações vegetais próprios das restingas (...) como um jardim natural enfatizador de amostras significativas daquele tipo de ecossistema”, ilustrado pela figura 9; e o “Modelo Parque” para a área de transição paisagística, representado pela figura 10 (CHACEL, 2001, p.50, p. 52 e p. 55).

Ao se referir ao “jardim de restinga”, Chacel (1992) destaca seu “valor estético, de proteção e manutenção de elementos das paisagens arenosas da restinga” e enfatiza sua função como “zona-tampão de proteção ao manguezal”. Refletindo sobre os “impactos dos modelos de desenvolvimento praticados até a presente data na área”, ressalta o favorecimento da “experiência visual e o contato com as espécies da restinga, cuja oportunidade de conhecimento de seus valores tende a se tornar extremamente rara na Barra da Tijuca”.

Panzini (2013, p. 645) sinaliza a combinação dos três ambientes como “*uma paisagem complexa, ecologicamente correta e similar à original na parte da orla, e, ao mesmo tempo, esteticamente agradável, segundo as lições de Burle Marx*”, como pode ser constatada na figura 11.



Figura 7 Vista aérea da Gleba E antes da implantação do projeto paisagístico de autoria do arquiteto paisagista Fernando M. Chacel, mostrando a degradação da área. Foto: Celso Brando. Fonte: CAP



Figura 8 Modelo Mangue. Ilustração: Carlos Artêncio; Foto: Rosa Kliass. Fonte: CAP.



Figura 9 Modelo Restinga. Ilustração: Carlos Artêncio; Foto: Raul Canto e Mello. Fonte: CAP.



Figura 10 Modelo Parque. Fonte: Ilustração, Carlos Artêncio; Foto, Rosa Kliass. Fonte: CAP



Figura 11 Imagem aérea de trecho da Gleba E ilustrando os três ambientes associados, mangue, restinga e parque. Foto: Celso Brando. Fonte: CAP.

As ideias e conceitos apresentados em torno da expressão artística e da paisagem reforçam sua indissociabilidade. Cada um ao seu modo, RBM, aplicando no jardim sua formação como artista plástico, e Chacel, valorizando o “paisagismo ecológico”

através dos princípios da ecogênese na conceituação de projetos paisagísticos baseados nos aspectos ambientais; ambos evidenciaram os atributos estéticos, as qualidades, as belezas existentes nos mais diversos ecossistemas, assumindo uma posição central da arte com a paisagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do artigo, foram apresentados diversos modos de olhar a paisagem e de expressão artística produzidos em momentos históricos distintos, desde o despertar do sentimento contemplativo da paisagem afastada da contemplação Divina no final da idade média; o recorte apurado do artista nas pinturas de paisagens e a representação dos costumes coletivos nos mapas; a arte enquanto mediadora estética e resgatadora da natureza após seu “divórcio” do olhar humano no período da mercantilização; a aproximação da natureza pela sociedade por meio dos jardins europeus entre os séculos XVI e XVIII e sua extensão para espaços públicos em sistemas de parques voltados para a qualificação de áreas urbanas pós Revolução Industrial; a *Land Art*, reiterando a relação do ser humano com a natureza, repleta de significados políticos, econômicos e sociais, extrapolando os limites tradicionais, entre forma e materiais, da expressão artística; até a motivação ecológica na arquitetura paisagística entre os séculos XIX e XX que, no Brasil, encontrou o caminho para evidenciar os atributos estéticos das espécies autóctones em prol da regeneração dos atributos ambientais pretéritos em áreas degradadas nas expressões projetuais e artísticas de Burle Marx e de Chacel. Tais registros permitem atestar o caráter indissociável da relação entre arte e paisagem.

Pudemos ver que a natureza participa integralmente da concepção da paisagem, e que esta, enquanto local de contemplação, reflete as ações do homem baseadas nas motivações e influências da sociedade, do momento em que se vive. Essa participação, por sua vez, marca uma relação íntima da paisagem com a arte, pois é através da mediação estética da natureza, ou seja, pela arte, que surge o sentimento da paisagem.

Trata-se de uma dinâmica marcante do tratamento da natureza enquanto paisagem para a qual, com base na fenomenologia, não basta uma análise simplesmente objetiva, sobre os aspectos materiais, ou subjetiva, sobre os aspectos culturais, para se entender uma identidade.

A identidade de uma paisagem, o *genius loci*, por trazer os objetos oriundos de costumes e de sentimentos comuns, requer uma investigação mais aprofundada no imaginário, nos interesses pessoais, no sentimento coletivo, pois para senti-la, não se deve desconsiderar o cotidiano da população, permanente ou sazonal, incluindo suas questões sociais, políticas e econômicas, assim como aquelas relacionadas à percepção da paisagem e aos fenômenos que ocorrem na relação homem-lugar, que deve ser motivo de investigação *in loco*, por meio de uma visão sensível que tente alcançar as relações individualmente, para então, se compor o todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSE, J. M. **Ver a Terra: Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia**. Tradução Vladimir Bartalini, São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BERQUE, Augustin. *Ecumène et Médiante*. Paris, Éditions Berlin, 2000.
- CHACEL, F. M. **Paisagismo e Ecogênese**. Rio de Janeiro: Editora Fraiha, 2ª edição, 2004.
- _____. **Parque da Gleba E**. Rio de Janeiro: Carvalho Hosken S.A., 1992.
- CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000. Versão web disponível em <https://pedagogiaao-pedaletra.com/wp-content/uploads/2012/03/Convite-%C3%A0-Filosofia-Marilena-Chaui-1.pdf>. Acessado em 16/02/2018.
- DARDEL, E. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Vladimir Bartalini. In BARTALINI, V. (org.). **Paisagem Textos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- DOURADO, G. M. **Modernidade Verde: jardins de Burle Marx**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.
- FERREIRA, Glória. Land art: paisagem como meio da obra de arte. In: COLÓQUIO INTERNACIONALDE HISTÓRIA DA ARTE, 1., 1999, São Paulo. **Paisagem e arte: a invenção da natureza**. São Paulo: CBHA/ CNPq/ FAPESP, 2000. p. 185-188.
- GOLDSWORTHY, Andy. **Andy Goldsworthy: a collaboration with nature**. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers. 1990.
- GRIGORIEV, A. A. *The theoretical of modern physical geography*. In: **The interaction of sciences in the study of the earth**. Moscow: Progress Publishers, 1986. p.77-91.
- LOWENTHAL, D.; PRINCE, H. C. *English Landscape Tastes*. In ENGLISH, P. W.; MAYFIELD, R. C. **Man, Space and Environment: concepts in contemporary human geography**. New York: Oxford University Press, 1972. p. 81-114
- NORTHROP, F. S. C. *Man's Relation to the Earth in Its Bearing on His Aesthetic, Ethical, and Legal Values*. In THOMAS, Jr. W. **Man's Role in Changing the Face of the Earth**. Chicago: The University of Chicago, 1956.
- PANZINI, F. **Projetar a Natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea**. Tradução Letícia Andrade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- RITTER, J. *Paisagem – função da estética na sociedade moderna*. Besançon: Les Éditions de L'Imprimeus, 1997. Tradução Vladimir Bartalini. In BARTALINI, V. (org.). **Paisagem Textos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- SIMMEL, G. *Filosofia da Paisagem*. In *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris: Éditions Rivages, 1988. Tradução Vladimir Bartalini. In BARTALINI, V. (org.). **Paisagem Textos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, Vol. 1. Textos traduzidos com a finalidade de subsidiar as disciplinas AUP5834 A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: the Collected Writings**. Ed. Jack Flam. Bekerley: University of California Press, 1996.
- SPROVIERO, Mario Bruno. **Entropia: "Progresso" para a Destruição!** Entrevista e edição: Jean Lauand, 10-7-01. Disponível em <http://www.hottopos.com/vdletas2/mario.htm>. Acesso em 08 de dezembro de 2017.
- TUFNELL, B. **Land Art**. London: Tate, 2006.