



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO - PROURB

## ÁRVORES URBANAS

### EM BUSCA DE UMA CIDADE ARBORESCENTE

Ivete Mello Calil Farah

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação e Urbanismo - PROURB da Faculdade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Doutor em Urbanismo.

*Orientadora*  
*Prof<sup>ª</sup>. Doutora Lucia Maria Sá Antunes Costa*

Rio de Janeiro, RJ - Brasil

Dezembro, 2005

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

F219a Farah, Ivete Mello Calil

Árvores Urbanas: em Busca de uma Cidade Arborescente/ Ivete Mello Calil Farah. Rio de Janeiro: UFRJ / PROURB, 2005.

xviii, 236p.: il.; 27,9 cm.

Orientador: Lucia Maria Sá Antunes Costa.

Tese (doutorado) - UFRJ / FAU / Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2005.

Referências Bibliográficas: p. 219 - 236.

1. Imaginário Arbóreo. 2. Arborização Urbana. 3. Paisagismo. - Rio de Janeiro (RJ) 2. Paisagismo. I. COSTA, Lúcia Maria Sá Antunes. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III. Título.

CDD. 715.2

# ÁRVORES URBANAS

## EM BUSCA DE UMA CIDADE ARBORESCENTE

Ivete Mello Calil Farah

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo - PROURB - da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para obtenção do grau de Doutor em Urbanismo.

Aprovada por:

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Lucia Maria Sá Antunes Costa  
PROURB / FAU / UFRJ  
(Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Rita Sá Carneiro Ribeiro  
MDU / Dep. de Arquitetura e Urbanismo / UFPE

---

Prof. Doutor Robert Moses Pechman  
IPPUR / UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Denise Barcellos Pinheiro Machado  
PROURB / FAU / UFRJ

---

Prof. Doutor Carlos Alberto Murad  
PROURB / FAU / UFRJ





# RESUMO

---

## ÁRVORES URBANAS EM BUSCA DE UMA CIDADE ARBORESCENTE

Ivete Mello Calil Farah

O tema tratado nesta pesquisa refere-se ao imaginário arbóreo e sua repercussão na paisagem das cidades, buscando elucidar a componente arbórea enquanto potência imaginal. A partir deste estudo, pretende-se compreender o complexo imagético árvore no seu aspecto mais profundo, revelando os significados das árvores para os cidadãos. O caminho pelo qual desenvolve-se este trabalho é a análise de documentos poéticos, provendo o material reflexivo para a identificação de estruturas imaginantes, ou seja, os dinamismos indutores da imagem-árvore.

O principal aporte teórico-conceitual e metodológico é dado pela obra de Gaston Bachelard, a partir da qual pretende-se explorar a árvore enquanto imagem poética, considerando-a a base constitutiva do imaginário arbóreo. Através da identificação das estruturas imaginantes, espera-se compor um mapeamento do imaginário arbóreo urbano que facilite a sua compreensão em toda a sua complexidade, explorando os diversos planos imagéticos, desde o significado essencial da árvore às suas ressignificações simbólicas. Desta forma, pretendemos alcançar um dos principais objetivos desta pesquisa que é o estudo do vegetalismo arbóreo em projetos urbanos e de arborização, esperando que esta análise venha a contribuir no sentido da sua valorização em paisagens urbanas.

Rio de Janeiro  
Dezembro, 2005



# ABSTRACT

---

This thesis addresses the tree imaginary and its repercussion in the city landscape, seeking for elucidating the tree component as an imaginal potency. It looks particularly at an understanding of the tree imagetic complex in its deepest aspect, revealing the meanings of the tree for the citizens. The research is developed through the analysis of poetical documents, providing the reflexive material for the identification of the imagining structures, in other words, the dynamisms inductors of the image-tree.

The research's main theoretic-conceptual and methodological support is Gaston Bachelard's work. It contributes to explore the tree as a poetic imagery, considering it the constitutive basis for the tree imaginary. Provided by the identification of the imagining structures, this research will bring a mapping of the tree imaginary seeking a better understanding of its complexity, exploring the several imagetic plans, from the essential meaning of the tree to its symbolic re-significance. In this way, we intend to achieve one of the main objectives of this research: the study of the tree vegetalism in urban projects, hoping this analysis will contribute for its valuing in urban landscape.

Rio de Janeiro  
December, 2005.



## AGRADECIMENTOS:

*Um trabalho que se estende por um período de quase quatro anos, não poderia deixar de ter uma lista considerável de pessoas e instituições que contribuíram para a sua realização. A todos estes e àqueles, que eventualmente pelo longo período de tempo decorrido, possa estar omitindo, dirijo esta abertura da tese, e meus agradecimentos.*

*Inicialmente à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que contribuiu para a realização desta dissertação a partir do apoio com a bolsa de estudo de doutorado sanduíche no âmbito do acordo de cooperação internacional CAPES/COFECUB, integrando projeto na Ecole Doctorale Ville et Environnement - DEA Projet Architecturale et Urbain, coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Denise Barcellos Pinheiro Machado, a quem gostaria de dirigir um agradecimento especial. Agradeço também ao CNPq, pela participação de bolsistas integrados ao Núcleo de Pesquisa e Estudos em Paisagismo - NEP / PROURB / FAU-UFRJ.*

*À Prof<sup>a</sup>. Lucia Maria Sá Antunes Costa, pela Orientação da tese, o que ela faz com competência inigualável, e acima de tudo, pela forma presente e criativa, e por acreditar e apostar em meu trabalho.*

*Ao Prof. Carlos Alberto Murad, pela inspiração do tema, nascido desde as primeiras aulas no PROURB, e que pelo seu conhecimento e entusiasmo, me fez trilhar pelos meandros bachelardianos.*

*Aos professores e colegas do PROURB, que possibilitaram um ambiente de discussões e reflexões frutíferas. Em especial, agradeço àqueles que contribuíram como leitores da tese, no contexto das disciplinas do Programa.*

*Aos meus pais, pelo apoio e carinho constantes.*

*Aos queridos amigos que souberam compreender a minha ausência em tantos momentos durante este percurso.*

*Aos professores que colaboraram nos caminhos da pesquisa, com suas interessantes contribuições, entre eles o Prof. Jacques Leenhardt, e o Prof. Yannis Tsiomis.*

*A todos, enfim, que contribuíram com material e sugestões, enriquecendo a pesquisa.*



# SUMÁRIO

---

RESUMO	v
ABSTRACT	vii
AGRADECIMENTOS	ix
RELAÇÃO DE ILUSTRAÇÕES	xv
INTRODUÇÃO	1
OBJETIVOS	4
APRESENTAÇÃO DA PESQUISA	5
CAPÍTULO 1	
IMAGINÁRIO ARBÓREO URBANO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	7
1.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	8
1.2 PREÂMBULO AO IMAGINÁRIO: IMAGEM E IMAGINAÇÃO	8
1.3 SOBRE O IMAGINÁRIO	10
1.4 IMAGINÁRIO URBANO	17
1.5 IMAGINÁRIO ARBÓREO	21
1.5.1 ÁRVORE COMO IMAGEM POÉTICA E SIMBÓLICA	21
1.5.2 ÁRVORE COMO COMPREENSÃO DA NATUREZA PELO SER HUMANO	30
1.5.3 IMAGINÁRIO ARBÓREO E CIDADE	40
1.6 PLANOS IMAGÉTICOS DA ÁRVORE	45
1.6.1 IMAGEM-ÁRVORE: CORAÇÃO DA ÁRVORE	46
1.6.2 ÁRVORE E MEMÓRIA	48
1.6.3 ÁRVORE SIMBÓLICA: IMPLICAÇÕES ARQUETÍPICAS E MITOLÓGICAS DA ÁRVORE	49



<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>DECIFRANDO O IMAGINÁRIO ARBÓREO</b>	<b>53</b>
2.1 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	54
IMAGINÁRIO ATRAVÉS DE DOCUMENTOS POÉTICOS	55
2.2 UMA AVENTURA POÉTICA	63
2.2.1 DA ONTOLOGIA CRIADORA AO CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL	
ATRAVÉS DA IMAGEM-ÁRVORE	65
1º Momento: Freqüentação Arbórea	72
2º Momento: A Árvore em sua Urbanidade	73
2.2.2 CATEGORIZAÇÃO IMAGÉTICA	76
2.2.3 FLUXO IMAGÉTICO	77
Projetos Paisagísticos e Paisagens analisadas na pesquisa	79
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ESTRUTURAS IMAGINANTES DA ÁRVORE</b>	<b>81</b>
Categorias Dominantes: Elementos Orientadores na	
Estruturação do Imaginário Arbóreo	82
<b>DOMINANTES CÓSMICAS</b>	<b>83</b>
3.1 ARBORESCÊNCIA: MATÉRIA-ORIGEM	85
3.2 ÁRVORE E AR	103
<b>DOMINANTES TEMPORAIS</b>	<b>111</b>
3.3 TEMPO VEGETANTE	112
3.4 ÁRVORE ETERNA	121
<b>DOMINANTES ESPACIAIS</b>	<b>143</b>
3.5 ÁRVORE ISOLADA	145
3.6 ÁRVORE COLUNA: VERTICALIDADE ARBORESCENTE	153
3.7 ÁRVORE ABRIGO	163
3.8 A ÁRVORE SUBTERRÂNEA	166

CAPÍTULO 4	
SONHANDO A ARBORESCÊNCIA URBANA	173
4.1 ALMA DA ÁRVORE: QUANDO A ÁRVORE É A CIDADE	174
4.2 TRANSCENDÊNCIA DO SER	195
CAPÍTULO 5	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
5.1 POR UMA NOVA ABORDAGEM ANALÍTICA E PROJETUAL EIDÉTICA	213
5.2 A ÁRVORE NA CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM SIGNIFICATIVA	215
5.3 O VEGETALISMO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PAISAGEM URBANA UM ESFORÇO FUTURO	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	219



# RELAÇÃO DE ILUSTRAÇÕES

---

Fig.1: Abóboda inspirada em palmeira, na igreja dos Jacobinos, Toulouse.	26
Fig.2: Freixo Yggdrasill, Árvore Cósmica célebre.	34
Fig.3: Árvore sagrada do Egito e deusa do Sicomoro.	34
Fig.4: Rainha Maya dando à luz ao príncipe Sidarta.	34
Fig.5: Conrad Meit. Adão e Eva e a Árvore do Conhecimento.	38
Fig.6: E. H. Langlois. <i>Adão e Eva Diante da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal.</i>	38
Fig.7: Desenho tribo Ticuna. (Gruber, 1997, p.15).	84
Fig. 8/9: Anselm Kiefer. <i>La vie secret des plantes.</i>	86
Fig.10: Burle Marx. Linha de guapuruvus. Residência Olivio Gomes, Rio de Janeiro.	88
Fig.11: Escultura em túmulo no Cimitero Monumentale delle Porte Sante, Florença.	92
Fig.12: Bosque de colunas da Igreja Sagrada Família, Barcelona.	94
Fig.13: Projeto Méridienne Verte, França.	96
Fig.14: François Brun, Michel e Christine Peña. Árvores de diferentes origens no Jardin Atlantique, Paris.	98
Fig.15: Le Corbusier. Desenho. <i>La Maison des Hommes.</i>	100
Fig.16: Eliel Saarinem. Academia de Artes Cranbrook, Bloomfield Hills.	100
Fig.17: Le Corbusier. Porta do Palácio da Assembléia, Chandigarh.	102
Fig.18: Alphand. Av. de l'Observatoire, Paris. Desenho de E. Hochereau.	106
Fig.19: Le Corbusier. Projeto para Villa Savoye, Poissy.	106
Fig.20: Le Corbusier. Abeto estilizado.	108
Fig.21: Le Corbusier. Desenho. <i>La Maison des Hommes.</i>	108
Fig.22: Enric Miralles. Pérgulas arborescentes da Av. de Icaria, Barcelona.	114
Fig.23: Enric Miralles. Escultura no Parque Diagonal Mar, Barcelona.	114

Fig.24: Florence de Ponthaud-Neyrat. <i>Daphné au printemps</i> .	116
Fig.25: Giuseppe Penone. <i>Il poursuivra sa croissance sauf en ce point</i> .	118
Fig.26: Raízes urbanizadas da figueira vermelha. Praça Salgado Filho.	118
Fig.27: Giuseppe Penone. <i>Cèdre de Versailles</i> .	122
Fig. 28/29: Pinuccio Sciola. <i>Les Feuilles Mortes</i> .	122
Fig.30: Tronco de árvore com inscrições. Cemitério Père-Lachaise.	124
Fig.31: Patrick Berger. Projeto para o Cemitério Père-Lachaise.	124
Fig.32: Projeto de tumba no cemitério Père-Lachaise.	124
Fig.33: Túmulo de Simone Signorait com vidoeiro ao lado. Cemitério Père-Lachaise.	128
Fig.34: Obra de Jean Leonard Stoskopf.	128
Fig.35: Figueira centenária na Rua Faro, Rio de Janeiro.	132
Fig.36: Bernard Huet. Plátanos preservados no Parque de Bercy, Paris.	134
Fig.37: Praça Saint Gervais, com olmo ao centro, Paris.	136
Fig.38: Gradil de janela do edifício da rua François-Miron, Paris.	136
Fig.39 - Bernard Huet. Árvore da Esperança. Parc 26 <sup>eme</sup> Centenaire, Paris.	136
Fig.40: Maurice de Vlaminck, <i>Les Arbres Rouges</i> .	138
Fig.41: Burle Marx. Jacarés no Parque do Flamengo, Rio de Janeiro.	138
Fig.42: Jack Devilheurs. <i>Phenix</i> .	140
Fig.43: Anne Benrais. <i>Trois Personnages</i> .	140
Fig.44: Frans Krajcberg. <i>A Árvore</i> .	140
Fig.45: Luis Barragán. Cuadras San Cristóbal, México.	144
Fig.46: Philippe Bordas. <i>L'Afrique à poings nus</i> .	146
Fig.47: Provost, Berger, Clément e equipe. Parc André Citroën, Paris.	148
Fig.48: Burle Marx. Algodoeiros-de-praia no Parque do Flamengo.	150
Fig <sup>s</sup> .49 e 50: Andy Goldsworthy. Obras sobre árvores.	150

Fig.51: Coluna florida do abricó-de-macaco. Parque do Flamengo.	154
Fig.52: Le Corbusier. Villa La Roche.	154
Fig.53: Le Corbusier. Casa e jardim em Boulogne-sur-Seine.	156
Fig.54: Le Corbusier. Pavillion de l'Esprit Nouveau, Paris.	156
Fig.55: Burle Marx. Verticalismo arborescente no Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro.	158
Fig.56: Reidy e Burle Marx. Integração arquitetura e jardins, no MAM.	158
Fig.57: Le Corbusier. Desenho. Fundamentos para a Unité d'Habitation.	158
Fig.58: Jean-Baptiste Debret. <i>Desembarque da Princesa Real Leopoldina</i> .	160
Fig.59: Palmeiras na Rua Paissandu, Rio de Janeiro.	160
Fig.60: Marc Ribaud. <i>Refugiés de la Guerre du Bengladesh</i> .	162
Fig.61: Victor Brauner. <i>Le Grand Abri</i> .	164
Fig.62: O Malho. Charge do início do século.	164
Fig.63: Gilles Clément. Parc Henri-Matisse, com Derborence. Lille.	168
Fig.64: Burle Marx. Á árvore e seu inverso ausente, Parque do Flamengo.	170
Fig.65: Piet Mondrian. <i>De Grijze Boom (A Árvore Cinza)</i> .	176
Fig.66: Piet Mondrian. <i>Bloeiende Appelboom (Maciera em Flor)</i> .	176
Fig.67: Burle Marx. <i>Phitecellobium tortum</i> .	176
Fig.68: Burle Marx. Figueiras plantadas em pares, Praça Salgado Filho.	180
Fig.69: Burle Marx. <i>Ficus religiosa</i> .	180
Fig.70: Burle Marx. Praça Benedito Valadares, Tiradentes.	180
Fig.71: Alphand. Iha dos Cedros, Bois de Boulogne, Paris.	182
Fig.72: Alphand. Cedro da grande cascada, Bois de Boulogne, Paris.	182
Fig.73: Dan Kiley. Avenida de acácias negras, Casa Miller.	182
Fig.74: Le Corbusier. Projeto de Arborização para Chandigarh.	184
Fig.75: Le Corbusier. Projeto de Maison et Cantine, Lège.	184
Fig.76: Larenjeiras nas ruas da cidade de Cordoba, Espanha.	188

Fig.77: <i>Hyères, vue de la Promenade des Palmiers</i> , final do sec. XIX.	188
Fig.78: Av Godillot. Cartão postal da cidade de Hyères.	188
Fig.79: Logotipo da cidade de Hyères.	188
Fig.80: Debret. <i>Pano de Boca Executado para a Representação Extraordinária da no Teatro da Corte</i> .	192
Fig.81: Pablo Picasso. <i>Paysage à Deux Figures</i> .	196
Fig.82: Henri Matisse. <i>Deux Figures Adossées à un Arbre</i> .	196
Fig <sup>s</sup> .83/84/85: Shirin Neshat. <i>Tooba</i> .	198
Fig.86: Ideograma japonês da palavra <i>yasumi</i> .	198
Fig.87: Videoeiro em trecho do Jardin Albert Kahn, Paris.	200
Fig.88: Kurosawa. Cena do filme <i>Sonhos</i> .	204
Fig.89: Lisa Ruyter. Exposição <i>Can't See the Forest for The Trees</i> .	206
Fig.90: Le Corbusier. Croqui para o MEC.	206

#### Imagens da capa:

- à esquerda, cidade de Saint Malo, vista ao longe desde Saint Cervan, com árvore em primeiro plano, 2004;
- à direita, copa de ipê-roxo (*Tabebuia impetiginosa*), no Parque do Flamengo, 1996.

#### Observação:

- As fotos que não apresentam a fonte indicada na legenda foram feitas pela autora, e neste caso, têm indicado o local e a data em que foram feitas.

*Você quer saber o que se passa no interior das coisas e se contenta em considerar seu aspecto exterior; você quer saborear a medula e se fixa à casca.<sup>1</sup>*

## **INTRODUÇÃO**

<sup>1</sup> Franz Von Baadar (cit in Bachelard, 1948, p.13).





Entrar em contato com o que existe de mais profundo, de mais verdadeiro nas coisas do mundo, e assim buscar o significado que nos une a elas. Esta intenção exige um desapego às aparências e uma postura de investigação que se distancia dos métodos clássicos de estudo. A motivação desta pesquisa vem do sentido de que este pensamento possa nos auxiliar com relação a uma mudança no olhar conferido à árvore na paisagem de nossas cidades.

Neste sentido, esta pesquisa tem como tema o imaginário arbóreo buscando compreender a participação da árvore como potência imaginal na paisagem urbana. O interesse para a escolha deste tema surgiu da reflexão de que as árvores possuem um valor imagético extraordinário, superando talvez o de outros componentes da paisagem urbana. Nos perguntamos qual outro elemento na paisagem urbana é capaz de provocar imagens tão fortes em nossa interioridade, diversas em sentido, e de grande teor de afetividade como as árvores.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, torna-se necessário identificar o complexo imagético árvore<sup>2</sup>, que apresenta uma grande força e multiplicidade de significados para o ser humano. Esta complexidade aumenta ao considerarmos ainda estes significados no contexto da paisagem das cidades, pois os mesmos mesclam-se às resignificações que se estabelecem, adquirindo novos sentidos ou reforçando os anteriores.

Algumas imagens deste complexo imagético já tiveram sua análise esboçada no contexto urbano (Stefulesco, 1993; Sitte, 1909; Bachimon, 2000). É intenção desta pesquisa inaugurar na esfera urbana outras ainda não estudadas, e aprimorar, complementar as que já têm sido estudadas, descobrindo novos olhares e novas interpretações, investigando a sua inserção e correlação no sistema do imaginário arbóreo como um todo. Primordialmente, acentuamos o estudo a partir de uma visão urbanística e paisagística, objetivando a sua reflexão no contexto de intervenções e projetos urbanos realizados.

Acreditamos que para melhor compreendermos o imaginário arbóreo e o seu papel na paisagem urbana, faz-se necessário a sua discussão, através do estudo do complexo imagético que o compõe. Neste contexto, pretende-se abordar algumas ressonâncias do imaginário arbóreo em projetos de arborização urbana. A incursão neste campo temático visa alinhar-se à idéia de que questões subjetivas de valores e significados das árvores urbanas devam ser consideradas no

---

<sup>2</sup> Compreende-se por *complexo imagético árvore* o sistema das imagens arbóreas de origem virtual em nossa interioridade - memoriais, simbólicas e imaginais, que compõem o imaginário arbóreo.

tratamento de espaços livres públicos. Desta forma, espera-se que o projeto de arborização urbana, além de considerar as questões técnicas e ecológicas, seja pautado nas referências simbólicas e da memória do local, representativas em termos de significados para a população e seu contexto cultural. Com a elucidação destes aspectos em paisagens urbanas e projetos paisagísticos, e a conseqüente otimização destes valores para o usufruto dos habitantes da cidade, acredita-se que a qualidade dos espaços urbanos e sua adequação às expectativas dos cidadãos possam ser consideravelmente ampliadas. E assim, trazemos para os estudos urbanos uma visão que pode garantir uma maior sensibilidade no tratamento das árvores, destacando seu potencial imaginal e como ele se apresenta no contexto da paisagem.

É proposto como caminho para estas incursões no imaginário a análise de documentos poéticos oriundos da literatura, poesia, fotografias e da criação visual, esperando-se encontrar uma vertente da arborização urbana das cidades dada pela visão sensível dos seus autores. Esta vertente pode nos desvendar novos olhares, mais profundos e reveladores.

A partir do processo reflexivo gerado pela análise nestes documentos, lançamo-nos à tarefa de desenvolver um mapeamento do imaginário arbóreo construído a partir da formação de *estruturas imaginantes* propostas por Murad (1997), fundamentado por sua vez na fenomenologia de Gaston Bachelard (1957, 1960). No âmbito desta pesquisa, estas estruturas são as nuances arboriais referentes à valoração ontológica, identificadas como forma de buscar uma compreensão da componente árvore em paisagens urbanas e projetos paisagísticos. Os espaços urbanos que integram o escopo da pesquisa figuram entre projetos de profissionais de destaque, em diversas cidades do mundo tais como Rio de Janeiro, Paris e Barcelona. Entre eles destacam-se obras do paisagista Roberto Burle Marx e do urbanista Le Corbusier. Neste sentido, busca-se uma interpretação da imagem-árvore para estes projetistas do espaço urbano, ou seja, uma investigação do germinal poético do arbóreo e os desdobramentos simbólicos da irradiação arborescente em seus projetos.

Ultimamente, sobretudo em estudos científicos nas áreas social e humana, tem-se voltado a atenção para os aspectos de reavaliação dos potenciais sensíveis, buscando a afirmação dos significados mais profundos da paisagem que reforcem os elos com os cidadãos (Costa, 1993; Eyles, 1992). Esta postura se coloca em oposição aos fenômenos uniformizadores e que distanciam os seres humanos do seu meio, empobrecendo os seus referenciais com relação à paisagem.

A questão do imaginário arbóreo urbano vem recentemente sendo tratada com maior frequência por profissionais da área de antropologia e geografia histórica, pelo que se pode observar na bibliografia internacional que será discutida mais adiante. Este fato nos mostra um indicativo da existência de uma lacuna no enfoque do imaginário arbóreo e o desdobramento cultural no que concerne à vivência do espaço urbano e seus projetos de arborização.

No que tange aos estudos urbanos, não se pode deixar de considerar que o foco e o objeto final serão sempre a população e as suas necessidades e expectativas ao vivenciar uma cidade e sua paisagem. Os sonhos, desejos e todos os sentidos que contribuem a uma criadora integração do humano envolvem diversas questões: aspectos religiosos, emocionais, espirituais, simbólicos e afetivos mesclam-se aos anseios humanos e revelam-se de forma subjetiva, às vezes não claramente compreendida. Impõe-se como um desafio detectá-los, analisando a sua participação em projetos urbanos, para o que nesta pesquisa, faremos através das árvores urbanas e a análise de sua potência imaginal na paisagem.

Como veremos nos capítulos que se seguem, os aspectos imaginais da árvore e seu rebatimento na paisagem urbana, constituindo o imaginário arbóreo, é portanto, um tema muito rico, mas no entanto, ainda pouco explorado. Muito há ainda o que estudar, principalmente no que diz respeito à compreensão deste imaginário no contexto da formação e projeto das cidades, e o que mais nos interessa neste estudo, da arborização urbana.

## OBJETIVOS

Em termos gerais, o objetivo básico desta pesquisa consiste em investigar o imaginário arbóreo no contexto urbano, buscando elucidar a participação do vegetalismo arbóreo na concepção de projetos e paisagens urbanas. Os principais objetivos a serem alcançados são:

- identificar as modulações da imagem-árvore no imaginário urbano investigando os seus efeitos na imaginação humana e suas reverberações nas emoções e expectativas dos cidadãos;
- desenvolver um mapeamento do imaginário arbóreo com vistas à sua compreensão, visando elucidar a sua participação no contexto da paisagem da cidade e os significados para os seus habitantes;

- identificar estruturas imaginantes - dinamismos indutores da imagem-árvore, visando uma reflexão diferenciada sobre o elemento arbóreo em projetos urbanos e de arborização.

Para o desenvolvimento deste terceiro objetivo, as estruturas imaginantes são analisadas no contexto de projetos urbanísticos, paisagísticos e em paisagens urbanas. Com esta análise espera-se captar os élanos imagéticos envolvidos na inserção da componente arbórea nestes projetos e suas ressignificações simbólicas e culturais.

Contribuem como referencial teórico-conceitual para o desenvolvimento desta pesquisa os estudos da imaginação poética de Gaston Bachelard (1943; 1948; 1957; 1960), dando o suporte para a investigação do imaginal arbóreo. No sentido de estudar as ressignificações da imagem-árvore, estendendo a análise às imagens simbólicas e arquetípicas, é fundamental a referência às reflexões de Gilbert Durant (1963; 1964; 1994) e suas teorias sobre o imaginário e sua estrutura simbólica. Outros autores que se destacam como suporte ao referencial teórico conceitual são Jean-Jacques Wunemberger (1997; 1995), a partir da conceituação e sistematização da imagem e do imaginário, e Christian Norberg-Schulz (1979) no sentido de auxiliar na leitura do imaginário no contexto urbano.

## APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

A pesquisa é constituída por uma introdução e cinco capítulos: dois referenciais teórico-metodológicos, num dos quais é apresentada a estrutura a ser desenvolvida, dois contendo a sua aplicação empírica, e um último com as considerações finais. Em seguida à apresentação do escopo do trabalho nesta seção introdutória, passamos ao primeiro capítulo com a explanação dos referenciais teórico-conceituais. Este capítulo é dividido em itens nos quais são esclarecidos os termos *imagem*, *imaginário*, *imaginário urbano* e *arbóreo*. Além dos principais autores que embasam a pesquisa, são discutidas diversas contribuições teóricas, permitindo uma panorâmica do estado da arte no que concerne ao tema imaginário arbóreo e sua consideração no contexto urbano.

No segundo capítulo passamos a apresentar efetivamente o que pretendemos desenvolver na pesquisa, não sem antes tecer algumas considerações sobre a abordagem e a especificidade metodológica do tema imaginário, e relatar algumas experiências de produções sobre o tema em questão. Em seguida, passamos efetivamente à apresentação do perfil teórico-conceitual e metodológico

da pesquisa e a estrutura da tese, observando o seu enquadramento a partir dos referenciais que os suportam, assim como as justificativas que proveram as bases para estas escolhas. Feito isto, é apresentado na seqüência o que nos propomos primordialmente nesta pesquisa: um mapeamento do imaginário arbóreo, no sentido de elucidá-lo, explanando sobre as estruturas imaginantes e os planos imagéticos, que são o seu fundamento. Neste capítulo são também apresentados os fluxos imagéticos, ou seja, os eixos dominantes que provêm o campo de análise para a pesquisa, entre documentos poéticos e espaços urbanos.

No terceiro capítulo são apresentadas e analisadas as estruturas imaginantes propostas, identificadas a partir da análise de documentos poéticos e a sua resignificação no contexto urbano através do seu estudo em paisagens urbanas e projetos paisagísticos.

O quarto capítulo traz uma síntese do imaginário arbóreo urbano a partir de duas observações relacionadas à ligação da árvore com a cidade e seus habitantes. A primeira diz respeito à existência de uma alma arbórea, e sua interrelação com a paisagem urbana e a segunda é relativa ao estado de transcendência ao qual os seres humanos são conduzidos a partir da presença das árvores nas cidades. Finalizando a pesquisa, no último capítulo, tecemos algumas considerações conclusivas envolvendo a contribuição de nosso trabalho, e apontando a direção de futuros estudos.

A árvore irrompe, se balança  
E até no silêncio  
Clama um sonoro amor.<sup>1</sup>

1

## **IMAGINÁRIO ARBÓREO URBANO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS**

*Neste capítulo, abordamos os pressupostos teórico-conceituais que norteiam o desenvolvimento de nossa pesquisa. No intuito de levantar as referências que nos auxiliarão no reconhecimento do imaginário arbóreo urbano e na identificação de sua construção, preliminarmente, faz-se necessária a compreensão dos termos imaginário e imaginário urbano, sobre os quais nos debruçamos nos primeiros itens deste capítulo. Em seguida, passamos especificamente ao imaginário arbóreo urbano, expondo num primeiro momento as teorias que tratam da árvore poética e simbólica, para depois prosseguir na abordagem das suas implicações no imaginário para a população urbana, dinamizado pela presença das árvores nas cidades. Fechando este capítulo, são apresentados os planos imagéticos da árvore, vislumbrando a elucidação do mapeamento do imaginário arbóreo urbano, a ser desenvolvido nos capítulos empíricos.*

<sup>1</sup> Paul Valéry. Cahiers II. (Valery, 1957-c, p.113).



## 1.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

Os estudos sobre imaginário urbano foram inicialmente desenvolvidos principalmente por historiadores, sociólogos e filósofos (Castoriadis, 1965; Sansot, 1983; Corbin, 1986; Pesavento, 1999) como parte integrante do imaginário social. Também foram alvo do trabalho de arquitetos urbanistas e geógrafos (Lynch, 1960,1972; Norberg-Schulz, 1979; Cosgrove, 1984), buscando uma análise com vistas a um rebatimento no espaço urbano e à sua intervenção. Já com relação a pesquisas especificamente sobre o tema do imaginário arbóreo urbano, a lacuna encontrada é bastante grande. Poucos autores têm utilizado o imaginário para abordar o estudo dos significados das árvores urbanas. A maior parte dos autores que encontramos, ou não se ativeram mais amplamente ao estudo das árvores, ou não buscaram o significado das mesmas no contexto da cidade. E, nos casos dos que aventaram diretamente esta questão, estes significados se acham quase sempre dispersos em estudos mais amplos, nos quais a árvore não é o foco principal. É precisamente nesta lacuna identificada que pretendemos nos aprofundar, buscando um caminho para a compreensão do imaginário arbóreo urbano, o que será desenvolvido na segunda parte desta pesquisa.

Cabe ressaltar que o estudo do complexo imagético árvore nos interessa no contexto da formação da paisagem das cidades, integrando o campo de estudos urbanos. Este complexo, que engloba um largo espectro imaginal, incluindo a imagem poética e referências simbólicas e míticas, constitui o imaginário arbóreo e é fundamental para que se possa compreender a significação destes elementos da natureza para os cidadãos.

## 1.2 PREÂMBULO AO IMAGINÁRIO: IMAGEM E IMAGINAÇÃO

A imagem é o produto da imaginação, e como tal, a base do imaginário. Tanto os termos *imagem* como *imaginação*, entretanto, encerram um vasto feixe de significações, muitas das quais de uso corrente em nossa linguagem. Por isso, acentua-se a necessidade de uma definição precisa de quais dizem respeito ao foco desta pesquisa. Ao iniciarmos esta seção com a afirmação de que a imagem é o produto da imaginação, já dispensamos, de imediato, uma série de outras significações normalmente também atribuídas ao termo, assim como a compreensão da imaginação como reprodução. Segundo Chauvi (2002, p.131) a imaginação, no uso do termo cotidiano, refere-se ao inexistente, apresentando-se

como a "capacidade para elaborar mentalmente alguma coisa possível, algo que não existiu, mas poderia ter existido, ou que não existiu mas poderá vir a existir".

Aprofundando-nos no enfoque científico, passamos desta definição generalista para várias significações adotadas para o termo imaginação, segundo conceituações de diferentes linhas de pensamento e autores. A partir do movimento fenomenológico, iniciado por Edmund Husserl, a imaginação deixa de ser vista como reprodutora -forma como predomina na tradição filosófica - e passa a ser considerada como uma intencionalidade livre e criativa, um ato dinâmico, permitindo ultrapassar a idéia de "ilusão de imanência". Em outras palavras, pela forma da filosofia clássica, a imagem é compreendida como uma coisa na consciência, enquanto que pela fenomenologia, a imagem é vista como um ato da consciência<sup>2</sup>. A imaginação de Husserl é variacional e considerada como um fenômeno irreal (Kearney, 1991).

Jean-Paul Sartre, que retoma os conceitos deixados por Husserl, vai associar, entretanto, a imaginação à análise de circunstâncias existenciais, fundando o Existencialismo francês. Sartre compreende a imaginação não simplesmente como atividade da consciência, mas delega a esta atividade o papel de informar sobre o dia-a-dia do ser no mundo. Já o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty acrescenta uma visão interessante ao conceito de imaginação, considerando-a como um acesso às dimensões ocultas do Ser, a presença do imanente, o latente - o que chama de invisível, algo que não é inexistente, e sim pré-existente no visível. Na sua teoria defende que o invisível pode ser imaginado, mas não pode ser visto (Kearney, 1991). Merleau-Ponty (1964, p.278) se propõe assim a criar uma fenomenologia do "outro mundo" como "limite de uma fenomenologia do imaginário e do 'oculto". Com Paul Ricoeur, é representada a virada hermenêutica da fenomenologia, com a defesa da imaginação sendo considerada mais em termos de linguagem do que em termos de visão, explorando o papel criativo da imaginação na linguagem (Kearney, 1991).

O filósofo francês Gaston Bachelard inaugura, pelos braços da fenomenologia, uma interpretação peculiar da filosofia da imaginação. Bachelard (1957, p.2, 6; 1960, p.13) se ocupa da imaginação poética, que trata da imagem que emerge na consciência como um produto direto do coração e da alma. Com ela, é possível experimentar a repercussão de um poema, na busca pela imagem poética, levando-nos a um "aprofundamento de nossa própria existência", à descoberta do desconhecido mais íntimo em nós, o "não-eu meu", que somos levados a partilhar pela ação do poeta e onde a alma reconhece o seu mundo. O ato de imaginar

---

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre. *L'Imagination*. Paris: PUF, 1950.



segundo Bachelard é transportar aquele que imagina ao interior das coisas, conferindo assim às imagens a sua marca. A imaginação permite ingressar no mundo do devaneio e entrar em contato com a consciência criadora do poeta - a imagem poética nova (Bachelard, 1948, 1960). A imaginação como devaneio, coloca-se então como "sobre-real", uma constante re-criação da realidade. Na busca do ato poético da criação, Bachelard estende o caráter da fenomenologia a partir da capacidade de penetrar na significância da imagem como criação original (Kearney, 1991, p.93). Para Bachelard (1957, 1960) a imaginação é fundamentalmente produtora e a fenomenologia da imaginação vai em busca da origem da menor variação da imagem poética, que para ser compreendida em sua essência mutante não pode ser tomada por um objeto e sim como um produto de consciência.

É esta interpretação bachelardiana da imaginação que permeia esta pesquisa. A imagem à qual recorreremos para a compreensão do significado profundo das árvores urbanas, e portanto, a origem do imaginário arbóreo, é esta imagem primeira, pura, que nos fala mais intimamente do nosso contato com as árvores. Esta imagem supera todos os dados da sensibilidade e não se polui pelo passado cultural (Bachelard, 1957). No nosso relativo arbóreo vamos chamar esta imagem pura de *imagem-árvore*. Como vimos há pouco, como uma imagem produto da imaginação, ela é afigural, não pertencente ao plano do concreto. No momento da eclosão desta imagem pura, não há participação dos processos cognitivos e perceptivos, que lhe são posteriores. Esta imagem é a "imagem-imaginada, uma imagem virtual em nossa interioridade" (Murad, 1999, p. 23).

### 1.3 SOBRE O IMAGINÁRIO

*Os olhos não vêem coisas mas  
figuras de coisas que significam  
outras coisas (...)*<sup>3</sup>

Prosseguimos nossa análise pela tentativa de compreensão do termo *imaginário*, que é bastante complexo e tratado com distintas nuances pelos diversos campos do conhecimento. Diante desta multiplicidade, buscamos os eixos conceituais oriundos de diversas disciplinas que nos permitam intuir criticamente no tratamento dos temas da pesquisa, especificamente o rebatimento no âmbito dos estudos urbanos.

---

<sup>3</sup> Italo Calvino. *As Cidades Invisíveis*. (Calvino, 1972, p.17).

Durand (1994) argumenta que a desvalorização do imaginário vem de um percurso de muitos anos no mundo ocidental, culminando na sua exclusão dos procedimentos intelectuais a partir do século XVII. O momento que desencadeia este processo sobrevem com o socratismo, que funda a lógica binária, como o único procedimento de busca da verdade. Desde Aristóteles e por muitos séculos adiante, a lógica e a experiência dos fatos são os caminhos para atingir a verdade. Neste contexto a imagem, que não se adapta à dialética binária, encontra-se desvalorizada pelo seu caráter de incerteza e ambigüidade (Durand, 1994). No âmbito desta desvalorização encontra-se também a associação da imagem por Platão com o erro e a transgressão, e sua concepção como "imitação" da verdade, sendo a seu ver utilizada por artistas e sofistas para o fabrico de cópias falsas da realidade (Kearney, 1991). Um outro momento que Durand (1994) aponta para a depreciação da imagem no mundo ocidental situa-se no escolasticismo, no qual destaca-se a figura de S. Tomás de Aquino que, retomando o racionalismo aristotélico e somando-o às verdades da fé religiosa, defende que a imaginação falseia todas as coisas (Kearney, 1991). Com a instituição das bases da física moderna por Galileu e Descartes, este processo atinge um estágio definitivo, com a razão estabelecendo-se como o único meio de acessar ou legitimar a verdade. Alijada do campo de investigação científica, a imagem é abandonada à arte de persuadir dos poetas e pintores. Tudo isto é ainda agravado com o empirismo no século XVIII e o positivismo de Comte. O filósofo alemão Immanuel Kant, apesar de identificar um conflito dialético entre o desconhecido com seus problemas metafísicos e a Razão pura, estabelecendo um limite rígido entre ambos, por outro lado, inicia um processo de reabilitação da imaginação, considerando-a como um esquematismo (Durand, 1994) e uma transformação criativa do real em ideal (Kearney, 1991). Mas é mesmo Edmund Husserl, como vimos anteriormente, que insurge contra o racionalismo exacerbado, lutando por uma teoria da consciência com bases tão rigorosas quanto a das ciências, defendendo que para observar alguma coisa deve-se saber o que ela é, e que para isto seria necessário compreender a essência fundamental do que é existente (Kearney, 1991). A deturpação da imagem, entretanto, é recorrente e, mesmo um seguidor da fenomenologia, o filósofo Sartre<sup>4</sup> (cit in Durand, 1963, p.23) se deixa envolver por pensamentos tradicionais, considerando-a uma "degradação ao saber" e "fomentadora de erro", mesma visão que apresentam os metafísicos clássicos. Sartre questiona que se a imaginação é a faculdade de fazer presente algo que está ausente, como uma forma de possuir algo que nos é intangível, ela seria então o "nada", e que a imagem não pode nos ensinar coisa alguma, visto que ela não tem o que acrescentar além do que já sabemos do objeto (Kearney, 1991, p.53). Durand (1963) defende que esta desvalorização do imaginário não

---

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.

corresponde ao papel efetivo que a imagem desempenha no campo das motivações psicológicas e culturais.

A psicanálise teve grande responsabilidade em relação ao uso do termo imaginário (Silva, 2001; Eliade, 1952), designado como "aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas no pensamento, independente da realidade" (Roudinesco e Plon, 1998, p.371). Para Durand (1964, p. 42) é a psicanálise, junto com a antropologia social, que redescobre a importância das imagens, rompendo com "os oito séculos de recalçamento e de coerção do imaginário" e também com ela, a imagem assume status de símbolo. Sigmund Freud seria o responsável pela descoberta da ação do psiquismo humano não apenas pela percepção e racionalidade, mas também pelo inconsciente, que revela imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. Freud mostra ainda o papel decisivo que estas desempenham como mensagens repelidas vindas do inconsciente, interferindo no consciente. Para o psiquiatra suíço Carl-Gustav Jung, que desenvolve outra linha da psicanálise, a imagem "é um modelo de auto-construção (ou 'individualização') da psique" (Durand, 1994, p.24). Já no sentido lacaniano, o imaginário complementa-se "como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo" (Roudinesco e Plon, 1998, p.371). No entanto, Bachelard (1957) aponta para o fato de que a psicologia clássica praticamente não estuda a imagem poética, considerando-a algo a ser visto, a ser reproduzido e a ser guardado, mas nunca a ser imaginado, e que é comum neste contexto que ela seja confundida com a simples metáfora.

Para um melhor esclarecimento sobre o campo do imaginário, faz-se ainda necessária a compreensão do termo *imaginal*. Ele diz respeito ao mundo "suprasensível, que não é nem o mundo empírico dos sentidos nem o mundo abstrato do intelecto" (Corbin, 1979, p.9, 16). Corbin nos confirma que a imaginação ativa, que poderia ocupar este entremeio, foi deixada aos poetas, entendida como a produção apenas do irreal, do mítico, da ficção. O imaginal relaciona-se a eventos reais, de "uma realidade que lhe é própria, situada em outro nível que o dos eventos do mundo exterior". Situado no limiar entre a percepção e o intelecto, afina-se com as duas constituições, a matéria e a substância inteligível, sem no entanto pertencer a nenhuma das duas. Este termo termina por ser mais preciso que o termo *imagem*, que como falado anteriormente, envolve múltiplos significados. A partir da sua conceituação, é possível deixar mais claro que as imagens que nos interessam nesta pesquisa se encontram no campo do imaginal, e abrangem um largo espectro desde a imaginação ativa, poética e simbólica, e seus desdobramentos no contexto do imaginário urbano.

Um ponto importante para elucidação do imaginário é o estudo em relação à percepção. Husserl (1904) distingue a apresentação do objeto, relacionada ao olhar exterior, à percepção, do conceito de *phantasia*, imagem que se forma como um olhar interior, a *presentificação*. O autor faz referência à confusão habitual de pesquisadores com relação a estes dois conceitos, que são verdadeiramente aparentados, e defende que esta diferenciação não é de ordem quantitativa, de *gradação*, e sim corresponde a uma diferença de essência. Este equívoco é confirmado por Sartre<sup>5</sup> (cit in Durand, 1963, p.21) ao atestar que "os psicólogos clássicos confundem a imagem com o duplicado mnêmico da percepção, que mobiliza o espírito com 'miniaturas' mentais que não passam de cópias das coisas objetivas".

Bergson (1939) considera a percepção como um conjunto de imagens que se relacionam a uma única imagem, à do corpo daquele que realiza a ação de perceber, e que elas são como um meio caminho entre a própria coisa e a representação. Sendo a percepção que nos permite apreender mentalmente um dado exterior à consciência, constitui "uma espécie de ajuste de dois sistemas de imagens, o do Eu e o do Mundo" (Wunenburger, 1995, p.16). Para Merleau-Ponty (1964), perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar. A consciência, desta maneira, representa o mundo de uma forma direta, que é através da percepção ou simples sensação, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, e uma outra forma indireta, na qual o objeto ausente é "representado" mediante uma imagem, no sentido mais amplo do termo (Durand, 1964, p.7)<sup>6</sup>. Com a imaginação, entretanto, temos a capacidade do objeto de ser dado imediatamente no que ele é, antes do que o saber perceptivo nos informe. Segundo Durand (1963, p. 398): "nunca um cubo percebido será tão espontaneamente cubo quanto o cubo imaginário". É o processo imaginativo atuando antes da percepção, com sua carga de imediatismo, numa outra dimensão do tempo e que produz conhecimento. Bachelard (1957) também acredita que imaginamos antes de pensar, compreendendo a reverberação da imagem poética, mas sua teoria encontra aí um ponto divergente com Durand pois, para ele a imaginação não pressupõe a utilização de conhecimentos anteriores.

---

<sup>5</sup> Jean-Paul Sartre. *L'Imagination*. Paris: PUF, 1950. p. 115.

<sup>6</sup> Durand aponta esta diferenciação de forma mais definitiva por questões de clareza, entretanto, mais adiante, complementa com a idéia de que, na realidade, a consciência dispõe de diferentes graus de imagens, situando-se nos dois extremos, por um lado a presença perceptiva e pelo outro, o símbolo. Nos pontos intermediários teríamos outros níveis de imagens, como por exemplo, a memória da infância.

Durand (1963, p. 30) identifica um caráter diferenciador na imaginação, ao citar o pensamento de Bachelard, que explica que o processo perceptivo é realizado a partir de leis de representação homogêneas e que "a potência dinâmica da imaginação" é capaz de deformar "as cópias pragmáticas" fornecidas por este processo, e a partir disto, este dinamismo reformador de sensações, torna-se o fundamento de toda a vida psíquica. Cabe à imaginação, portanto, o papel inovador, diferencial e de potência criadora, ao invés de uma função predominantemente receptora.

O imaginário deve ser compreendido também em relação à memória. Segundo Bergson (1939), a memória constitui o principal aporte da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. Eliminando-se a memória de todas as formas da percepção, tem-se a percepção pura, nível imagético no qual apresenta-se uma visão imediata e instantânea da matéria. A memória opera uma contração do real, pela subjetividade das qualidades sensíveis e pelo prolongamento de uma pluralidade de momentos. Bergson (1957) afirma que imaginar não é se lembrar, pois uma lembrança que se atualiza se transforma em imagem, mas o inverso não é verdadeiro, o que nos faz chegar à riqueza infindável das possibilidades da imaginação.

Durand (1963) também destaca a distinção entre o imaginado e o rememorado, recorrendo mais uma vez a Sartre<sup>7</sup>, e apontando seu mérito na defesa desta idéia. Sartre indica que existe uma diferença entre o pensamento do poeta e o pensamento do cronista ou memorialista, mas não deixando de contemplar que, num momento posterior, a memória traz elementos complementares à imaginação. Bachelard (1957) aparta os sentidos de imagem e lembrança, ressaltando que a imagem é despreendida tanto do passado como da realidade, embora gere realidade. A fenomenologia da imaginação que Bachelard desenvolve, buscando o momento de emersão da imagem poética, considera que as questões implicadas no imaginário, como as experiências passadas e a visão da imagem a partir de um ponto de vista simbólico, são posteriores ao momento da eclosão da imagem poética e não fazem parte dos estudos fenomenológicos da imaginação criadora. Esta linha de pensamento e a metodologia utilizada por Bachelard constituem o eixo base para o desenvolvimento desta pesquisa, sendo a referência para a análise das criações poéticas.

Um ponto fundamental na análise do imaginário é a compreensão de sua perspectiva simbólica. As relações entre o imaginário e o simbólico são estreitas e

---

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre. *L'Imagination*. Paris: PUF, 1950. p. 115.

complexas. O imaginário é composto por imagens que representam outra coisa, que é o sentido do simbólico e portanto, necessita do símbolo para a sua expressão, ao passo que o simbolismo tem como componente essencial o imaginário, para que seja possível "ver em alguma coisa algo que ela não é" (Castoriadis, 1975, p.154). O pensamento já citado anteriormente de Merleau-Ponty (1964), que destaca a presença do imanente no visível, do oculto, abre um caminho para investigação do simbólico, particular de cada reino do ser, sendo que a cada dimensão visível do ser, corresponde uma dimensão imaginária ou invisível (Kearney, 1991).

É importante ressaltar nossa visão de que a imagem não pode ser vista a partir do domínio da semiologia, pois os signos são arbitrários e desenvolvem-se numa só direção. Durand (1963, p.31) defende que muitas teorias falharam na determinação da eficácia do imaginário por não terem assumido a definição de imagem como símbolo, que "possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão". Davies (1988) afirma que símbolos não são arbitrários, tendo uma propriedade nascida da sua significância histórica e características físicas, e ajudam na manipulação de conceitos abstratos. A imaginação simbólica permite o envio da imagem não somente ao seu significado dominante, mas a um significado indireto, escondido, dotando-a de uma informação imanente, que não se reduz somente aos dados empíricos. Isto faz com que a imagem não esteja somente ligada a conteúdos perceptivos, e sim, possa conferir a um conteúdo ideal uma forma sensível representada mentalmente (Wunenburger, 1995). Os símbolos podem permitir diferentes significados de acordo com o contexto em que surgem e possuem uma potência fundamental, que é a de ligarem "os elementos inconciliáveis, os compartilhamentos sociais e as segregações do período da história" (Durand, 1963, p.38). A simbolização tem o poder de transformação de um significado experimentado em um objeto cultural, através do seu deslocamento para um outro meio, podendo assim tomar parte de uma situação mais complexa ou ser transportado para outro lugar (Norberg-Schulz, 1979). Eliade (1952) ainda nos esclarece que os símbolos revelam os mais profundos aspectos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento. Seus significados emergem das experiências acumuladas através do tempo (Tuan, 1974) e encontram facilmente os meios para a sua transmissão. A simbolização permite ao ser humano a livre circulação em qualquer nível do real: o vivido, os sonhos, os mitos, e faz com que ele deixe de se sentir como um fragmento impermeável, e sim como um cosmo unido a outros cosmos vivos, presentes no seu entorno (Verjat, 1993). Para Bachelard (1957, 1960), o que facilita a transmissão dos símbolos é o fato deles

crescerem no terreno dos sonhos, pois no campo da vida ativada pela função do real, não encontrariam eco.

Algumas imagens chegam a um nível maior de densidade e riqueza de simbolização e desenvolvem uma "capacidade autônoma de engendrar uma série de pensamentos que se estendem ao infinito", parecendo ter vida própria. Estas imagens são os chamados arquétipos (Wunenburger, 1995, p. 19), imagens embrionárias que determinam uma "matriz invariante de imagens potenciais", uma "representação em gestação". O caráter germinal do arquétipo, a maneira como ele se adere a uma imagem, multiplicando seus sentidos, é revelado por Jung (cit in Wunenburger, 1995, p.49) ao defini-lo como uma "fôrma para a constituição de imagens", de "estrutura de acolhimento de sentido". Segundo conceito jungiano, os arquétipos são esquemas que formam a estrutura do inconsciente coletivo<sup>8</sup> e sobre os quais repousam o pensamento (Durand, 1963, Eliade, 1963), certos traços que tomam um relevo particular, as dominantes do inconsciente coletivo. Por um lado, são precisos pois exprimem a totalidade humana, por outro, são imprecisos por comunicar o caráter indescritível e indeterminado da totalidade (Jung, 1944; 1916). Os arquétipos reforçam a hipótese da presença de certas configurações particulares recorrentes em diferentes culturas, originadas da construção fisiológico-psíquica do ser humano e que constituem uma espécie de projeção da natureza mais profunda, e cujas significações mantêm-se muitas delas constantes em quase todas as épocas e civilizações (Dorfles, 1965). Daí o universalismo do arquétipo, que agrega-se a uma imagem pura, multiplicando-se por vários temas afins, orientando a suas associações simbólicas.

Finalmente, o mito é também um elemento importante para a compreensão das questões simbólicas e do imaginário, já que ele é concebido simbolicamente, ou seja, nasce "de uma realização analógica e metafórica de eventos, de imagens, de situações que são o registro inconsciente ou transcrição metafórica, mas com uma auréola e uma indeterminação racional" (Dorfles, 1965, p. 41). Sua ligação com os arquétipos é estreita, pois estes funcionam para o mito como catalisadores, ativadores de sentido (Wunenburger, 1995).

Eliade (1985) afirma que algumas formas de comportamento mítico ainda sobrevivem hoje. O autor exemplifica com o prestígio das origens, que sobreviveu na sociedade européia. Quando uma inovação tinha que ser feita, ela era concebida como um retorno às origens, como no caso da Reforma que recupera a experiência da Igreja primitiva e da Revolução Francesa que tinha seus modelos

---

<sup>8</sup> O inconsciente coletivo é o resultado de sedimentações precipitadas pela experiência humana por eternidades, "uma imagem pré-formada do mundo" (Jung, 1916, p.177).

pragmáticos nos romanos e espartanos. Hoje o termo *mito*, segundo Dorflès (1965), tem conotações mais vastas e mais complexas devendo, portanto, ser considerado todo o campo semântico que o vocábulo traz. Nas culturas primitivas e arcaicas, quando os mitos são reduzidos a arquétipos, tem reduzidas as particularidades históricas e pessoais (Eliade, 1949-b).

#### 1.4 IMAGINÁRIO URBANO

*A cidade aparece como um todo  
no qual nenhum desejo é  
desperdiçado e do qual você faz  
parte (...)*<sup>9</sup>

O imaginário urbano, como todos os temas ligados à cidade, envolve grande complexidade, reforçada pelo fato de que, de modo diverso a outros temas que tratam da urbe, neste caso, lidamos também com os aspectos considerados comumente como a irrealidade da cidade. Entretanto, esta idéia de que as imagens criam um mundo totalmente irreal é contestada, como já visto, já que as imagens fazem parte de um mundo à parte, também real. Como pode ser confirmado em Deleuze (1990), existe distinção entre real e irreal, mas nem sempre ela é discernível; portanto, o imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal. Para Daniels e Cosgrove (1988) a paisagem de um parque é mais palpável, mas não mais real nem menos imaginária do que uma pintura ou um poema. Como uma representação cultural, a paisagem tem categoria de imagem e de símbolo.

No prosseguimento deste estudo, cabe tecer algumas considerações relativas às relações entre o espaço e o imaginário urbano. Norberg-Schulz (1979) revela a necessidade de pensar o espaço a partir de abordagens mais esclarecedoras do que análises positivistas para buscar a criação de lugares que tenham significado, buscando satisfazer as necessidades psíquicas do ser humano. O autor utiliza as dimensões da percepção e do simbolismo como caminho na identificação do *genius loci*, ou seja o caráter, a essência do lugar. Norberg-Schulz busca o retorno à consideração da vida cotidiana na qualidade do habitar, perdida com a preponderância da observação dos conceitos científicos. Através da compreensão fenomenológica, procura nos estudos em linguagem e estética de Heidegger<sup>10</sup> o senso existencial do habitar, que se realiza quando o ser humano consegue se

---

<sup>9</sup> Italo Calvino. *As Cidades Invisíveis*. (Calvino, 1972, p. 16).

<sup>10</sup> Heidegger. "Building Dwelling Thinking", in *Poetry, Language, Thought*. New York: Albert Hofstadler, 1971.



orientar e se identificar no ambiente, experimentando-o como significativo, o que leva ao conceito de espaço como "lugar".

O pensamento já tornado clássico de Lynch (1960) merece referência no escopo deste trabalho pela sua importância na investigação das imagens da cidade. A busca por um entorno harmonioso que pode significar prazer na vida cotidiana, se alia à compreensão de que a imagem formada pelo habitante da cidade é impregnada de lembranças e significados. Lynch (1960) identifica que a imagem ambiental pode ser decomposta em três componentes: a identidade, relacionada à identificação do objeto; a estrutura, relação espacial do objeto com o ser humano e com outros objetos; e o significado. Neste momento de sua abordagem, entretanto, um destes componentes da análise - o significado - é excluído por considerá-lo muito complexo<sup>11</sup>. Isto faz com que Norberg-Schulz (1979) aponte para o fato de que esta postura de Lynch nos deixa com uma compreensão fragmentada do habitar, e vai mais além em seu próprio estudo no ponto que nos interessa aqui, o imaginário urbano e o significado emocional associado à imagem da cidade.

Lynch (1960) sugere ainda uma ampliação e aprofundamento da percepção do ambiente, relacionando-a inclusive a um processo de evolução cultural e biológica, desde o sentido do tato para os outros mais distantes, chegando até às comunicações simbólicas. Observamos aí, entretanto, um sentido expresso no termo percepção tendendo mais a uma compreensão de caráter físico, de sensações, diferente do que domina em nossa abordagem. Efetivamente nosso objetivo se afina à intenção de procurar a garantia e o sentido da função ontológica acima da própria percepção (Merleau-Ponty, 1964), abarcando os diversos planos constitutivos da imagem.

No estabelecimento das relações do ser humano com o lugar, e portanto, das imagens que ele faz deste, Norberg-Schulz (1979) distingue duas categorias que são fundamentais para que o ser humano adquira uma base existencial: espaço, no qual ele se localiza, e caráter do ambiente ao qual ele está exposto. A primeira categoria diz respeito ao ser humano saber onde ele está e ao fato de que é fundamental que ele consiga se orientar. A qualidade de uma imagem urbana, capaz de gerar uma situação de boa orientação e portanto, senso de segurança emocional e proteção, encontra neste ponto confluência com o conceito de Lynch de *imageabilidade*, também entendida como a capacidade de uma paisagem de

---

<sup>11</sup> Costa (1993) indica o reconhecimento da importância da abordagem do aspecto simbólico da paisagem urbana por Lynch, que encontra espaço para a questão em obras posteriores.

provocar imagens fortes (Lynch, 1960)<sup>12</sup>. Em locais onde este sistema de orientação é fraco, a formação da imagem mental torna-se difícil, e as pessoas podem se sentir desorientadas.

A segunda categoria - caráter - refere-se à identificação do ser humano com o ambiente, que significa estabelecer relações de afeição com o meio que o cerca. Estas condições do ambiente permitem a sua experimentação como "*significativo*", o real sentido do habitar, o verdadeiro "*pertencimento*" a um lugar, passível de gerar uma base existencial, atendendo às condições psíquicas humanas (Norberg-Schulz, 1979, p.21,22). Estas questões são de fundamental importância pois um cenário vivo e integrado adquire também um papel social, visto que ações cotidianas podem assumir um novo significado nestes ambientes, fornecendo a matéria-prima para os símbolos e as reminiscências coletivas da comunicação em grupo (Lynch, 1960).

A cidade em si é um símbolo de uma sociedade complexa (Lynch, 1960). Os diversos sistemas de símbolos criados pelo ser humano e seus significados deslocados têm a intenção de criar um microcosmo que representa o mundo (Norberg-Schulz, 1979). É importante que este sistema de símbolos não seja rígido demais e permita que a imagem seja ajustada às necessidades variáveis, significando uma obra aberta passível de continuidade em seu desenvolvimento. Devem ser imagens que possibilitem aos observadores selecionarem, organizarem e darem sentido ao que vêem, conferindo-lhes diferentes significados (Lynch, 1960). Quanto mais uma paisagem se aproxime destas diretrizes, mais ela terá qualidade e trará prazer e bem estar aos cidadãos.

Na concepção do imaginário urbano, é importante ressaltarmos a importância e existência das imagens públicas, que são "*imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade: áreas consensuais que se pode esperar surjam da interação de uma única realidade física, de uma cultura comum e de uma natureza filosófica básica*". Estas "*imagens de grupo*" são as que interessam aos urbanistas, que projetam para áreas utilizadas por muitas pessoas (Lynch, 1960, p. 8). Os estudos sobre imaginário urbano acontecem nesta dimensão, possibilitando o entendimento de como "*construímos, a partir de nossos desejos, modos grupais de ver, de habitar e desabitar nossas cidades*" (Silva, 1999, p.X). Apesar de considerar que diferentes conhecimentos e interesses entre grupos e

---

<sup>12</sup> Em *A Imagem da Cidade* Lynch (1960) trabalha exaustivamente a noção de orientação ambiental nas cidades e define elementos - vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos - como estruturas espaciais básicas que auxiliam nesta orientação.

comunidades levam a atribuir diferentes identidades aos lugares, Relph (1976) acredita numa identidade consensual de um lugar, e que ela pode acontecer de duas formas: a identidade pública e a de massa. A primeira é aquela que é comum a várias comunidades numa sociedade particular, enquanto a segunda é antes desenvolvida por formadores de opinião do que pelas experiências de grupos e indivíduos. Esta última, disseminada pela mídia de massa e por anúncios, é a mais superficial dentre todas. Não oferecendo relações existenciais, destrói as bases que podem estabelecer a identidade do lugar. Esta identidade oculta a verdadeira essência e os reais significados de uma paisagem e seus componentes.

No que tange à construção da memória coletiva do espaço urbano, Sansot (1989, p.5) assinala a participação do inconsciente coletivo, pleno do que não conhecemos, e que escapa à observação e ao tempo, dispensando as noções de antes e depois. Estas características facilitam o não questionamento da sua existência, e a invenção pelo ser humano de "um passado à imagem do seu presente", criando fábulas que falseiam a história real, aproximando-se do que acontece em sociedades tradicionais remotas. A persistência de certos ritos, entretanto, indica a manifestação de uma constância da natureza - os arquétipos primordiais, que incitam a "comportamentos quase idênticos". Dentre estes arquétipos encontra-se a árvore, capaz de induzir a uma similaridade no comportamento humano e nas relações da coletividade, colocando-se como uma base estrutural à formação das identidades.

Para Pesavento (1999, p.8), o imaginário urbano é um "sistema de idéias e imagens de representação coletiva" que tem a "capacidade de criar o real". Essas representações do imaginário podem ser expressas nas imagens urbanas visuais - mapas, gráficos, literatura, pintura, arquitetura, traçados das ruas, nos *graffiti*, nas publicidades, assim como nas representações sociais e na construção de novos imaginários. As primeiras são consideradas metáforas visíveis, enquanto as segundas seriam as práticas metafóricas (Alan Mons<sup>13</sup> cit in Pesavento, 1999, p.9).

O imaginário urbano pode revelar os significados da cidade, relacionando-se aos desejos e aspirações do coletivo da urbe. Ele está, portanto, relacionado tanto com o que existe, como com o que pode vir a ser. Podemos, a partir da nossa imaginação, "pensar em nós mesmos de forma diferente do que somos" e "propor uma finalidade além da situação existente" (Argan, 1984, p. 266), ou seja, criar ou construir uma nova realidade.

---

<sup>13</sup> Alan Mons. *La métaphore social*. Paris: PUF, 1992.

Na empreitada de uma nova construção da paisagem, as imagens produzidas em projetos urbanos e paisagísticos desempenham papel preponderante. Se o "paisagismo não é simplesmente um reflexo da cultura, e sim um instrumento ativo na moldagem da cultura moderna" (Corner, 1999 (b), p.1), há que se atentar para o real conteúdo presente nestas novas imagens e sua capacidade de responder às expectativas dos cidadãos.

## 1.5 IMAGINÁRIO ARBÓREO

As árvores enfeixam poderosos potenciais imagéticos. Ao se tratar de árvores urbanas, as reverberações imagéticas prolongam-se a níveis de grande complexidade, ecoando no imaginário urbano. Neste item de nossa pesquisa, é intenção explicitar a potência do complexo imagético árvore, explorando suas reverberações como imagem poética e como elemento simbólico. Para tal, consideramos como eixo referencial os pensamentos do filósofo Gaston Bachelard e do antropólogo Gilbert Durand, para posteriormente lançarmo-nos sobre as relações simbólico-sócio-culturais humanas, tendo como autores de referência, Jacques Brosse (1989) e Laura Rival (1998). Em seguida, tomamos como base a reflexão de Norberg-Schulz (1979) sobre a forma de compreensão da natureza pelo ser humano, para nos debruçarmos sobre mitos e ritos que envolvem a imagem arbórea. Por fim, passamos a tratar especificamente sobre o imaginário arbóreo urbano, o que significa ampliar as referências tratadas inicialmente para o contexto da imagem-árvore nas cidades. A proposta deste encadeamento coaduna-se com a intenção de preparar o terreno para que possamos mais facilmente visualizar a participação deste complexo imagético e suas repercussões nas imagens criadas no contexto do ambiente urbano e cultural. Alguns referenciais teóricos presentes neste último item envolvem autores como Schama (1995), Stefulesco (1993), Harrison (1992) e Sitte (1909). Por todo o capítulo, pela abrangência do tema, torna-se fundamental o aporte de autores de diversos campos do conhecimento como filósofos, antropólogos e geógrafos.

### 1.5.1. Árvore como Imagem Poética e Simbólica

Em seus estudos sobre a imaginação poética, a árvore não passa despercebida por Bachelard (1943, p.261). O autor identifica os vegetais como indutores de devaneios particulares e dedica às árvores uma atenção especial em diversos trechos de alguns de seus livros, ressaltando que as imagens fundamentais relacionadas aos vegetais são elementos indispensáveis à constituição de uma doutrina da imaginação literária. Bachelard nos informa que o vegetalismo da

imaginação é lento, doce e repouante e que a árvore reúne e ordena os elementos mais diversos. A evasão onírica vegetante nos conduz ao ritmo lento, penetrante, às "lembranças dos devaneios ditosos", guardadas no vegetal.

A árvore, elemento condensador e potencializador dos devaneios vegetais, fomenta o sentimento de engrandecimento da alma; para Bachelard (1957, p.183), "a árvore tem sempre um destino de grandeza" que ela "propaga". Ela ativa nosso espaço interior, que lhe rompe os limites, e assim, ao penetrar no espaço íntimo da árvore, sonhador e árvore crescem juntos. Como bem nos mostra Bosco<sup>14</sup> (cit in Bachelard, 1957, p. 182): "uma longa árvore fremente sempre toca a alma" .

Um dos mais fortes e completos valores da imagem-árvore é a verticalidade, e quanto mais isolada, mais sentimos a ação vertical de sua contemplação. É a árvore ajudando o sonhador na sua escalada celeste, na conquista da vida aérea (Bachelard, 1948; 1943, p. 263). A "árvore ereta" dá o seu exemplo ao sonhador de imagem verticalizante, de caráter aéreo, suspenso, e diz-lhe: "fique ereto como eu", "reapruma-se".

Para Bachelard, a árvore é um "objeto integrante", ou seja, um "objeto que tem forças de integração", que "serve para integrar imagens". Com seu dinamismo indutor, a árvore está em todo lugar ao mesmo tempo, na terra e no ar, fazendo crer que a própria "imaginação é uma árvore", pois tem as mesmas virtudes (Bachelard, 1948, p.333, 334).

Em Bachelard (1943, p.272), vemos que a árvore é proteção, refúgio, mas também contém o sentido de perigo e de liberdade. A árvore se revela como uma morada, seja em seus ramos ou suas raízes, um ninho que suscita "a reminiscência do homem arborícola". Mas a árvore, que permite ao sonhador alçar as alturas, no cume dos mais altos ramos, como um ninho ao sabor dos ventos, também lhe traz a sensação do perigo, com "o espaço vazio, aberto logo abaixo", que ameaça como a "goela de algum monstro devorador" (London<sup>15</sup> cit in Bachelard, 1943, p.273). Um devaneio de liberdade é intuído na árvore que se faz ninho e que abriga o pássaro, "apenas a sua mais alta folha" (Lawrence<sup>16</sup> cit in Bachelard, 1943, p.274), concluindo que "a árvore é uma reserva de vôo".

A árvore se enche da totalidade cósmica com seus frutos que aspiram a energia vital na ponta dos ramos da árvore: "uma geração inumerável acha-se atualmente

---

<sup>14</sup> Henri Bosco. *Antonin*, p. 13.

<sup>15</sup> Jack London. *Avant Adam*, trad. fr. Deshesdin, p. 38.

<sup>16</sup> Lawrence, *Fantasie de L'Inconsciente*. trad. fr., p. 184.

suspensa nos ramos de todas as árvores (...) estão ali suspensos entre o céu e a terra no berço, entregues ao vento que tem o encargo de embalar essas criaturas" (Guérin<sup>17</sup> cit in Bachelard, 1943, p. 275). Esta bela imagem revela a Bachelard que "a floresta viva embala a floresta futura".

A árvore une o infernal ao celeste, o ar à terra e oscila do dia à noite (Bachelard, 1943). A raiz corresponde ao grupo de imagens primárias capazes de desenvolver quase todos os problemas relacionados à metafísica da imaginação. A partir das imagens da raiz, é possível explorar a alma humana, sentindo a vida subterrânea intimamente. No limiar entre o mundo do ar e da terra, ela pode ser vista como a que traz a terra aos céus, como a que trabalha entre os mortos. Considerada como uma imagem dinâmica, ela é a árvore misteriosa, a árvore subterrânea, inversão imaginária que como "um espelho opaco (...) duplica toda a realidade aérea com uma imagem subterrânea", ou árvore que cresce ao contrário, com suas raízes, como uma leve folhagem tremulando aos ventos subterrâneos, enquanto seus ramos se enraízam fortemente no céu azul (Bachelard, 1948, p.325).

Longe de esgotar os diversos valores da imagem-árvore que encontramos nos estudos de Bachelard, destacamos ainda os de sexualidade da árvore e das raízes, que ele aponta como bastante extensos. Apenas como um exemplo, é citada a inversão imaginária da árvore, que é a imagem de um ser vivo de cabeça para baixo onde os galhos não são braços e sim pernas aprumadas para o ar e afastadas, que subdividem-se numerosas vezes, representando uma fornicção que se repete a partir das várias ramificações; enquanto o tronco lhe parece um falo. Citando dois literatos diferentes, Bachelard (1948) contrapõe a idéia do amor cósmico da árvore que espalha seu pólen pelo céu azul revelado por um dos autores, ao quadro de fornicção universal na imagem do outro, que a representa como uma força infernal, sendo a raiz o estupro da terra.

Deixando um pouco de lado a imagem poética bachelardiana, seguimos com Durand (1963), que ao estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana, propôs um método de estruturação das imagens por constelações isomórficas, delineadas a partir da convergência dos símbolos. Segundo ele, os símbolos constelam porque são desenvolvidos a partir de um mesmo tema arquetípico, ou seja, variações sobre um mesmo arquétipo. Nesta categorização, a árvore demonstra o quanto é complexa em sua estrutura arquetípica, podendo ser classificada entre as imagens ascensionais ou como ritmo cíclico. Durand, entretanto, apesar de verificar que Bachelard classifica a árvore entre as imagens do primeiro grupo, ressalta que a intenção arquetípica, que lhe dá esta

---

<sup>17</sup> *Diário de Maurice Guérin*, p.96.

característica, atua como um complemento do simbolismo cíclico, considerando-a como a fase ascendente do ritmo cíclico. Em outro nível, a árvore coloca-se novamente num limiar: a sua categorização junto aos outros símbolos vegetais, é suplantada pela humanização de seu arquétipo trazida pela verticalidade, que orienta o devir e aproxima-o da estação vertical, passando do caráter cíclico, dos vegetais, ao progressista.

A árvore é, portanto, também símbolo do ritmo cíclico, que é representado principalmente pelo ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal. Neste esquema temos as representações do movimento cíclico do destino, no qual a árvore apresenta-se como isomorfa do ciclo agro-lunar e encontra-se associada às águas fertilizantes (Durand, 1963). Para Bachelard (1943), a árvore é o ser do grande ritmo, com as suas manifestações mais ricas e seguras, renovando incessantemente o seu sonho cosmogônico.

A árvore pertence e é o símbolo principal da categoria seguinte representada pelo "ímpeto ascendente do progresso temporal", que é uma "fase cíclica que encaixa todos os outros ciclos como 'figuras' e esboços do último processo" (Durand, 1963, p.282). A árvore é indicativa de um sentido único do tempo e da história, reconduzindo o ciclo à transcendência. "Todo progressismo é arborescente" (Durand, 1963, p.342).

Durand (1963) e Bachelard (1943) vêem a árvore como o "pai do fogo"<sup>18</sup>, pois o guarda latente em sua madeira. A ligação primitiva entre a árvore e o fogo revela o rito da regeneração da vegetação e da renovação do ano a partir da consumição da madeira pelo fogo (Eliade, 1949-a). Para Durand, o arquétipo da mãe se une ao da árvore pelo leite, alimento primordial, presente simbolicamente na planta lactífera como algumas figueiras<sup>19</sup>. As figueiras são inclusive tidas como nutritivas por excelência, pois além dos frutos, haveria também a presença do líquido alimentar primordial<sup>20</sup>. A forte ligação da árvore com a figura feminina é também indicada pela origem latina *arbor*, *arboris*, um nome feminino pela relação com a "mãe produtora de frutos" (Rey<sup>21</sup> cit in Dumas, 2002, p.44).

---

<sup>18</sup> Durand e Bachelard atribuem aí a figura masculina do pai à árvore menos por razões profundas de significado, do que pelo fato de que o gênero do termo árvore em francês é masculino.

<sup>19</sup> Nome científico: *Ficus sp.*

<sup>20</sup> Durand (1963, p.259) exemplifica esta relação com a localização do *Ficus ruminalis* no próprio lugar onde a loba aleitou os gêmeos, segundo o mito romano.

<sup>21</sup> Alain Rey (dir). *Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française*. Laffont, 1998, p. 185.

Em outro momento, Durand fala da bissexualidade da árvore, citando espécies que são vistas como femininas e outras como masculinas. Bachelard (1960, p.31), por sua vez, em considerações sobre o devaneio das palavras, ressalta a força poética que a atribuição de um sentido feminino ou masculino pode trazer à imagem de uma espécie vegetal. O autor cita um poema alemão sobre a relação entre um abeto<sup>22</sup> de regiões frias do Norte e uma palmeira do Oriente, no qual a feminilidade desta é fundamental para a imaginação poética, que faz o abeto masculino sonhar com a figura feminina "aberta com todas as suas palmas, atenta a todas as brisas", com a "exuberância de palmas verdes saindo do espartilho escamoso de um tronco rude", como uma "sereia vegetal". Bachelard chama a atenção do que perderia a língua francesa nesta imagem, visto que o termo *palmier* é masculino, diferente do que ocorre na língua alemã.

Voltando à questão da imagem verticalizante, Durand (1963) afirma que a árvore, como coluna ou como chama, tem a tendência de sublimar-se, de verticalizar sua mensagem simbólica. Alguns templos primitivos e locais sagrados possuíam uma árvore ou poste de madeira que representavam o devir, em contraposição à pedra, significando a estabilidade.

A árvore-coluna estrutura a idéia de totalização cósmica a partir da verticalidade (Durand, 1963) e é explicitada na influência do bosque sagrado para a criação da arquitetura, passada diretamente às igrejas góticas (Chateaubriand<sup>23</sup> cit in Dumas, 2002, p. 44) (fig.1). Esta influência denota a relação do bosque sagrado e o templo, presente de forma clara nas abóbadas esculpidas em folhagens, nos portais que se apoiam sobre as paredes e terminam bruscamente como troncos ogivais. Nesta passagem são transferidos todo o horror da religião, os mistérios e a divindade, num sentido religioso atribuído às árvores.

A árvore é também símbolo do microcosmo vertical que é o ser humano. A verticalidade atua, portanto, como um ponto de convergência e identificação entre eles. É a partir da sua verticalidade que a árvore cósmica humaniza-se. Esta humanização aparece em algumas culturas e pode ser estudada através da iconografia de colunas que são esculpidas como estátuas, numa metamorfose ao contrário. A transformação do ser humano em vegetal subtende uma prolongamento da vida humana, que pode ser trazido pelo sentido de ressurreição e triunfo simbolizados na verticalidade da árvore (Durand, 1963). Em Bachelard (1943), a partir da obra de Maurice de Guérin<sup>24</sup>, vemos a grandiosidade da

---

<sup>22</sup> Nome científico: *Abies sp.*

<sup>23</sup> François René de Chateaubriand. *La Génie du Christianisme*, 1802.

<sup>24</sup> Maurice de Guérin. *Journal, Morceaux choisis*, Mercure de France, p. 119.





Fig.1: Abóboda inspirada em palmeira. Igreja dos Jacobinos, Toulouse.  
(Boyer, 1996, p.32).

---

metamorfose humana em árvore, que substitui os corpos cansados de velhos sábios pela vida forte contida na casca dos carvalhos<sup>25</sup>. Destaca-se nesta passagem o fato de que a comparação a uma árvore secular é vista como elogio ao destino espiritual do homem (Durand, 1963).

Durand (1963, p. 345) defende que o arquétipo temporal da árvore é dominado pelo ciclo do progresso e da transcendência, apesar da árvore não conseguir libertar-se do seu contexto cíclico e sazonal. Neste contexto, entretanto, a árvore é orientada pela verticalidade a ponto de privilegiar apenas a fase ascendente do ciclo, e é este fato que "sujeita o destino da árvore ao do homem".

A árvore é apontada como um dos mais poderosos e abrangentes símbolos "do processo social e de identidade coletiva" (Rival, 1998, p.1; Fernandez, 1998; Chevalier e Gheerbrant, 1969). A revelação de Durkheim<sup>26</sup> (cit in Rival, 1998) de que um sentimento coletivo pode tornar-se consciente apenas através de sua fixação sobre algum objeto material, é complementada em Rival com a consideração de que a árvore não é um mero artefato e sim um organismo vivo, o que imprime propriedades bastante específicas ao simbolismo arbóreo. Ainda segundo a autora, o simbolismo arbóreo indica a vontade humana de expressar idéias através de sinais externos e materiais.

As árvores aparecem como bons símbolos, ante à sua profundidade, por obedecer aos grandes ritmos da natureza, e por serem um bom instrumento para o sonho, mesmo para a humanidade moderna (Brosse, 1989). Segundo Davies (1988), as árvores não são apenas "boas para escalar", como diz o dito antropológico, mas também boas para pensar, pois têm capacidade evocativa forte, podendo servir a propósitos simbólicos. Aponta igualmente para o fato de que a atração pelas árvores está tanto na sua natureza física como na sua criativa capacidade metafórica.

Para Brosse (1989), a árvore é símbolo dotado de grande potência benéfica. Na modernidade, ela se coloca em oposição a objetos manufaturados, como armas e carros, que são símbolos de morte e decadência, representando valores ante-modernos e ante-urbanos/consumistas/industriais. A existência do binômio árvore/vida/eternidade e morte/túmulo tem gerado um movimento de substituição de cemitérios e sepulturas por "florestas de paz" (Rival, 1998).

---

<sup>25</sup> Nome científico: *Quercus hispanica* ou *Quercus robur*.

<sup>26</sup> Durkheim, E. *The Elementary Forms of the Religious Life*. London: Allen & Unwin, 1915.

As árvores são, em todos os lugares e tempos, associadas à força orgânica da vida (Rival, 1998). Vários autores que estudaram o simbolismo arbóreo, apontam a árvore como símbolo capaz de auxiliar na compreensão da noção da vida, tornando-a concreta e material. O que muito contribui para isto, é o fato de humanos e árvores partilharem vida (Bloch, 1998). O universalismo do simbolismo das árvores pode ser explicado, segundo Bloch, pelo universalismo da conceituação de vida. Árvores são símbolos potentes de vitalidade, doadoras de energia (Farah, 1997; Rival, 1998), fontes de vida (Eliade, 1957), e estão relacionadas por vários autores com a força, o poder de auto-regeneração, a auto-suficiência, a longevidade (Rival, 1998; Eliade, 1957), a fertilidade e a virgindade (Davies, 1988), o ciclo de morte e renascença sucessivas, a imortalidade e a vida (Brosse, 1989).

As árvores atuam como um forte símbolo religioso. Contribuem para isso o seu porte, que as fazem figurar como a maior de todas as formas vivas, preenchem todo o espaço aos olhos humanos (Parisot, 1998), e constroem uma imagem de superioridade e força. Força que pode ser assimilada também pela independência, frente aos outros seres, de seu próprio alimento. Enquanto outros animais e o próprio homem dependem do alimento produzido pelas plantas e animais, a árvore, como o vegetal de uma forma geral, é capaz de produzi-lo a partir da energia solar, do solo com as substâncias aí presentes, e da água, através do seu poder de transformação e assimilação. É também sua forma com o "leque de raízes subterrâneas, seu tronco reto e sua folhagem espalhada, que traduz a imagem perfeita do processo de iluminação, de despertar, de reunião e de concentração de energias latentes necessárias à transformação espiritual" (Brosse, 1989, p.69). Eliade (1949-a) atribui a carga das forças sagradas da árvore à sua ontologia, por entre outras coisas, sua verticalidade, seu crescimento e desenvolvimento, à perda e recuperação das folhas e conseqüente regeneração, ao seu látex, e à manifestação de uma realidade extra-humana.

Os colaboradores para a ciência da neuropsicologia Maturana e Varela<sup>27</sup> (cit. in Fernandez, 1998, p.100), em seu livro "Árvore do Conhecimento", utilizam a metáfora da árvore no sentido de explicitar a sua teoria de auto-alimentação de todas as formas de vida, defendendo que a vida é um sistema auto-constitutivo, assim como a nossa compreensão dele. Outros autores têm utilizado a metáfora da árvore em seus estudos, como Jung através do uso da pintura de uma árvore mundial para discutir imagens desejadas por indivíduos modernos que se sentem deserdados no seu próprio mundo (Davies, 1988). Jung (1944) aponta ainda para

---

<sup>27</sup> H. Maturana; F. Varela. *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*. Boston: Shambhala, 1988.

o fato de que em alquimia, a árvore é o símbolo da filosofia hermética, o que reforça seu alto grau de complexidade imagética. Jung também faz uso da imagem da árvore na sua teoria de desenvolvimento da personalidade; a sua árvore filosófica é um arquétipo da personalidade humana (Rival, 1998). No processo de individuação, expresso nos sonhos, Jung interpreta a árvore como um símbolo do Eu em sua ascensão vertical, no seu processo de crescimento (Cook, 1974). Ele associa a imagem da árvore que surge do inconsciente à imagem universal da *Árvore Cósmica*, sendo as raízes a fonte inconsciente, o tronco a realização consciente e os ramos o objetivo transconsciente da individuação. O processo de crescimento individual é expresso também na *Árvore Filosófica*, representação simbólica do processo filosófico e das fases do processo alquímico de transformação. A imagem surge, assim, como associação aos mecanismos de transformação do ser humano e do cosmo. Um rebatimento desta associação acontece na utilização da árvore para dar ordem à natureza notada na *Grande Árvore de categorização de seres vivos* (Fernandez, 1998) ou na *Árvore Genealógica* (Harrison, 1992).

Outras associações referentes às árvores dão conta de sua imensa gama simbólica. É o caso da utilização de provérbios e máximas nos quais as árvores constituem a expressão metafórica e a presença de nomes relacionados à árvore nos termos linguísticos como: radical, ramificação, árvore genealógica, árvores derivacionais e outros (Bloch, 1998). Em algumas culturas, os termos utilizados para partes das árvores são os mesmos para determinadas partes do corpo humano, como por exemplo, para os habitantes de Nusa Penida, seiva e sangue, leite materno e seiva da inflorescência (Rival, 1998). Para uma tribo da Nova Guiné, análises léxicas levam à analogia do suco de *pândanus*<sup>28</sup> com o sangue materno (Bonnemère, 1998).

Um tema relacionado à questão simbólica das árvores, que não pode deixar de ser contemplado neste estudo, é o significado das florestas. Na sua relação com a cidade, pode lhe ser atribuída uma posição antitética, pelo fato de que na floresta a representação da natureza acontece a um nível extremo. Afinal, ela é uma aglomeração de árvores na qual a sobreposição imagética ao ambiente urbano não surge de forma natural. Além disso, como afirma Harrison (1992), as cidades e as principais instituições humanas nascem a partir da abertura de clareiras nas florestas. A retirada de árvores simboliza o resgate do contato com a divindade celeste, proclama a terra sagrada da família e marca o território com as cerimônias de desencarne e a fixação de sepulturas. Simbolicamente, as florestas expressam enigmas e paradoxos, e ao lado de seu sentido sagrado, apresentam

---

<sup>28</sup> Nome científico: *Pandanus conoideus*.

também características profanas, revelando um aspecto ao qual voltaremos por várias vezes em nosso estudo, que é a elasticidade do simbolismo arbóreo. Harrison explica este caráter profano voltando ao tempo do surgimento da humanidade, desde quando o céu passa a ser identificado com as divindades, como o é até hoje. As árvores das florestas transformam-se então em profanas, em razão de seus galhos obstruírem a visão do céu, e em conseqüência, os sinais de Júpiter, o primeiro dos deuses. Nas lendas dos Ticuna, povo indígena do Amazonas, existia uma enorme samaumeira<sup>29</sup> que fechava o mundo, impedindo que a claridade chegasse à terra, angustiando os índios. O que existia do outro lado, era desconhecido. A luz só foi conhecida quando eles atiraram caroços na copa, abrindo espaços, e criando as estrelas (Gruber, 1997). Norberg-Schulz (1979) cita a floresta para exemplificar a existência de formas menos amistosas e até mesmo assustadoras relacionadas à vegetação. A sensação de penetrar profundamente no espaço sem limites que a floresta proporciona (Bachelard, 1957) indica para Norberg-Schulz o sentimento de perda de referências espaciais e, apenas quando a mata é de extensões limitadas e converte-se em arvoredo, é que ela fica inteligível e positivamente significativa. Bem se vê que o paraíso foi imaginado como um arvoredo ou jardim fechado, de proporções limitadas. Desta forma, compreendemos que a árvore urbana possa ter significados mais positivos do que a árvore dispersa na natureza. Norberg-Schulz ressalta ainda a importância do céu para a atmosfera da paisagem e a relação da diferenciação de sensações em culturas que conhecem o céu por setores, entrevisto pelas copas das árvores das florestas.

### 1.5.2 Árvore como Compreensão da Natureza pelo Ser Humano

Para ingressar no assunto tratado a seguir, cabe um esclarecimento no que diz respeito à relação dos conceitos de natureza e paisagem. Pelo que nos informa Corner (1999 (a), p.6), a "idéia de paisagem surge como um filtro eidético através do qual as diferentes culturas vêem seus bosques, montanhas, águas e campos", atribuindo à natureza, portanto, "um senso de identidade social". Dentre todo um leque de possibilidades da paisagem, ela se apresenta como uma forma cultural de interpretar e assimilar a natureza e o meio físico que nos envolve.

Tomando como base a teoria de Norberg-Schulz (1979, p.23), o ser humano compreende - no sentido de experimentar seus significados - que a natureza é constituída de elementos interrelacionados e que "expressam aspectos fundamentais do ser". Esta sua forma de compreensão, que inclui o estabelecimento de mitologias - cosmogonia e cosmologia - formam, segundo o

---

<sup>29</sup> Nome científico: *Ceiba petandra*.

autor, a base do sentido de "habitar", conforme conceito visto anteriormente. Estas mitologias podem nos informar sobre as categorias de compreensão que elas representam.

Assim, buscamos apoio no pensamento de Norberg-Schulz (1979) para um estudo da relação do ser humano com a natureza e seus elementos naturais, na compreensão do habitar. A partir destas idéias, dois aspectos da análise nos interessam. O primeiro inclui as referências do ser humano com elementos da natureza na paisagem urbana, no caso a árvore, contribuindo à sua idéia do conceito de *genius loci*. O segundo aspecto diz respeito à participação dos mitos e ritos arbóreos na compreensão da natureza.

Norberg-Schulz ressalta que os elementos naturais são os componentes primários do *genius loci*, e que a natureza forma uma totalidade, um "lugar" que, de acordo com circunstâncias, tem uma identidade particular. Para identificar esta identidade, Norberg-Schulz propõe uma compreensão existencial da paisagem buscando uma descrição dos lugares naturais que não seja baseada em condições visuais e funcionais. Esta paisagem tem seus lugares subordinados a objetos naturais, nos quais o significado do ambiente é condensado, como por exemplo, a árvore. Assim, compreendemos que atentar para o significado da árvore na paisagem, é fundamental para atingir o conceito de habitar na sua plenitude, e que ela pode desempenhar um papel fundamental na constituição do *genius loci* da paisagem urbana.

No afã de alcançar uma base de compreensão cognitiva, tarefa que não consegue empreender sozinho, o ser humano busca os símbolos para representar situações de vida, podendo assim experimentá-las como significativas. Uma das formas que o ser humano utiliza para se relacionar à natureza é através da simbolização de sua compreensão (Norberg-Schulz, 1979), o que explica melhor as associações que vemos a seguir. Assim, através da simbolização, a natureza se transforma em paisagem.

Norberg-Schulz (1979) destaca algumas formas de compreensão mítica da natureza pelos seres humanos que apresentam diferentes pesos segundo culturas diversas. Estas formas de compreensão da natureza são fundamentais para identificar a postura que o ser humano assume na construção do seu habitar, seu mundo cultural, suas cidades. Dentre as formas apresentadas pelo autor, duas nos interessam especialmente para este estudo. A primeira delas toma forças como ponto de partida e as relaciona a elementos naturais, utilizando-se de cosmogonias para a explicação do como tudo veio a ser. Uma dessas coisas

naturais que pode ser utilizada neste sentido é a árvore. Na árvore, céu e terra estão unidos e a cada ano ela volta a representar o processo de criação. Numa mente religiosa primitiva, a árvore é o universo porque o reproduz e o soma. Daí surge o mito da *Árvore Cósmica*. A segunda forma de compreensão mítica da natureza pelo ser humano indicada por Norberg-Schulz é a sua participação na totalidade através de rituais nos quais eventos cósmicos são representados. Em religiões antigas e em diversas culturas, é muito comum o culto às árvores, consideradas como sagradas (Brosse, 1989; Rival, 1998; Stéfulesco, 1993). Por todo o mundo observa-se a existência de rituais relacionados ao ciclo da vida com uso extensivo de árvores (Rival, 1998). O processo do ritual inclui a utilização de uma coisa pela outra, numa substituição que não é arbitrária e que revela uma conexão empírica entre estas coisas, que no caso das árvores se justifica por elas servirem como boas substitutas para os humanos (Bloch, 1998).

Esta forma primitiva de relação à natureza nos diz muito sobre resquícios que possuímos em nosso íntimo sobre a imagem arbórea e sobre a essência desta imagem. Por isso, passamos a comentar detalhadamente estas formas de compreensão mítica apresentadas por Norberg-Schulz: inicialmente a árvore como um elemento da cosmogonia, através da *Árvore Cósmica* e, em seguida, tecemos considerações sobre a participação do ser humano em rituais cósmicos, também através da imagem arbórea.

Brosse (1989) define a *Árvore Cósmica* como o pilar central, o eixo em torno do qual se ordena o universo - natural e sobrenatural. Desde a mitologia, as árvores são os agentes privilegiados responsáveis pela comunicação entre três mundos: os abissais subterrâneos, a superfície da terra e o céu e as manifestações da presença divina. Suas raízes espalham-se pelo subterrâneo do mundo, seus galhos tocam o céu, enquanto seu tronco é a fonte mais acessível de vida e contato com outras dimensões e reinos (Davies, 1988). Transformando todos os elementos naturais da terra em vida, como a água em seiva, a luz solar em folhas, flores e frutos, a *Árvore Cósmica* é um dos mitos mais surpreendentes e universais que a humanidade já concebeu, capaz de explicar a constituição do universo e o lugar que o ser humano deve ocupar (Brosse, 1989, p.10, 13). Ela atua como uma miniaturização do universo, concentrando-o num único ser que reúne todos os símbolos de totalização cósmica (Dumas, 2002, p.23), ela é o seu resumo, repetindo-o ao mesmo tempo em que o simboliza. Segundo Eliade, (1949-a, p. 273, 274), a imagem da *Árvore Cósmica* vem diretamente do fato de que o Cosmo é visto sob forma de uma árvore gigante, como acontece na mitologia escandinava e em diversas outras tradições. Ela representa o Cosmo vivo, constantemente em regeneração. O autor ainda nos mostra como este estado

simbólico evolui para outros, partindo da idéia de vida inesgotável, num equivalente de imortalidade, atingindo um outro nível, o da árvore da "Vida-sem-morte", e finalmente, o sentido de "realidade absoluta", atuando como o "centro do mundo". Bachelard (1943) lembra que seus estudos sobre a imagem primeira apontaram para o fato de que uma imagem fundamental deveria sempre passar pelo nível cósmico, por onde ficaria mais fácil entender que a árvore poderia receber um poder cosmogônico. Desta forma, teríamos a árvore cosmológica e todos os outros mitos das árvores cosmogônicas, das árvores antropogônicas, das árvores da chuva, das árvores das nuvens ou ainda das árvores fálicas. Estes mitos não infringem a escala do sonho, e nos habitua a associar a grandeza às imagens do nosso devaneio. A árvore com seu poder cosmogônico, expande o ser, conduzindo-o ao mundo sem limites.

Dentre as árvores cósmicas mais célebres, encontra-se o freixo<sup>30</sup> Yggdrasill (fig.2), considerado como eixo e suporte do mundo a partir dos textos tradicionais da mitologia germânica. Envolvendo os mundos com seus galhos e suas largas raízes, ele abriga as fontes que viabilizam a vida na Terra, o mundo dos deuses e dos mortos, se eleva a partir de seu tronco ao mundo dos vivos, e atinge em seu cume a morada celeste dos deuses (Brosse, 1989).

A Árvore Cósmica é encontrada em várias outras culturas. Na Mesopotâmia, em Éridu, centro do mundo de onde jorravam as fontes que irrigavam todo o país, surgia o *kiskanu*, de origem celeste, morada do deus da fertilidade, da agricultura e das artes. Seus ramos se estendem ao oceano e as raízes até o *apsu*, o abismo primordial. A ela, dará seguimento a árvore que, segundo a Gênese, é plantada no meio do jardim no Éden, da qual falamos mais adiante. Para os chineses, o centro do universo, o lugar onde deverá se achar a capital perfeita, é marcado pelo *Kien-mou*, "Bosque Erguido". Na sua filosofia, a madeira é o quinto elemento, junto a água, terra, fogo e ar (Parisot, 1998). Proveniente do Mundo Novo, os antigos mexicanos confirmam a universalidade do tema com sua Árvore Cósmica nascida no centro, na quinta dimensão do espaço, no encontro do alto e do baixo, que jorra do corpo de uma deusa (Brosse, 1989). O simbolismo da árvore também é associado ao percurso solar, como acontece com o mito da árvore gigantesca do nascente, presente na civilização dos Mayas, na qual uma amoreira<sup>31</sup> oca, morada da mãe dos Sois, simboliza a ordem cósmica (Dumas, 2000). Segundo Davies (1988), a Árvore Cósmica asiática é vista como fonte de vida, poder, eternidade e força, atuando como ponto focal para organização do pensamento

---

<sup>30</sup> Nome científico: *Fraxinus excelsior*.

<sup>31</sup> Nome científico: *Morus nigra*.





Fig.2: Freixo Yggdrasill, Árvore Cós mica célebre. Gravura inglesa do séc XIX.  
(Parisot, 1998, p.12).

Fig.3: Árvore sagrada do Egito e deusa do Sicomoro. Thèbes, XIV aC. (Boyer, 1996, p.20).

Fig.4: Rainha Maya dando a luz ao príncipe Sidarta, o futuro Buda. Nepal, início sec. XIX.  
Musée Guimé, Paris.

---

sobre o mistério da vida. No Egito, a árvore sagrada – a figueira sicômoro<sup>32</sup> - acolhe as almas dos mortos mumificados, sob a forma de pássaros em seus galhos, servindo-lhes de última morada (fig.3). Ao levante, os deuses reinavam sobre o seu cume, e ao poente, se alojava a vaca Hathôr, chamada de “Dama do sicômoro”, criadora do mundo, também responsável pela acolhida aos mortos.

Na tradição indiana, a *açvatha*<sup>33</sup>, conhecida em textos antigos, é vista como uma árvore invertida e representa a criação no seu movimento descendente, a união de todos os elementos cosmológicos - éter, fogo, água, terra, contidos nos seus ramos (Beigbeder, 1957). É aos pés de uma árvore sagrada da espécie figueira-religiosa<sup>34</sup>, *açvatha*, que Buda obteve sua iluminação. É também aos pés de uma outra árvore sagrada - a paineira-vermelha<sup>35</sup>, ou simal, como é conhecida na Índia - que a Rainha Maya, deu a luz à Buda (fig.4).

Na cultura celta as árvores desempenharam um papel fundamental, envolvendo os ciclos do universo e ordenando os conhecimentos de todo gênero. Na tradição celta, a cada espécie arbórea corresponde um campo de significações para um determinado período do ano. Todas as coisas estão ligadas entre si e constituem um todo. As árvores são associadas ao ciclo lunar e à concepção do tempo, referenciando-se ao seu calendário (Vescoli, 1988). Esta estrutura estabelece um verdadeiro compêndio reunindo o conjunto de saberes e intuições sobre as correlações entre o mundo das árvores e o das pessoas.

Com relação às árvores na participação ritualística do ser humano, iniciamos por citar o trabalho de Rival (1998), onde são apresentadas diversas culturas que usam árvores em seus rituais. A autora aponta os significados anteriormente mencionados como longevidade, fertilidade e outros, e a relação do ciclo de vida das árvores com o ciclo de vida humano, como motivos para a sua utilização nestes cultos. Os diferentes povos fazem uso das árvores em rituais de nascimento, casamento, morte, de iniciação masculina e de fertilização feminina. Para os habitantes de Nusa Penida, por exemplo, existe um paralelismo entre o coqueiro<sup>36</sup>, seu fruto, e pessoas, correlacionando o tempo total de vida da planta - entre 60 a 65 anos, a época em que alcança a maturidade para produção e o tempo de maturação do fruto desde o florescimento, que se aproxima de 9 meses. No Sul da Índia, os Nayars enterram os restos de seus mortos aos pés de jaqueiras<sup>37</sup>, que

---

<sup>32</sup> Nome científico: *Ficus sycomorus*.

<sup>33</sup> Pertence à espécie *Ficus religiosa*.

<sup>34</sup> Nome científico: *Ficus religiosa*.

<sup>35</sup> Nome científico: *Bombax malabaricum*.

<sup>36</sup> Nome científico: *Cocos nucifera*.

<sup>37</sup> Nome científico: *Artocarpus intergrifolia*.

passam a ser sagradas e vistas como a morada dos antepassados. Para os Daur Mongóis, as árvores são consideradas repositórios de almas esperando para encarnar. No Rio de Janeiro, significados religiosos e de culto foram constatados em estudos nos quais são relatados os usos das árvores pela população para a realização de oferendas e a sua associação com entidades espirituais em cultos afro-brasileiros (ver Costa, 1995 e Farah, 1997).

Estes estudos mitológicos são de grande valia para a tarefa de investigação do imaginário das sociedades na atualidade. O comportamento religioso e as estruturas do sagrado - figuras divinas, gestos exemplares - são reencontrados nos níveis profundos da psique, no inconsciente, nos planos onírico e do imaginário. Pode-se notar um comportamento mítico, identificado pela sua associação ao pensamento coletivo, no compartilhamento de certos símbolos pela sociedade, o que reforça a idéia de que o mito é vivo até hoje, fornecendo modelos para a conduta humana (Eliade, 1957, 1963). O rito encontra-se associado a modalidades da vida cotidiana, sendo observadas analogias significativas entre ritos de outras épocas e certas atitudes e comportamentos simbólicos atuais (Dorfles, 1965). Segundo Pesavento (1999), são os significados rituais e míticos atribuídos às coisas e práticas sociais que definem a dimensão simbólica das imagens urbanas. Assim, vemos que estes rituais fazem parte da paisagem das cidades, e estão presentes nas estruturas da coletividade, servindo-lhes de apoio. Portanto, as árvores, que apresentam um grande lastro em suas dimensões míticas, integram este imaginário simbólico.

As dimensões míticas das árvores, que estão em sua origem relacionadas ao tempo sagrado ou a atos primordiais (Eliade, 1949-a), não se explicam apenas pelas questões utilitárias que apresentam. É uma questão que se relaciona ao mais profundo de sua imagem. Os mitos se assemelham aos temas de nossos devaneios, "sonha em mim uma força sonhadora que sonhou outrora, em termos remotíssimos" (Bachelard, 1943, p.285). Identificamo-nos com os sonhadores do passado e suas fábulas nos dão permissão para o sonho. Os mitos são criações poéticas originais. Se eles parecem sem sentido para a sociedade da atualidade, reminiscências da sua existência continuam a influir nos significados das árvores. Por outro lado, elas permanecem na participação de ritos modernos, ou que se atualizaram, como o encontro social sob a copa da árvore urbana, a sua presença em cemitérios participando do rito da passagem e a oferta de partes da árvore - folhas, ramos ou flores - em determinados ritos de vitória ou afeto, como forma de ostentação dos valores atribuídos à árvore.

Os “lugares sagrados” constantes em diversas tradições, e que depois evoluíram para os templos e igrejas, são constituídos de um microcosmo, pois repetem a paisagem cósmica, possuindo pedras, águas e árvores. Segundo Eliade (1949-a, p. 278), nestes lugares sagrados a árvore esteve sempre presente, e com o tempo, a “paisagem microcós mica foi reduzida a um só destes elementos constitutivos, o mais importante, a árvore ou o pilar central, que vem a ser a *Árvore Cósmica*. Para Norberg-Schulz (1979) as árvores, da mesma forma que outros elementos naturais primários, como rochas e água, representam um lugar significativo ou sagrado, mas estes lugares sagrados não são escolhidos pelo ser humano, revelam-se a ele.

Nos significados sagrados e nos mitos, é comum encontrar-se a árvore não num sentido genérico, e sim uma determinada espécie arbórea, que pelas suas características morfológicas e essenciais desenvolveu um sentido próprio para aquele povo e sua cultura. Eliade (1949-a, p.276) aponta a existência do fenômeno de identificação de uma árvore sagrada ou mítica com uma espécie botânica determinada em diversos exemplos de culturas e esclarece que a árvore sagrada não perde seus atributos formais-concretos para vir a ser simbólica, e que somente “depois que certas etapas mentais foram ultrapassadas, que o símbolo se destaca das formas concretas e passa a ser abstrato e esquemático”. Dentre algumas espécies consideradas simbólicas podemos citar: o cipreste<sup>38</sup>, que simbolizava a morte nas culturas greco-romana e muçulmana; a acácia<sup>39</sup>, símbolo de imortalidade para o Antigo Egito; o carvalho, visto como símbolo de força, glória e honra na antiga Roma pagã; e finalmente, a oliveira<sup>40</sup> que para os gregos da antigüidade simbolizava força, coragem e paz (Whittick, 1971). Muitos destes significados ainda permanecem até hoje como no emblema muito difundido da pomba da paz, que segura em seu bico um ramo de oliveira.

Outros mitos arbóreos foram criados pelo ser humano desde os tempos mais remotos como a *Árvore da Vida*, a *Árvore do Conhecimento* e a *Árvore de Jessé*. Na Bíblia encontram-se freqüentemente referências a árvores sagradas conhecidas pelo povo do Oriente Próximo e que tinham um papel simbólico considerável em suas religiões, como a oliveira, porque “alimenta por seus frutos que dão o óleo” e a palmeira<sup>41</sup>, que “cobre o oásis e oferece preciosas tâmaras para se restaurar”. Passagens do Antigo Testamento dão testemunho de árvores fabulosas, que como alegorias, ilustram a idéia do mundo como uma “árvore gigante”. Em *Ézequiel*<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Nome científico: *Cupressus sp.*

<sup>39</sup> Nome científico: *Acacia seyal.*

<sup>40</sup> Nome científico: *Olea sp.*

<sup>41</sup> Nome genérico que representa a família das *Palmaceas*.

<sup>42</sup> *Ézéchiel*, XXXI; 3 a 8 e XIII; 32.



Fig.5: Conrad Meit. Peça em mármore com a representação de Adão e Eva e a Árvore do Conhecimento. Alemanha, sec.XVI. Musée du Louvre, Paris.

Fig.6: E. H. Langlois. *Adão e Eva diante da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal*, aqui representada como a morte (Dumas, 2000, p.63).

---

(cit in Parisot, p.13, 14), lavé, comparado em sua grandeza a um cedro<sup>43</sup> sobre o Líbano, "gigantesco e venerável" por sua vida longa, anuncia a glória futura de Israel pelo plantio do cedro, que tornando-se esplêndido, marcará seu poder. Mas a árvore mais uma vez demonstra o caráter múltiplo de seu símbolo, com significações opostas, e é muitas vezes também associada à ambição da conquista e à força tirânica, como na passagem do profeta Daniel, na qual a árvore grande e forte representa o imperador persa, numa aparição da imagem dessacralizada do símbolo arbóreo, demonstrando um esforço de igualar o poder humano ao de Deus. O fato da árvore venerada ser preferida mais que a lavé é responsável também por esta visão negativa que lhe é imposta (Dumas, 2002).

A Árvore da Vida, plantada desde a origem até o fim dos tempos, é doadora de imortalidade e seu fruto é reservado aos justos (Dumas, 2002), transformando-se no símbolo da morte e da ressurreição (Parisot, 1998). No texto bíblico, ela condensa uma incrível multiplicidade de sentidos complementares. No Novo Testamento, ela figura o Cristo que realiza a promessa messiânica, mas também a Igreja, reunindo os batizados, que pela sua fé participam à Ascensão do Cristo. Desta forma, o texto bíblico cria a ligação entre a árvore da vida do Paraíso e o Cristo, novo Adão, que permite pelo seu sacrifício, salvar os batizados (Dumas, 2002). A essência do sentido da Árvore da Vida aparece nas palavras de Champeaux<sup>44</sup> (cit. In Parisot, p.40) atribuindo-lhe "não somente a expansão da vida, mas ainda uma constante vitória sobre a morte". Neste senso de fonte geradora de vida, Champeaux aponta para o mistério da vida presente nestas manifestações arbóreas que expressam a "realidade sacra do cosmos".

Segundo o livro da Gênese<sup>45</sup> (cit in Parisot, p. 44), a Árvore da Vida é uma entre as duas plantadas no meio jardim do Éden, onde lavé dispôs o homem, ao lado da fonte dos quatro rios que banham o mundo. Ao lado dela, está a Árvore do Conhecimento do bem e do mal, cujos frutos eram proibidos para Adão e Eva, e que muitas vezes por isto, é considerada como a "Árvore da Morte" (fig<sup>o</sup>.5 e 6).

O aspecto simbólico da regeneração está presente e é um dos indutores para a utilização da árvore e seus produtos em cultos religiosos, seja para obter da árvore aquele sentido que é visto simbolicamente, seja para transmitir para ela a doença, curando assim o ser enfermo (Parisot, 1998).

---

<sup>43</sup> Nome científico: *Cedrus libani*.

<sup>44</sup> G. Champeaux; dom S. Sterckx, Introduction au Monde des Symboles. Zodiaque, 1966, p.228.

<sup>45</sup> Gênese, II; 16.17.

A *Árvore da Vida* apresenta ligação com a *Árvore Cósmica*, e como bem assinala Parisot (1998, p.39), elas se fazem uma só, com forte relação entre seu simbolismo: “se a *Árvore do mundo* representa a extensão no espaço da manifestação cósmica, a *Árvore da Vida* representa a energia vital e divina que anima o universo”. Portanto, podemos interpretar que enquanto esta é a centelha criadora, a outra é a sua materialização física e espacial.

### 1.5.3 Imaginário Arbóreo e Cidade

A árvore foi introduzida nas cidades principalmente como um símbolo de civilização (Heynemann, 1995; Segawa, 1996) e de urbanidade. Vários paisagistas e urbanistas têm utilizado árvores em seus projetos urbanos com este sentido, e também com a intenção de embelezamento. Mas, como já visto até aqui, a árvore não se atém somente a isto, ela transcende ao significado que o urbano lhe impõe. Seus significados intrínsecos, que são universais, suplantam esta idéia inicial, e avolumam-se no contexto urbano. Mesmo quando alguns profissionais não tinham a intenção de realçar determinados significados, enredavam, inconscientemente, um cabedal simbólico e poético de grande amplitude. Tudo isto se revela através da essência da árvore, que se multiplica em valores sociais e urbanos.

Ao analisarmos alguns profissionais do paisagismo e urbanismo, temos, durante as reformas do Barão Haussmann em Paris no século XIX (1853-1870), o trabalho de Adolphe Alphand, que representa um marco na introdução das árvores em cidades. Em sua obra *Promenades de Paris* (1868), onde podemos atestar considerações teóricas sobre sua atuação, vemos explanadas as questões estéticas, técnicas e funcionais relativas à introdução das árvores em parques e ruas da cidade. Este trabalho inspirou posteriormente o estudo exaustivo destas questões, estendendo-se pelo século seguinte à análise da árvore no desenho urbano como um elemento de composição (ver Arnold, 1992; Stefulesco, 1993) e de quesitos para a seleção de espécies e o seu planejamento (Milano e Dalcin, 2000; Mesquita, 1996).

Já em Camillo Sitte (1898), um dos urbanistas que pensam a cidade ideal na entrada do século XX, são tecidas algumas teorias sobre a árvore poética e seu significado. Sitte desenvolve um estudo, no qual analisa a cidade na sua dimensão estética, como uma obra de arte, defendendo que a ciência e a técnica não são suficientes para acompanhar a construção da cidade, que é necessário o talento do artista. Apesar de dedicar uma parte deste trabalho à importância da vegetação urbana, apontando para a exiguidade de espaços verdes na cidade moderna e a necessidade da utilização dos recursos artísticos para a sua disposição na cidade,

é em seu artigo "O Verde na Metrópole", que Sitte (1909) desenvolve mais extensamente a matéria. O autor atribui grande acento à questão da salubridade e estética urbana, mas chega a ressaltar alguns valores poéticos e simbólicos da presença das árvores nas cidades, como vemos mais à frente nesta pesquisa.

Com o paisagista Roberto Burle Marx, temos um profissional que capta a essência do vegetalismo espacial e em cujos projetos muitas das questões do significado arbóreo se pronunciam. Em suas obras, sentimos o reforço do elemento arbóreo na sua capacidade de interação com o ser humano e como elo de ligação entre as pessoas e a cidade. A árvore em seus projetos se consolida como elemento agregador, indutor de sensações e devaneios pela pluralidade de valores e significados (ver Farah, 1997). Estudos já atestaram os encontros entre árvore e usuários que o projeto de Burle Marx possibilita, como no Parque Flamengo, onde se encontra um espaço da afetividade e estímulo à imaginação e à ação. Nestes lugares, a apropriação das árvores pelos cidadãos desenvolve-se a partir de suas expectativas pessoais, seus desejos e fantasias, sem distinção de idade ou grupo social (Costa, 1997).

Transpondo o olhar para os habitantes urbanos, pesquisas mostraram a importância atribuída às árvores nas cidades, como vemos a seguir. Esta consciência passa por vários aspectos, como a percepção da utilidade das mesmas (Detzel, 1986) e a opinião emitida sobre estes elementos urbanos nos aspectos quali-quantitativos (SEMPA/DEMPLAN/PRA, 1992). Muitas destas questões têm sido apuradas por estudos no âmbito da psicologia ambiental (Schroeder, 1991), verificando-se a efetividade dos benefícios psicológicos que a presença das árvores traz para os cidadãos (Ulrich, 1990; Kaplan & Kaplan, 1989), influenciando no humor, nas emoções, e no prazer das pessoas. Os benefícios ecológicos para o ambiente urbano são também bastante extensos (Spirn, 1984) e rebatem-se em sensações positivas para as pessoas.

As árvores evocam significados relacionados ao aspecto emocional dos habitantes urbanos, a partir de sua capacidade de marcar e lembrar momentos das vidas humanas ou representar simbolicamente o início e fim das estações do ano. A analogia existente entre o ciclo vegetativo das plantas e características da vida humana é o principal indutor deste aspecto (Lynch, 1972, p. 174). As árvores influem no imaginário da população, gerando poesia, mistério e proteção, significando a essência da vida (Farah, 1997). Elas são capazes de estabelecer laços psicológicos e emocionais com os seres humanos (Dwyer *et al*, 1994) e, associadas a outros elementos da natureza, provocar sentimentos de emoção ao observador pela beleza inusitada na paisagem urbana (Stefulesco, 1993). Cada



indivíduo observa uma árvore urbana de forma diferente, numa interpretação pessoal, estabelecendo uma interdependência, e a cultura tem um papel influenciador nesta forma do olhar (Lewis, 1990). Aliado a isto, entretanto, estão as questões referentes à essência da árvore, que também atuam sobre este olhar e são as responsáveis pelo caráter universal de diversos significados da imagem arbórea.

O elo que liga a cidade à árvore remonta aos ritos de sua fundação. A árvore tem o significado simbólico da passagem nas civilizações antigas do hábito nômade ao sedentário, fundando a nova ordem a partir da árvore dos ritos sagrados, que de eixo religioso se transforma efetivamente no lugar de início da cidade (Stefulesco, 1992). Este mesmo pensamento se confirma no relato de Schama (1995, p.15,16) sobre o ritual de plantio no Dia Sionista da Árvore em Israel, que significa a tradição que via na floresta "o nascedouro das nações; o início da habitação", idéia presente em várias culturas. Quando impossibilitado de ocupar um território por si mesmo, é ainda a árvore que pode representar o cidadão. Schama nos fala sobre a contribuição em donativos ao reflorestamento no solo da Galiléia, por alunos da escola hebraica, em Londres. Na árvore de papel construída na escola, as folhas adicionadas representavam as doações, que a cada copa repleta de folhas, convertia-se em uma árvore plantada. Mais do que sentir-se responsáveis pelo adensamento da floresta de Sion, os contribuintes as tinham como suas representantes na terra de origem do seu povo, pois como revela o autor, "as árvores eram nossos imigrantes por procuração, as florestas nossa implantação".

A árvore única, monumental, pode ser associada a um culto ou uma comemoração (Stefulesco, 1993), muitas vezes no sentido de uma ocupação sagrada (Spirn, 1984). Ela traz singularidade a um lugar, auxilia na orientação dos residentes e atua como um marco referencial (Hull, 1992). A árvore é um misto de memória cultural, pelo que se materializa ao seu redor, e de memória natural, pelo histórico do universo que ela traz marcado em seu tronco (Dumas, 2002).

Segundo Tuan (1974), as árvores plantadas com intenção prática adquirem significado no momento em que são utilizadas como ponto de encontro, estabelecendo uma referência direta aos valores de identidade, indispensável para que os cidadãos associem os espaços urbanos ao conceito de lugar. As árvores desempenham um papel de destaque na paisagem urbana pelo fato de serem capazes de provocar imagens fortes nos cidadãos, enquadrando-se no conceito de imaginabilidade, desenvolvido por Kevin Lynch (1960), citado anteriormente nesta pesquisa (ver Farah, 1997).

As árvores atuam como marcos históricos, símbolo de memórias passadas (Hull, 1992) e acumulam significados por serem entidades que passam por várias gerações (Davies, 1988). Pela sua longevidade, simbolizam a continuidade da história e são memórias vivas de heróis e eventos históricos. As árvores urbanas marcam o espaço do passado na cidade do presente (Sitte, 1909) e tornam-se atração: as mais antigas são visitadas e fotografadas, e escreve-se sobre elas (Rival, 1998).

Pela sua ligação estreita com a idéia de fundação da cidade, surge de imediato a associação da árvore como um símbolo político. A árvore, que favorecia encontros e transações nas cidades antigas, é também a árvore da tomada de decisão e do fomento à realização de importantes eventos nas cidades contemporâneas. A árvore urbana é a árvore da civilidade, que promove a polis. Entre as árvores urbanas que surgem para a celebração de um acontecimento, destaca-se a Árvore da Liberdade, que se transformou num forte símbolo político da Revolução Francesa. Plantada numa praça pública, simbolizava a emancipação (Dumas, 2002). A escolha da árvore para este símbolo foi inspirada na tradição, expandida por toda a Europa, de plantio no primeiro de maio celebrando a chegada da primavera, o que o legitima a partir de um tema universal. Além disso, o plantio de uma árvore permitia, por um ato voluntário, a união de forças para o aparecimento e desenvolvimento de um novo ser (Dumas, 2002). A partir da ordem de plantio de uma Árvore da Liberdade em cada uma das comunas francesas da República, substituía-se o símbolo convencional, portador de autoridade e de abstrações menos compreensíveis. Desta forma, os legisladores agem com inteligência ao ligarem "os objetos sensíveis às instituições políticas" (Abade Grégoire<sup>46</sup> cit in Dumas, 2002, p.36).

Muitas vezes o símbolo de uma comunidade evolui para ou é apropriado como um símbolo político. Este é o caso da beringan<sup>47</sup> na Indonésia, figueira santificada plantada no centro da cidade por padres evocando a associação árvore/cidade, com grande significado para a comunidade. Esta mesma figueira agora é símbolo de unidade nacional e emblema do maior partido político da Indonésia e é freqüentemente plantada em cerimônias públicas (Giambelli, 1998; Rival, 1998). Ainda na seara política, Rival (1998, pg.16) chama a atenção para a relação da árvore com a idéia de saúde ambiental, bem estar da comunidade e prosperidade. Este pensamento está contido no imaginário arbóreo das políticas verdes ambientais, que fica evidente em frases como "sem árvores não haveria vida" e "árvores são os pulmões do mundo".

---

<sup>46</sup> Abade Grégoire, *Histoire patriotique des arbres de la liberté*. Paris: An II, 1833. [2aed.].

<sup>47</sup> Nome científico: *Ficus benjamina*.

Um aspecto fundamental relacionado ao significado das árvores para a população urbana é a questão ecológica, não deixando de ter implicações simbólicas. A forma de pensamento de manutenção das árvores por uma comunidade com o sentido de continuidade e reprodução, e a maneira como esta lhe é imposta pela estrutura política, econômica e legal de uma região são contrastantes (Rival, 1998). A disposição natural de uma comunidade de defesa de seu ambiente deveria ser aproveitada, assim como as forças vindas a partir do simbolismo religioso. Para Mitra e Pahl<sup>48</sup> (cit. in Rival, 1998), a crença religiosa que impulsiona tão naturalmente a compreensão ecológica e o manejo de bosques considerados sagrados, deveria ser inserida na legislação de governo. O que se vê comumente, é não apenas a falta do estabelecimento de conexão entre estas questões, como uma falta de consideração do significado religioso, sem se dar conta, não apenas da importância destes valores para o contexto da paisagem urbana na sua relação com a população, como da possibilidade de incorporação destes aspectos visando a conscientização da conservação das florestas e árvores urbanas.

Segundo Harrison (1992), com os desmatamentos de florestas, vão-se lembranças de medos e sonhos de ancestrais, de mitos e símbolos, que esvaem-se em fumaça nos incêndios. Rival (1998) aponta para o fato de que os estudos de impacto de desmatamentos sobre comunidades não costumam verificar as mudanças de significados culturais e de simbolismo e que isto é necessário para conhecer o status complexo da árvore modificada culturalmente.

A árvore é ressaltada também como símbolo cultural. Fernandez (1998) nos fala do poder imaginativo do carvalho para a cultura astoriana, servindo como emblema de identidade da capital provinciana e seus residentes. O mesmo carvalho é considerado árvore símbolo para a nação basca em Guernica. À figueira beringan na Indonésia, citada acima, é atribuída força espiritual, servindo como o ponto central da vida das cidades e à sombra da qual ocorrem encontros informais, jogos infantis, brigas de galos e procissões ritualistas (Giambelli, 1998). Costa (1997) aborda este assunto em seu artigo no qual discute a pluralidade de valores e significados das árvores urbanas para a população, indicando o valor das diversas apropriações das árvores para a vitalidade do espaço urbano. Lynch e Lukashok (1956) ressaltam que as árvores despertam o imaginário infantil, criando suas próprias fantasias e demonstram sua forte capacidade evocativa e afetiva ao serem lembradas por entrevistados com frequência e entusiasmo ao relatar as memórias de sua cidade.

---

<sup>48</sup> A. Mitra; S. Pahl. "The Spirit of the Sanctuary", *Down to Earth*, 31, 1994, p. 21-36.

Analisando a questão relativa à nomeação, revela-se uma via de mão dupla. Por um lado, a nomeação de lugares, cidades e bairros com espécies arbóreas revela um sentido simbólico e de representação da paisagem. No sentido inverso, temos a imortalização de nomes de ilustres pesquisadores e paisagistas na nomenclatura botânica, que segundo Spix e Martius<sup>49</sup> (cit in Süsskind, 1990) são homenagens que perduram pois as plantas sobrevivem a todos os monumentos humanos.

Para finalizar o levantamento dos estudos ligados ao imaginário arbóreo urbano, lembramos que o encadeamento que norteou nossa abordagem partiu dos comentários iniciais sobre o imaginário, abordando questões desde o surgimento do termo à sua utilização para a estrutura social e urbana, passando às considerações específicas relacionadas às imagens das árvores na cidade. Reiteramos a importância da obra de Bachelard e Durand no que tange às imagens das árvores, que vão nos auxiliar para um posterior rebatimento no ambiente urbano. Estas imagens influenciam no significado das árvores e no imaginário arbóreo nas cidades, ponto considerado fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

## 1.6 PLANOS IMAGÉTICOS DA ÁRVORE

Na constante busca pela elucidação do imaginário arbóreo, procuramos rastrear a diversidade de identidades da imagem, no sentido que nos fala Wunenburger (1997), reportando-nos ao complexo imagético árvore. A árvore tem um valor e uma potência imagética destacável e a especificidade das suas características aportam um caso interessante de estudo do imaginário e seus vários planos simbólicos.

Inspirados por Wunenburger (1997, p.8), vamos em busca do largo espectro concernente ao termo imagem, englobando os dois limites que se contrapõem, a natureza do sensível e do inteligível. Assim, ela oscila entre a "realidade objetiva das coisas tais como se apresentam numa intuição sensível" e o "núcleo de informação abstrato, conceito ou idéia, pelo qual nós nos damos objetos do pensamento independentemente de sua configuração empírica". O objetivo aqui é, como ressalta o autor, de não fechar a imagem numa categoria rígida demais, que possa desconsiderar as diversas identidades e suas relações. Assim sendo, a imagem arbórea flui desde a imagem que nos é trazida pelo mundo concreto, com as suas reverberações, à imagem que nosso intelecto é capaz de produzir, com

---

<sup>49</sup> Johann Baptiste von Spix & Carl Friedrich Philipp von Martius. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1981. 3v.

todo seu poder imaginativo, e desdobramentos no campo das idéias. Com isto, esperamos abarcar os planos imagéticos constitutivos do imaginário arbóreo.

Wunenburger (1995) ilustra estes planos imagéticos justamente utilizando como metáfora a árvore, o que vem reforçar a sua capacidade imagética, pela representação do próprio mundo das imagens, e reafirmar sua magnitude como símbolo. O autor indica a existência de três níveis: o do ato perceptivo; o da imagem de significação simbólica e arquetípica; e por fim, o da imagem de conteúdo de realidades supra sensíveis, denominada imaginal, no campo das significações e imagens sobre-reais. Na metáfora arbórea, os ramos e folhas são equiparados à sua forma mais exterior, ou seja, à relação da imagem com o mundo exterior; o tronco é associado à imagem simbólica, ao eixo principal portador do sentido; enquanto as raízes representam o mundo imaginal, que reproduz no invisível o plano do visível. Wunenburger (1995, p.21) afirma que a consciência pode circular entre estes níveis, sobrecarregando seus significados, "permitindo assim concentrar numa mesma operação tanto percepções empíricas como significações arquetípicas", havendo atividades de consciência que nascem no plano imaginal e que podem se revelar pela "janela estreita de um ato perceptivo", como no sentido inverso, "a percepção sensível pode vir a ser a ocasião de um devaneio simbolizante" pela ativação de um núcleo arquetípico. A visualização destes planos no que concerne à imagem arbórea é fundamental, tornando-se necessária uma análise que os englobe, penetrando tanto em seu significado simbólico e arquetípico, como imaginal, e também considerando os aspectos de percepção que incluem informações adventícias como lembranças, afetos e desejos.

### 1.6.1 Imagem-Árvore: Coração da Árvore

Neste percurso de apreensão do imaginário arbóreo, vemos a partir do caminho indicado por Bachelard, a importância de entrarmos em contato com a imagem pura que, como já visto, no contexto do imaginário arbóreo chamamos de imagem-árvore. Assim vamos em busca da essência da imagem, que acreditamos ser o núcleo de todas as representações relacionadas ao imaginário arbóreo.

Vimos anteriormente com Husserl (1904) a diferença entre percepção e *phantasia*. Assim, a árvore que se apresenta à nossa percepção, não é a mesma que se forma como imagem em nosso interior, imagem esta que será diferente para cada observador, pois passa a incluir a afecção (Bergson, 1939), ou seja, aquilo que misturamos do nosso corpo à imagem dos corpos exteriores. Na árvore percebida,

está incluído nosso olhar particular, realçando o que nela mais nos atrai, que mais nos sensibiliza e com o que mais nos identificamos.

A presentificação ocorre também a partir da ausência física do objeto, como nas imagens induzidas pelas obras poéticas, ou como lembranças de uma imagem vivida, recuperada pela memória, e acumulada no inconsciente, que, diferente do caso anterior, não é induzida pela própria apresentação da árvore, e sim, provém de outros caminhos, como a associação de imagens, que pode ser exemplificada com uma conversa em que uma espécie arbórea seja citada, a sensação do perfume de uma flor que a caracterize, ou mesmo uma foto ou pintura (conceito de imagem dupla). Na *phantasia* encontramos, portanto, a subjetividade do sujeito que adiciona o seu olhar interno às exterioridades.

A árvore percebida provém da apresentação do objeto árvore, a partir da qual são geradas diversas sensações no observador. Estas sensações são pontuadas por nossa subjetividade, a árvore vivida, de nossas lembranças, que são como representações da memória. Como já visto, a subjetividade das qualidades sensíveis consiste sobretudo numa espécie de contração do real, operada pela nossa memória (Bergson, 1939). Desta forma, nos afastamos da essência do objeto, no caso a árvore, fazendo com que suas qualidades mais profundas e verdadeiras, se apresentem de forma subliminar. Segundo Wunenburger (1997), a percepção visual como é compreendida por Bergson, ou como é vista por outros autores - uma retirada de informações de uma parte da exterioridade, parece ressaltar um recorte parcial, uma limitação tanto das informações próprias do mundo como das imagens constitutivas do sujeito.

O potencial intrínseco da árvore, sua essência, entretanto, é o responsável pela repetição, nas mais diferentes culturas, de certos significados de sua imagem. Pois por mais que estejamos afastados de seu valor imanente, e a ele acrescentemos nossas vivências subjetivas e culturais, ele estará sempre presente, agindo sobre todas as camadas simbólicas que a ele se sobreponham. Este valor intrínseco é responsável, portanto, como visto anteriormente, por diversos significados, por assim dizer, universais da árvore e seu imaginal. Para Bergson, abandonamos algo da ação real do objeto para que ele venha se figurar na ação virtual do processo perceptivo. Por esta compreensão, torna-se ainda mais necessária a recuperação da essência do objeto, para que ele possa ser vislumbrado em sua potencialidade imagética plena.

É a partir do *phantasmé* ou imaginação (Husserl, 1904), que o sujeito encontra a maior liberdade na concepção e criação das imagens, relacionando-se à não

realidade efetiva. Neste nível, a imagem pode se multiplicar nas mais diversas e surpreendentes representações "irreais"<sup>50</sup>. Assim, a variedade das formas de utilização da árvore num projeto paisagístico pode ser desencadeada a partir de inúmeras imagens indutoras, multiplicando-se em criações as mais diversas. Por outro lado, a presença da árvore na paisagem vai gerar uma série de outras imagens, a ela associadas.

Como vimos em Bachelard (1957), antes de pensarmos, imaginamos. É esta imaginação nos permite alcançar tanto a essência, a imagem-árvore, como incorporar, a partir daí, nossas fantasias à sua imagem, criando a árvore que cresce e chega à morada do gigante no céu, a árvore da floresta que fala, ou a partir de uma potencialidade na utilização das árvores num projeto paisagístico. Tudo isto diz respeito ao processo criativo que, segundo Bachelard, será mais produtivo quanto mais esteja profundamente ligado ao que o objeto tem em si de mais verdadeiro, a sua verdade interior, sua alma, sua essência, o que aqui denominamos imagem-árvore, a sua mensagem mais íntima. O projetista arbóreo, ao realizar um projeto de arborização ou de espaços livres com a presença de árvores, será melhor sucedido quanto mais seja capaz de apreender a imagem-árvore e manipulá-la no sentido da constituição do projeto paisagístico. Este fato faz parte das imagens antecipadoras citadas por Wunenburger (1997), que permitem a criação do novo, a partir de representações irreais, e que só é possível a partir da liberação das pressões dos conhecimentos adquiridos.

### 1.6.2 Árvore e Memória

A memória é a capacidade de conservar e de relembrar, reconhecendo os estados de consciência já vividos (Bergson, 1992), sem no entanto desprezar o estado da consciência atual, na qual segundo Wunenburger (1997), as lembranças são tão presentes quanto uma imagem perceptiva, visto serem imagens atuais. Nelas é buscado um referencial pertencente a um tempo acabado.

No que concerne à questão arbórea, podemos pensar na imagem da árvore em dois sentidos opostos, um passivo e outro ativo, que atendem ao sentido da imaginação reprodutora e produtora. No primeiro, a imagem da árvore é recuperada a partir de processos indutores que a trazem ao estado de consciência, e no segundo, o que mais nos interessa neste estudo, inversamente, é a apresentação arbórea que faz vir à tona situações, sentimentos, emoções, imagens

---

<sup>50</sup> Como visto anteriormente, as imagens irreais não são consideradas como tais pelo simples fato de não existirem fisicamente. Elas fogem do mundo concreto, mas são igualmente reais.

caras à afetividade. As lembranças, memória transformada em imagens, reforçam o aspecto subjetivo de apreensão da paisagem. Segundo Wunenburger (1997, p.34), a experiência de lembranças traz uma "nova densidade", uma "profundidade suplementar" à imagem mental, pois o seu estado afetivo e intelectual é dilatado, carregando de sentido a existência do sujeito, o que nos faz pensar sobre a veemência e importância das emoções que podem aflorar relacionadas a lembranças trazidas pela presença das árvores na paisagem urbana.

Por esta capacidade nata de rememoração, é muito natural o ser humano esperar do ambiente em que vive as condições que melhor acolham esta capacidade. Neste ponto, é importante a atuação da memória como aspecto coletivo da paisagem. Como bem aponta Sansot (1989), apesar de depender da possibilidade de transmissão de uma geração à outra, de um grupo de indivíduos que tenha partilhado determinados eventos e de lugares que não se modifiquem, a memória coletiva pode ressurgir mesmo com as dificuldades que se impõem nos tempos atuais, e com o esquecimento da história. Sansot acredita que para alcançar um algo mais da memória, é necessário que a consciência coletiva não se reduza à soma das representações individuais ou à sua interação, e sim que elas tenham uma independência. Segundo Sansot (1983), estes objetos coletivos são elementos que existem na paisagem de forma que cada um de nós pode se apropriar deles, partilhando uma adequação, fazendo coincidir o caminho de cada um com o de outros na paisagem. As árvores funcionam como estes objetos coletivos, contribuindo portanto na constituição desta memória, pois podem mais facilmente possibilitar uma autonomia da consciência coletiva. Uma árvore de importância histórica para uma coletividade, por exemplo, pode pertencer a uma espécie que possua significados pessoais para um determinado indivíduo. O inconsciente coletivo, como visto anteriormente, também participante desta memória, pode fazer emergir imagens que o compõem, povoando determinadas lembranças compartilhadas por um grupo de indivíduos, o que Jung (1933, p.63) atribui à existência de uma universalidade mental dos cérebros humanos (psique coletiva). As árvores que se perpetuam no ambiente urbano, criando relações com o espaço e com as pessoas, podem constituir imagens que representem um valor imemorial numa determinada paisagem, sendo compartilhada coletivamente pelos habitantes e usuários do lugar.

### 1.6.3 Árvore Simbólica: Implicações Arquetípicas e Mitológicas da Árvore

A imagem simbólica vem a ser uma atividade criativa do sujeito imaginante que não se contenta mais em reproduzir em uma ordem subjetiva as percepções possíveis, mas que desvela um senso figurado (Wunenburger, 1997). A pluralidade



de significados e a independência a um contexto que lhe dê um sentido, conferem à árvore o estatuto arquetípico. A partir da potência de sua imagem, ela é capaz de remeter a outros objetos e idéias, como um símbolo de acentuada elasticidade. A árvore está entre os símbolos que, ao nível cultural, fornecem uma linguagem simbólica universalizável, com padrões facilmente decifráveis. Como um arquétipo "natural" (Durand, 1964, p.100), a árvore não depende de estruturas sócio-culturais para o seu sentido. Por isso seus significados se mantêm acima destes, e não podemos deixar de considerá-los. Por outro lado, as complexas derivações de sentido que surgem a partir da árvore urbana e apropriações culturais, são de extrema importância para a nossa análise.

O arquétipo é um modelo primitivo, original, que permite ao pensamento humano fazer emergir ao nível do consciente os símbolos, que se concretizam da forma mais complexa e mesmo distanciada da imagem original (Verjat, 1993). A imagem arquetípica da árvore é, portanto, simples, mas pode se multiplicar infinitamente em símbolos que venham a adquirir os mais diversos significados e valores. Esta multiplicidade é um dos pontos mais fascinantes do imaginário arbóreo e que traz uma pluralidade pouco comparável em termos de componentes urbanos.

Os símbolos representam algo que necessite ser representado, em função de sua imaterialidade, por não ser representável (Gadamer<sup>51</sup> cit in Wunenburger, 1995, p.47). A árvore, como símbolo, desvela um mundo invisível. Um mundo abstrato, acessível apenas pela imaginação. Por esta razão os símbolos são fatores geradores de grandes imagens (Bachelard<sup>52</sup> cit in Wunenburger, 1995, p.49). A árvore na paisagem é uma centelha imaginante, um caminho para penetrar neste mundo, à parte da materialidade.

No plano imaginal a árvore aparece ligada a diversos mitos arcaicos, fábulas e narrativas. Cauquelin (1989) constrói o local perfeito em sua mente pelas histórias contadas pela sua mãe, e que ela passa a confrontar com o sentido da paisagem original, que nos é passado pela herança cultural. A árvore é elemento fundamental na instituição da paisagem como natureza. Nós ainda não nos libertamos deste mito, e a presença das árvores nas cidades é uma busca pela sua conquista, reforçado ainda pela persistência do mito do paraíso, do qual a árvore participa diretamente, como elemento fundamental do jardim. A valorização econômica que as árvores e áreas verdes representam no contexto urbano (Kaplan & Kaplan, 1989; Detzel, 1992) e a procura pela moradia próxima a lugares

---

<sup>51</sup> H.-G. Gadamer. *Verité et Méthode*. Seuil, 1976, p.83.

<sup>52</sup> Gaston Bachelard. *La Poétique de la Rêverie*. PUF, 1960.

densamente arborizados entram como um elemento importante na eterna busca pelo símbolo mítico do jardim paradisíaco e perfeito.

Os imaginais, as idéias e emoções, que se seguem a partir da presença das árvores na cidade, multiplicam os pontos de comunicação entre a paisagem e o habitante urbano. Esta operação de multiplicação acontece em diversos planos imagéticos. Segundo Jung (1916), não é necessário haver um conhecimento consciente dos significados de um símbolo para que eles ajam de forma eficaz na imaginação a partir do consciente. Portanto, mesmo que a associação aconteça de forma inconsciente, que acreditemos não haver conexões entre determinados sentidos e significados, os ecos destas relações repercutem na nossa vivência com a árvore, e assim, com a paisagem em seu entorno.



*Método, Método, que  
queres de mim?  
Bem sabes que comi do  
fruto do inconsciente.<sup>1</sup>*

2

## **DECIFRANDO O IMAGINÁRIO ARBÓREO**

*Este capítulo trata dos recursos teórico-metodológicos dos quais nos valem para a realização desta pesquisa. Antes de apresentarmos especificamente nossa proposta, entretanto, passamos à colocação de alguns preâmbulos necessários à compreensão de nossas escolhas metodológicas. A primeira questão que se impõe diz respeito aos obstáculos epistemológicos envolvidos na abordagem metodológica do tema do imaginário, o que nos induz a algumas reflexões introdutórias. Em seguida, são comentados diversos trabalhos já realizados sobre imaginário e temas afins ao de nossa pesquisa, com especial atenção àqueles que utilizaram documentos poéticos como meio metodológico, provendo um campo de observação de como outros pesquisadores solucionaram o enfrentamento a objetos similares. A partir daí, passamos à descrição da pesquisa, com seu aporte teórico-metodológico e as justificativas conceituais que o embasaram.*

<sup>1</sup> Laforque, Jules. *Moralités légendaires*. Mercure de France, p.14. (cit. in Bachelard, 1960, p.1).



## 2.1 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

*O que tento lhes dizer é mais misterioso, entremeia-se nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações.<sup>2</sup>*

O objeto de nossa pesquisa - o imaginário arbóreo - impõe questões de impasse no que diz respeito à forma de sua exploratória metodológica. O seu caráter etéreo faz com que este tema apresente-se de difícil apreensão através do desenvolvimento de métodos positivistas típicos do racionalismo científico.

Apreender e estudar o mundo invisível das sensações, desejos e imagens induzido pelo mundo físico e espacial: as árvores e sua presença nas cidades, atentando às suas reverberações no ser humano; esta a tarefa a que nos lançamos e que delinea-se como empreendedora e arriscada. Sejam quais forem os percursos escolhidos para desenvolvê-la, de certo implicam na utilização da imprudência como método (Bachelard, 1972), nesta aventura da criação dos pensamentos imaginantes, vivendo o instável "na busca além dos valores conceituais ou formais estabelecidos" (Murad, 1999, p.13). Agindo desta forma, contribui-se no sentido de superar os entraves acomodados com o racionalismo imperante.

A necessidade de escolha de um caminho metodológico impõe uma série de reflexões inquietantes, para as quais encontramos alívio esclarecedor no pensamento do filósofo Merleau-Ponty (1963, p.9, 12). O autor defende que a ciência clássica guarda o "sentimento da opacidade do mundo" pela sua manipulação do objeto renunciando a habitá-lo, e trata todo ser como "objeto em geral". Complementa sua idéia indicando ser preciso que o pensamento científico seja substituído pelo

*haver prévio, no lugar, sobre o solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para o nosso corpo, não esse corpo possível, que é sustentado como uma máquina de informação, mas este corpo atual que digo meu, a sentinela que se porta silenciosamente sob a minha palavra e sob meus atos.*

Ponto de extrema importância desta abordagem, a consideração do símbolo norteia toda esta pesquisa, conforme foi relatado no capítulo anterior. Negligenciado durante muito tempo na abordagem científica, a imagem e o símbolo experimentaram uma mudança no que diz respeito ao seu enfoque, definindo assim um corte epistemológico. Como aponta Eliade (1952) este

---

<sup>2</sup> J. Cézanne Gasquet. (cit. in Merleau-Ponty, 1963, p.7).

momento marca o reconhecimento do símbolo pelo grande público, como modo autônomo do conhecimento, abrindo caminho para as abordagens mais profundas na contemporaneidade. Hoje, a tendência a uma abordagem não racionalista tem sido desenvolvida em diversas áreas, como a antropologia, a nova história cultural, a geografia humanística/cultural, a arquitetura e o urbanismo. Diversos autores destas áreas têm trilhado os caminhos da fenomenologia, ou sofrido a sua influência. A linha da geografia humanística, por exemplo, orientada nesta direção, apontou no sentido da consideração de uma abordagem apoiada na significação da experiência cotidiana. Através do exame do fenômeno do mundo-vivido, parte do princípio da unidade e indivisibilidade da experiência do ser e da importância para nossa existência do significado atribuído ao lugar pelas intenções humanas (Relph, 1976).

Gaston Bachelard (1960) desenvolve uma metodologia inovadora que possibilita um tratamento mais sensível da postura científica. Tendo observado o maravilhamento, a grande repercussão psíquica, que uma nova imagem poética é capaz de provocar no ser, Bachelard procura, a partir do método fenomenológico, a compreensão do momento de eclosão desta imagem poética. Esta abordagem permite uma "original e sistêmica reflexão dos fenômenos criadores da imaginação e da natureza das imagens" (Murad, 1999, p.13), apresentando-se como um caminho para a investigação do significado profundo dos objetos, entre os quais o que nos interessa no caso da nossa pesquisa, a árvore. A sua obra influencia um campo de estudo do imaginário através de obras poéticas, que se expande por diversas linhas de pesquisa, sempre buscando um enfoque menos ortodoxo para o tratamento das imagens de uma forma geral, e dos valores e significados urbanos. Nossa pesquisa toma por base esta metodologia, utilizando-se de obras poéticas como meio de apreensão do imaginário arbóreo, como vemos a seguir.

### Imaginário Através de Documentos Poéticos

A obra de Bachelard aparece como um dos mais belos exemplos do estudo da imagem através de documentos poéticos. No desenvolvimento de seu trabalho, Bachelard faz uso da literatura e da poesia no intuito de captar a essência do pensamento do autor e seus mais profundos significados na criação da imagem poética. Os seus textos parecem muitas vezes escritos a várias mãos, tamanha força com a qual ele penetra nas imagens dos poetas, revelando suas mais íntimas mensagens. É assim, com o apoio enriquecedor dos textos poéticos, suas idéias são recheadas imageticamente, gerando reflexões sobre a imagem pura, a essência da criação poética.

Na investigação do imaginário, recorrer à sensibilidade de artistas é, sem dúvida, um meio de atenuar as dificuldades que este tema impõe. É sabido que a alma do artista é capaz de captar sentimentos, emoções e desejos vivenciados pelas pessoas e trazer à tona em representações as mais variáveis como a pintura, a literatura e a poesia. Assim, sensações etéreas como estas relacionadas ao imaginário podem vir a ser delineadas e, desta forma, compreendidas de tal maneira que sirvam como ferramenta no caminho inverso, o de construção do meio em que vivemos. O poeta "fala no limiar do ser" e é capaz de revelar a verdade do ser íntimo (Bachelard, 1957, p. 2), traduzindo o valor do que está ao seu redor, como o significado de um objeto para os seres urbanos. Ele tem a capacidade de "apreender e transmitir os mais diversos sentimentos dos indivíduos e grupos sociais" (Mello, 1991), e assim ensinar-nos sobre o nosso próprio modo de ser e de nos relacionarmos com os outros.

Ler a cidade, e no caso específico deste estudo, a sua arborização, através das imagens e representações contidas em obras poéticas, pode nos revelar detalhes de sentimentos e emoções vividos ou desejados pela sociedade e captados pelo olhar do poeta. Muito dos valores e significados das árvores urbanas presentes no imaginário da cidade nos pode ser apresentado a partir de textos, imagens e poesias que alguns cidadãos com seus olhares aguçados e sensibilidade singular, foram capazes de apreender em suas observações.

Segundo Sansot (1983, p. 65), os poetas são capazes de captar "magneticamente esses apelos de liberdade, essas origens de universo, essas derivas de sentido" que emanam de cada lugar, enquanto nós, por impossibilidade de responder a estes apelos livres, e por estarmos consoantes a diferentes tonalidades da atmosfera, elegemos apenas uma paisagem dentre as múltiplas disponíveis em torno de um lugar, de acordo com a nossa imantação singular. O poeta, que "nos fala da negritude secreta do leite", em contato com as origens do ser e com esta liberdade, experimenta todas as nuances possíveis de uma paisagem. Este ser, que consegue enxergar o que muitas vezes não se mostra visível aos nossos olhos, tem um olhar ampliado, não limitante, e uma capacidade extraordinária de doar-se à paisagem, o que lhe permite transcender à sua materialidade. É o mesmo sentido de que trata Bachelard (1960, p.171) quando fala do "temperamento" da imaginação, que orienta o sonhador a alimentar-se de uma das substâncias do mundo, enquanto através da ajuda do poeta, ele alcança a "saúde cósmica".

Brosse (1998, p. 301), ao citar Paul Klee<sup>3</sup>, aponta para a similitude do artista e da árvore, que, segundo ele, apresentam uma forte afinidade. Klee compara o

---

<sup>3</sup> Paul Klee. *On Modern Art*. London: Faber, 1966 [1924].

processo de criação artístico a uma árvore, afirmando que o artista, como o tronco de uma árvore, coleta o que vem das profundezas e o transmite, atuando desta forma como um mediador, não como um executor ou alguém que ordena. O artista, portanto, não tem a beleza em si próprio, "a beleza dos ramos apenas transita através dele". Compreendemos residir aí a essência invisível, elaborada a partir de forças cósmicas, que é tornada perceptível tanto pelo trabalho do poeta, como pelo vir a ser arborescente. É esta força imagética da árvore presente na paisagem, que queremos fazer emergir.

Noberg-Schulz (1979) preconiza o uso da linguagem e literatura como fatores de informação para tratar de nossa vida no mundo, lembrando que as criações poéticas são capazes de romper as barreiras que a ciência encontra para nos revelar os caminhos para compreensão dos elementos significativos. Para ele, a poética caminha na direção oposta ao pensamento científico, descobrindo os significados das coisas concretas do mundo. Nesta linha de pensamento, Pesavento (1999, p.13) refere-se justamente à "sintonia fina", à sensibilidade, ao modo de pensar, agir e representar o mundo, atentando para o fato de que estes dados não devem ser vistos como uma fonte a mais e sim como o "algo mais" que não pode ser revelado por outros meios. Portanto, este não é um meio coadjuvante, subliminar, que depende de métodos técnicos de comprovação, e sim um método específico para trazer à tona dados e informações específicas sobre o imaginário.

Pechman (1991) defende a literatura como possivelmente o lugar onde melhor se possa perceber a cidade na sua constituição como um objeto de reflexão, tendo sido um dos caminhos responsáveis pela conceituação e representação do urbano. Esta estreita relação entre ambas nos leva à colocação de Pesavento (1999, p. 10) de que a literatura pode ser explorada como uma "leitura específica do urbano capaz de conferir sentido e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos". A autora ressalta a existência da cidade de pedra, construída pelo ser humano carregada das marcas da ação social, paralelamente à cidade do pensamento traduzida em "figurações mentais imagéticas do espaço urbano e seus atores", a partir da sensibilidade do escritor/espectador. Uma figura encontrada na literatura que nos fala desta sensibilidade é o *flâneur*<sup>4</sup>, personagem andarilho, que com seu olhar atento, descobre a cidade e seus mistérios. Flanar é um movimento universal, verbo que não pertence a nenhuma língua, "é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem", "é a distinção de perambular com inteligência" (Rio, 1908, p.34).

---

<sup>4</sup> Diversos literatos utilizaram esta postura em suas obras como Balzac, Edgar Alan Poe, Baudelaire, e o próprio João do Rio, que considerava a si próprio como um *flâneur*.



Para uma melhor utilização destes meios em nossa pesquisa, devemos atentar para o fato esclarecido por Jauss (1970) de que a literatura não é um mero reflexo, e que a experiência literária intervém na realidade, modificando a visão do mundo e agindo sobre o comportamento social. A compreensão como reflexo nega à literatura, assim como a todas as criações poéticas, o poder revolucionário, de libertação do ser humano de preconceitos arraigados no contexto histórico, trazendo uma nova visão de mundo e antecipando futuras realidades.

Neste sentido, Jauss (1970) aponta para a função social da obra literária e seu forte caráter influenciador. Lima (2000) cita o caso do cemitério Père-Lachaise, antes desprezado, que transformou-se num cemitério bastante procurado pelos habitantes da cidade de Paris para enterrar seus mortos depois que Balzac começou a lá enterrar os personagens de seus romances. Vemos, portanto, que a dinâmica e complexa relação da literatura com a realidade, coloca-a num lugar de elaboração da vida cotidiana e de uma imaginação com vários níveis de interpretação e posicionamento crítico (Bueno, 2000). Neste sentido, o que buscamos ao estudar as obras poéticas nesta pesquisa, não está relacionado a uma leitura linear, que revele a realidade como forma de um relato da concretude. Buscamos mais além, os élanos indutores da constituição da paisagem arbórea, transformados em realidade, ou apenas vividos na esfera dos sentimentos imateriais.

A literatura não apenas produz representações (obras poéticas) sobre a urbe que traduzem as transformações do espaço e as relações sociais de seus agentes, como também revela seus sonhos e utopias (Pesavento, 1999). Ela pode tomar o lugar da filosofia quando esta atinge o seu limite de articulação clara e achar "palavras para o que palavras não podem expressar" (Harrison, 1995, p.431), atuando como ferramenta de auxílio às inquietações e questionamentos que não são atendidos com o cabedal metodológico que a ciência tradicional oferece. Através do narrador dos romances urbanos, pode ser desvendado um novo mundo, com os discursos políticos, sociais, filosóficos nele implícitos (Fernandes, 2000).

A relação que se estabelece entre a cidade e a literatura é patente. Benjamin (1987) atesta esta relação ao comentar sobre Paris e sua ligação com a literatura, que a fez cenário da obra de diversos autores. Mas a cidade literária será sempre uma cidade imaginária, sejam parecidas com cidades existentes, buscando um cunho realista, sejam inventadas. Neste caso, o narrador cria um modelo, tendo o cuidado com a verossimilhança para que ela se pareça com uma cidade real. No caso anterior, o autor parte de uma realidade para criar uma cidade que é tão

inventada e imaginária quanto a outra (Fernandes, 2000). Em ambos os casos temos explicitadas as expectativas e as visões do autor sobre as estruturas urbanas e as relações cotidianas. Este imaginário nos fala de realidade, embora isto não apareça de forma tão clara. A situação que se coloca na modernidade, entretanto, apresenta a ciência como o discurso da verdade, enquanto a arte pertence ao mundo da ficção, tendo perdido o poder de dizer a verdade (Bastos, 2000).

Um dos principais pontos que pretende-se atingir com esta metodologia é a de contribuição com revelações de imagens existentes captadas a partir da visão do criador poético, delineando os anseios, expectativas e impressões dos seres urbanos. Se este viés pode trazer consigo o risco de uma fonte não confiável no sentido de recuperar o real, terá com certeza a função de revelar o imaginado, que constitui uma outra face da realidade.

O recurso à literatura se mostra, portanto, como um material de grande riqueza na investigação do imaginário da cidade. Isto pode ser constatado no estudo de Pesavento (1999), que explorou o sentimento e a sensibilidade dos literatos neste sentido, analisando como o olhar literário constrói o paradigma da cidade moderna, a partir do recorte de três cidades. A seleção de textos, um aspecto importante na definição do processo metodológico, seguiu o critério de que estes apresentassem a cidade como elemento central da narrativa e que compusessem uma reflexão do urbano. No mesmo sentido, Pechman (2002, p.16) indica o romance urbano como um "instrumento de descoberta e interpretação da realidade" e encontra na obra de literatos e cronistas o suporte para examinar o processo de constituição de uma sociabilidade urbana e do imaginário da nova ordem que se impôs no caminho de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Pechman faz uso, entre outras fontes, de obras de narradores-cronistas que têm como cenário a cidade em questão, fazendo-a participar da trama.

A memória literária é capaz de revelar as qualidades essenciais da paisagem, trazendo à tona as afinidades que existem entre ambas. É o que Souza (2003) busca através da poesia de João Cabral de Mello Neto, numa reflexão sobre a água na paisagem nas cidades de Recife e Sevilha. Com esta abordagem encontra-se uma tentativa de compreender a paisagem por outros enfoques mais sensíveis e reveladores desta essência.

Uma outra fonte importante para nos falar sobre o imaginário urbano encontramos na música. As letras musicais são uma forma de literatura, que muito revela sobre a estrutura, o pensamento e os valores dos seres humanos, além de conter imagens poéticas. Mello (1991) explorou a produção de compositores da Música

Popular Brasileira para estudar o sentimento da população carioca a respeito da cidade do Rio de Janeiro, captando as experiências vividas pelos habitantes da cidade.

Silva (2001, p. XXIII), que compreende o ambiente urbano como o lugar do conhecimento cultural e cenário de um efeito imaginário, procurou identificar o que é ser urbano nas sociedades da América Latina. O autor acredita que este sentimento tem um significado além do cosmo físico, pelo envolvimento do uso e da interiorização dos espaços e suas respectivas vivências, o que exige uma abordagem sensível. Em seu trabalho, Silva utilizou o estudo de caso de duas cidades e a consulta, entre outras fontes, a folhetos, artigos de jornais e trabalhos acadêmicos como suporte à análise imaginária e fornecimento de dados para projeções perceptivas.

A criação poética de origem iconográfica se apresenta como uma fonte interessante para o estudo do imaginário. Murad (1994) referencia-se à metodologia bachelardiana, lançando-se como um dos precursores na sua análise em imagens fotográficas. A metodologia da imaginação de Bachelard inspira Murad a transcender a representação da iconografia, buscando em sua desmaterialização os significados mais profundos da imagem arbórea.

O enfoque de que a obra poética é capaz de revelar no imaginário uma face oculta da realidade, nem sempre óbvia, delega à iconografia uma função não apenas como referência histórica, mas reveladora dos significados e símbolos contidos nela. A iconografia passa a nos informar sobre "o contexto, os pensamentos de uma cultura e suas convicções filosóficas", vertendo subsídios para analisar as idéias implicadas no seu imaginário (Daniels e Cosgrove, 1988, p. 4). Gruber (1997) aponta para o fato de textos e imagens terem a capacidade de fixar concepções do real e do imaginário, revelando além de conhecimentos práticos, valores simbólicos e inspirações poéticas.

A iconografia é a fonte utilizada por Daniels (1988, p. 43) para mostrar como na Inglaterra no final do século XVIII a início do século XIX, o imaginário do bosque simbolizava, e assim "naturalizava", as variadas e conflitantes visões do que era ou deveria ter sido a ordem social. Daniels se propõe a estudar o que ele chama de iconografia política das áreas de bosque que, segundo ele, foi articulada a partir da seleção e arranjo de árvores em imagens escritas, pictóricas e de áreas de parque. O método escolhido para o ensaio envolveu a pesquisa dos escritos de três teóricos orientadores do pitoresco, examinando o papel das árvores na implementação da iconografia política da paisagem no período 1770-1830. No

método de análise foram incluídas pinturas nas quais a árvore é avaliada como poderoso símbolo das relações sociais e políticas. O sentido político e cultural nas implicações simbólicas da paisagem e da vegetação é também abordado na pesquisa de Valle (2001). O autor faz uso de pinturas e ilustrações do início do século XIX para estudar o imaginário brasileiro ligado à idéia de natureza tropical paradisíaca, relacionando-a à formação da identidade nacional.

Schama (1995, p. 14), tendendo a uma abordagem mais histórica em seu tratado de paisagem e memória, se vale da análise de representações iconográficas, entre pinturas, gravuras e desenhos, no sentido de "recuperar os veios de mitos existentes na superfície", dedicando todo um capítulo de seu livro à imagem da madeira. Já na área da pesquisa etnográfica, Fernandez (1998) compara dois casos com relação à presença imaginativa da árvore, utilizando como referência para suas considerações diversas ilustrações, nas quais analisa a forma de representação da árvore e a atribuição de sentido revelada nestas imagens.

Também como obra poética, a arquitetura pode ser reveladora do imaginário urbano. Em Borde (1998), são utilizados como referências sobre o imaginário urbano os registros cerâmicos feitos a partir dos gradis de ferro das fachadas, que falam sobre a vivência dos moradores da cidade. Para isto também contribuem poemas de Cecília Meireles, fotografias e entrevistas. Nesta proposta, ressalta-se o esforço empreendido de expor a materialidade além da realidade e de tornar visível o invisível, como apontado no pensamento de Merleau-Ponty (1964).

O imaginário arbóreo em obras poéticas, principalmente pinturas e esculturas, tem sido alvo de diversos estudos, sem no entanto, a intenção de rebatimento para a imagem da árvore na paisagem urbana e projetos paisagísticos. Questões de como nossa época mantém o olhar sobre a árvore, a importância da arte para o imaginário arbóreo (Mottet, 2002) e o que a árvore pode representar em sua apresentação e exploração como arte (Vian-Mantovani, 2001) são alguns dos pontos que vêm sendo discutidos por profissionais de vários campos disciplinares.

Uma outra questão importante com relação à metodologia do imaginário e que atua como uma referência de destaque para esta pesquisa é a investigação do momento de eclosão da imagem poética, no que concerne à criação de um projeto urbano. Em suas reflexões sobre os fenômenos que participam na "instauração de uma Poética do Projeto", a partir de um embasamento nos pensamentos de Bachelard e Heidegger, Murad (1999, p.12) mergulha da Fenomenologia da Imaginação Criadora e da Imagem Poética de Bachelard como indutores para a discussão da "dimensão poética do ato de projetar", e utiliza

como contraponto pensamentos do projetista Emilio Ambasz e poemas de Cecília Meireles. No prosseguimento deste percurso, Carmo (1999) lança mão da análise de imagens visuais e literárias, a partir do recorte espacial estabelecido em sua pesquisa, a cidade de Ouro Preto, com o objetivo de observar no gesto projetual, a habilidade em identificar a singularidade do lugar, em consonância com o conceito de habitar de Heidegger e da fenomenologia poética de Bachelard. Desta forma, experimenta a cidade em dois momentos diferentes: o primeiro olhar, aleatório e despreocupado, de captação de uma imagem (Bachelard, 1957) e o segundo, com envolvimento e consideração a referenciais teóricos.

Além da análise de obras poéticas, outras metodologias têm sido utilizadas no esforço da investigação do imaginário e do significado da árvore no contexto urbano, envolvendo diversas áreas do conhecimento. É o caso de Uchiyama (1998, p.177), no campo da etnografia, que realiza em seu estudo perguntas através de encontros diários com os pesquisados, no intuito de buscar o significado de "bosques sagrados" para dois diferentes estratos de população de uma mesma vila, em Kerala, no sul da Índia.

Já na área do urbanismo, estudos procuram detectar os valores e significados das árvores para os cidadãos, explorando diversos métodos de pesquisa em espaços livres e arborização. Influenciado pela linha dos psicólogos ambientais, Stiegler (1990), realizou uma pesquisa para investigar a percepção da arborização urbana para os habitantes numa comunidade, utilizando a técnica de respostas a estímulos, que procura questionar sobre as preferências imediatas dos respondentes a partir de uma escala binária. Ulrich (1990), visando estudar os efeitos no bem estar e saúde produzido pela arborização, utilizou em sua pesquisa questionários a partir de projeção de slides com paisagens. Estes métodos entretanto, se mostram limitadores por não permitirem uma aferição mais profunda dos valores e significados, além de apresentar restrições com relação à forma de apresentação por fotografias bi-dimensionais (Costa, 1993). Já Schroeder (1990) desenvolveu sua pesquisa a partir de entrevistas e perguntas abertas, possibilitando um maior aprofundamento das questões a serem trabalhadas.

O assunto de que trata esta pesquisa envolve diferentes disciplinas e procedimentos metodológicos, como foi possível ver até aqui. A escolha da metodologia a ser utilizada deve, portanto, respeitar esta característica para não correr o risco de cair numa lateralidade de enfoque. Com uma visão de caráter mais amplo, objetivamos uma abordagem do tema que vislumbre todas as etapas e características de nosso estudo.

## 2.2 UMA AVENTURA POÉTICA

Considerando os aspectos subjetivos a serem trabalhados no escopo desta pesquisa e o aporte e experiência trazidos por diversos estudos na área da fenomenologia, história, geografia humanística, antropologia, urbanismo e paisagismo, conforme visto anteriormente, foi adotada como caminho para o desenvolvimento da investigação do imaginário arbóreo urbano a análise de documentos poéticos, oriundos da literatura, poesia, fotografias e da criação visual, além de artigos de jornais e memoriais de projeto. A partir destes registros, observa-se o significado da essência arbórea e os valores expressos e reunidos pelo imaginário do coletivo urbano, que neles aparecem representados. Apesar da metodologia bachelardiana ser proposta para poemas, no âmbito de nossa pesquisa, ela é utilizada para documentos poéticos de outras naturezas. Durand (1964) já havia mostrado uma inquietação no sentido de expansão destes objetos, o que tem gerado uma tendência de utilização por outros autores desta técnica de apreensão da imagem poética para outras formas de representação, como foi apresentado no item anterior. A decisão metodológica de empregar múltiplos grupos de fontes, que requerem diferentes métodos para a seu processamento, possibilita a obtenção de informações diversas relacionadas às várias fases da pesquisa (Eyles, 1992), que como veremos, apresentam características próprias. Esta opção justifica-se também pela compreensão de que há uma visão de cidade diferenciada para profissionais de campos de atividade distintas, mas que são olhares que se cruzam em torno do mesmo objeto, e que portanto, as suas representações significam diálogos interessantes, como num "jogo de espelhos" (Pesavento, 1999, p.18). É este diálogo que a presente pesquisa tem a intenção de estabelecer, explorando o rico sistema de relações entre imagens e palavras como fontes de significados (Eyles, 1992).

O intuito de buscar a essência dos eventos e dos objetos, em seu mais profundo nível, nos conduz aos estudos fenomenológicos. A fenomenologia é o caminho para que a imaginação possa ser compreendida como ela é nela mesma ((Kearney, 1991). Como nos informa Durand (1964), o símbolo nos revela um mundo e é através da simbólica fenomenológica que vemos este mundo explicitado. Com relação à postura no desenvolvimento de pesquisas na área de fenomenologia encontramos nas palavras de Seamon (s/d) alguns argumentos interessantes, e que pretende-se sejam colocados em prática neste estudo. Inicialmente, é necessário que o pesquisador não desenvolva um olhar crítico com relação ao objeto, procurando uma abertura concernente ao fenômeno estudado, a partir de uma abordagem livre e sem prejuízos, para que o mesmo possa ser compreendido e descrito de forma precisa. Estes procedimentos levam ao

momento de "insight", de descoberta, também chamado de "visão reveladora", no qual o fenômeno torna-se mais claro. Seamon apresenta três características-chaves deste método. Primeiramente, o envolvimento direto do pesquisador com o fenômeno, numa relação de proximidade conquistada através de uma exposição prolongada e em toda a sua complexidade. Este processo é ao nosso ver uma reinterpretação da freqüentação do objeto bachelandiano, que será apresentada mais adiante. Em seguida, Seamon aponta como outra característica a necessidade de uma postura assumida do pesquisador de não conhecimento do fenômeno, desenvolvendo um processo de estudo no qual considera-se um iniciante na matéria, tomando-a como um campo a ser ainda totalmente explorado. Por fim, temos a consciência de que os melhores métodos para o enfrentamento da abordagem fenomenológica são aqueles que permitem que a experiência humana aflore de forma rica, multidimensional, e sem uma estrutura rígida.

No caso do fenômeno estudado envolver textos, fotografias, romances ou músicas, como acontece em nossa pesquisa, é apontada a importância de que estes se tornem familiares para o pesquisador. São indicadas também possibilidades de se buscar a apreensão de outras pessoas sobre o material estudado ou mesmo de comentários existentes sobre estes textos, outro ponto incorporado à metodologia desta pesquisa. Seamon (s/d) ressalta ainda a intenção da fenomenologia em destacar as qualidades e características que descrevem com precisão a natureza essencial do fenômeno, pela sua "presença e significado na vida concreta e experiências dos seres humanos". Aqui destacamos um dos pontos que mais nos interessam e fascinam na abordagem fenomenológica: o contraponto de que esta essência é estudada com vias a esta compreensão concreta, mas que é, primordialmente, consequência de uma visão transcendental e metafísica do fenômeno.

Cabe aqui um esclarecimento quanto ao próprio objeto de estudo - o imaginário arbóreo, já tão citado neste texto. Faz necessário levantar algumas questões sobre a inserção das palmeiras neste contexto. A muitos poderia parecer óbvio esta postura, é mesmo o que está defendido neste estudo, ou seja, que as palmeiras pertencem a este imaginário arbóreo, e constituem igualmente a potência imagética árvore. Entretanto, vamos nos furtar de considerar isto um fato plenamente aceitável, e tecer alguns comentários, visto que uma abordagem mais cientificista poderia tentar contestar esta impressão natural. Sim, pois as palmeiras não são árvores, nos diria a botânica, afinal são *monocotiledôneas*<sup>5</sup>, não

---

<sup>5</sup> Grupo botânico ao qual pertencem as palmeiras, que se contrapõe, no mesmo nível classificatório, ao das *dicotiledôneas*, no qual se inclui a grande maioria das árvores.

apresentam engrossamento secundário, e seu sistema radicular é totalmente diverso do das árvores, enquanto que, semanticamente, as diferenças não podem ser negadas - árvore é um termo historicamente novo e recentemente adicionado às línguas (Ellen, 1998). Entretanto, vamos em busca de outros argumentos, além do que o próprio estudo aqui proposto pretende demonstrar. As semelhanças invisíveis entre árvores e palmeiras podem ser defendidas pelo fato de que ambas possuem, como uma das mais fortes características de seu vegetalismo, a noção de verticalidade, além de integrarem o estrato superior do grupo vegetal. Reforçamos este pensamento pelo trabalho de Ellen (1998), que defende que as palmeiras, segundo seu papel simbólico, podem funcionar como membros exemplares da categoria árvore. Nos parece, então, que o racionalismo cientificista das classificações botânicas pautadas unicamente em questões morfológicas, orientou primordialmente esta separação. O que não significa que neguemos a especificidade deste grupo vegetal, não apenas com relação ao seu uso econômico e paisagístico, mas com relação às suas atribuições simbólicas, matéria que integra os estudos desta pesquisa.

### 2.2.1 Da Ontologia Criadora ao Contexto Sócio-Cultural através da Imagem Árvore

*Renaturalizar a cultura,  
Reculturalizar a natureza.*<sup>6</sup>

No intuito de embrearmos-nos pelos meandros do imaginário arbóreo, torna-se fundamental a visualização dos diferentes planos imagéticos que o permeiam. Este procedimento significa abranger desde a imagem pura da árvore às suas ressignificações no contexto cultural e urbano, o que implica que esta pesquisa transite por searas de caráter diferenciados. Em função disto, optou-se pelo seu desenvolvimento a partir de dois estágios de abordagem do imaginário arbóreo, um a nível *ontológico*, e outro a nível *cultural*, que envolvem contextos e referenciais teóricos específicos, mas que não apresentam a mesma extensão na pesquisa. O nível ontológico é o que define a base da pesquisa, enquanto o nível cultural provê um suporte para o tratamento da análise dos espaços urbanos. Compreendemos estes dois estágios como fundamentais pelo fato do tema aqui discutido tratar da árvore no ambiente urbano, mas que por outro lado, não pode deixar de considerar o aporte da abordagem poética e simbólica arquetípica, extremamente forte no caso da imagem da árvore. Esta proposta de abordagem surge, portanto, como uma tentativa de abarcar a complexidade imanente da potência imagética árvore na paisagem. Esta opção gera comprometimentos que

---

<sup>6</sup> Augustin Berque. *Écoumène*. (Berque, 2000, p.9).



não podemos nos furtar de comentar, e é o que fazemos a seguir, antes de apresentarmos as considerações teórico-metodológicas relativas aos dois estágios.

Inicialmente, ressaltamos que a sobreposição destas abordagens espelha a própria sobreposição de nossos valores ontológicos e sociais referentes a uma imagem, o que significa dizer que, no mundo real, eles não se separam, fazem parte de um mesmo conjunto imaginário. Isto nos leva a refletir sobre o risco de que as abordagens que se limitam a um ou outro enfoque, possam não abranger toda a complexidade relativa ao imaginário.

Seamon (s/d), na sua defesa das abordagens fenomenológicas com orientações qualitativas acima citadas, alerta que os contrastes envolvidos nesta postura dizem respeito à sua associação de similaridades e diferenças. Enquanto a pesquisa etnográfica estuda um grupo particular num lugar específico, a fenomenologia, ao contrário, deve começar com uma situação de mundo real similar, partindo então para a identificação de estruturas e significados mais generalizados. Por outro lado, temos a fenomenologia examinando os tipos de símbolos e interpretações que dão significado a uma forma de vida e experiência de uma sociedade. Esta dualidade, já apontada como o desafio de nossa pesquisa, levanta as questões mais profundas, sem desconsiderar os valores de uma sociedade, suas relações sociais, seus ritos e hábitos relacionados à presença da árvore na cidade. Assim, temos como passos metodológicos de nossa pesquisa, diversamente da abordagem fenomenológica pura, um percurso que parte da generalização, mergulha no empirismo, para então retornar à generalização.

Com relação a este impasse metodológico, encontramos suporte também nos estudos de Berque (2000), quando ele aponta a falta de uma abordagem ontológica na geografia e vice-versa. Nos relacionamos ontologicamente com o mundo e com as coisas, o que implica uma complexidade que não pode ser vislumbrada apenas no âmbito espacial, como ocorre freqüentemente também no campo do desenho urbano. As reflexões oriundas dos conceitos berquianos de *predicado* e *sujeito* vêm confirmar nossa opção metodológica. O primeiro diz respeito ao que, pelo nosso modo de ver, depositamos na natureza das coisas e do mundo, que nos possibilita acessá-las, qualificando-as pela relação que temos com elas. O predicado inclui a nomeação que damos às coisas, enfim, todos os signos e símbolos que a elas atribuímos. O sujeito é o que as coisas e o mundo são neles mesmo, em sua identidade próxima de seu próprio *topos*. Segundo o autor, a realidade do mundo só pode ser compreendida como uma relação entre predicado e sujeito. Isto quer dizer justamente que não podemos ter uma visão unilateral do mundo, que ele é o resultado da sobreposição destas duas instâncias.

Para Berque (2000), entretanto, diferente do que defendemos neste estudo, as coisas não existem nelas mesmo, no que elas são, de um puro em si mesmo, pois neste estado elas nos seriam inalcançáveis. Isto é, todavia, o que pretende-se fazer na primeira parte de desta pesquisa, nos aproximar ao máximo deste sentido puro, não predicado, o que acreditamos ser possível acessar através da imagem poética, do devaneio bachelardiano.

Se por um lado, a percepção social é muitas vezes degradada por estereótipos da instituição social, reforçamos, em contrapartida, que a percepção se enriquece de todas as significações sociais, apresentando na paisagem "uma naturalização do social e uma socialização da natureza", numa pluralidade trazida pela sobreposição de níveis do ser e de leituras possíveis (Sansot, 1983, p.26, 22). Esta afirmação de Sansot vem corroborar a metodologia de nossa pesquisa, fazendo par com as palavras de Berque, citadas acima.

A importância da consideração de aspectos do conhecimento adquirido e da cultura nos é inicialmente demonstrada por intermédio de Durand (1994, p. 30), apoiado nos estudos de Chauchard<sup>7</sup>. Neles são analisadas as etapas de estabelecimento das funções simbólicas responsáveis pelas bases de um universo imaginário que regulariza os comportamentos vitais da espécie humana. O autor observa que enquanto a ligação simbólica aparece aos 18 meses de vida, a articulação simbólica só se manifesta após 4 ou 5 anos, salientando que a construção anatômica cerebral não termina antes de 7 anos e que as respostas encefalográficas só serão normais aos 20 anos. Desta forma, conclui que no ser humano esta maturação é muito lenta e que isto permite ao meio, notadamente o social, ter um papel considerável na aprendizagem cerebral. Em conseqüência, regimes de simbolização estarão presentes na educação, que será bastante variável de acordo com as culturas e com momentos diferentes de uma mesma cultura. O próprio Bachelard (1957, p. 8) defende que uma fenomenologia completa deveria sem dúvida vislumbrar os elementos psicologicamente complexos que associam elementos culturais mais ou menos longínquos e mesmo o ideal literário de um tempo, que estão presentes na composição de imagens múltiplas de um poema. Entretanto, alerta que tal abordagem tão vasta poderia trazer prejuízos à pureza das observações fenomenológicas. A este grande desafio nos lançamos aqui, portanto, certamente correndo o risco de ampliarmos em excesso nosso campo de ação, mas buscando manter a pureza da abordagem fenomenológica a partir da análise em momentos e técnicas diferenciadas, tendo como justificativa e

---

<sup>7</sup> P. Chauchard. *Précis de Biologie Humaine*. Paris, 1952.

objetivo alcançar um quadro mais amplo da potência imagética árvore na paisagem.

Por outro lado, Sansot (1983) acredita que a sociologia sob a sua forma tradicional, no seu esforço legítimo para se dar conta dos fenômenos sociais, deixa freqüentemente o terreno do sensível, que diz respeito à nossa capacidade excepcional de sermos afetados pelo que vemos. O autor defende que o modelo cultural não é suficiente para explicar a instituição de um território como a paisagem, já que esta não é um mero efeito da cultura, pois, se assim fosse, poderia muito bem desaparecer. Ela é mais uma oferta do mundo sensível, situada a meio-caminho da esfera da presença e da representação. Sansot (1983, p.39) faz referência à riqueza trazida pela multiplicidade de olhares e constituições de espaço, possibilitada pela captação do sensível, não por apenas um possuidor ou único doador de sentido, pois é bom que se "reconheça as outras fontes de inteligibilidade e de sensorialidade". A seu ver, uma etnologia bem compreendida nos dirá como os mesmos objetos, os mesmos caminhos se distribuem pelos seres humanos de uma outra cultura ou situados numa outra inserção social. Não podemos negligenciar sua apreensão do meio pelo risco de não nos apercebermos "de certos signos maiores ou de lhes mal interpretar".

Ainda nesta direção, percebemos reflexões que nos indicam a insuficiência do estudo do imaginário arbóreo apenas pelo viés da cultura, sem considerar abordagens mais profundas de cunho fenomenológico. A publicação que Rival (1998) organiza, por representar uma análise trans-cultural, vai contra a postura dos antropólogos pós-modernistas e cognitivos, que acreditam que este tipo de procedimento pode levar a achados arbitrários. Apesar disto, a autora destaca a contribuição de seu trabalho, defendendo que as etnografias apresentadas mostram formas de utilização das árvores em diferentes regiões do mundo, revelando o seu simbolismo na existência humana. Rival constata assim a manifestação de recorrências temáticas no uso e significado das árvores em diversas culturas contemporâneas apuradas num conjunto de estudos antropológicos, o que aponta para a crença de valores essenciais, mais profundos, aculturais e atemporais, inerentes ao elemento árvore, e que levam a apropriações e significados similares em várias culturas. Neste caso, a partir de experiências empíricas, pode-se perceber a existência de valores essenciais, propulsores das motivações de estruturas sociais e de seus significados.

É este valor da árvore - pode-se dizer bachelardiano - que pretendemos captar na primeira parte de nosso estudo. É como se procurássemos subtrair do todo contínuo de nossas representações perceptivas, as imagens psíquicas subjetivas, ou

seja, o vivido psíquico, composto tanto pelas imagens mnemônicas, relacionadas com as percepções antecedentes, como pelas imagens de antecipação, que tratam do que nós queremos e desejamos (Wunenburger, 1995). Na fala de Jung (1962), é a sensação pura e espontânea que deve estar desguarnecida de toda racionalidade, de toda espera e de todo conhecimento. Neste ponto tangenciamos o que Bergson (1939) chama de percepção pura, que é capaz de nos dar tudo o que é essencial da matéria, num sistema de ações que mergulha profundamente no real, fazendo com que a realidade não seja mais construída como no caso da lembrança, mas sim tocada, penetrada e vivida, num processo resolvido pela intuição. A essência surge assim a partir de uma operação de subtração, pois não há uma operação positiva capaz de revelar definitivamente a essencialidade da essência. Nessa operação, é eliminado tudo o que não é autenticamente a coisa material (Merleau-Ponty, 1964). Este conceito apresenta diferenciações com a imagem pura bachelardiana, que é uma evasão criadora, e independente, e não poderia ser vista como um mero núcleo da percepção. Entretanto, o ato de se desvencilhar a que somos expostos com esta postura bergsoniana, nos auxilia na preparação para o estado de liberdade que necessitamos para o devaneio. O ponto de eclosão da imagem pura - nossa imagem-árvore - que Bachelard trabalha no estudo da imaginação poética, é o que acreditamos ser de importância crucial na investigação do núcleo propulsor do imaginário arbóreo.

Um bom exemplo do que se pretende realizar no processo analítico e metodológico desta pesquisa pode ser ilustrado através da imagem do mito. Como nos afirma Bachelard (1943), o mito teve, na origem de sua criação, uma imagem poética pura, que cristalizou-se pelas construções culturais e perdeu o élan de seu dinamismo criador. O que procuramos nesta pesquisa com relação às imagens arbóreas, é buscar a essência pura da imagem - que seria segundo nosso exemplo, "desfolhar" o mito - observando as complexas camadas que o revestiam, que constituem os diversos planos imagéticos. Não há neste processo a intenção de descartar estas camadas superficiais, e sim de refletir sobre os seus comprometimentos com a imagem pura e sobre o sentido de suas resignificações no contexto do desenho da paisagem, numa análise de valoração de seu significado simbólico. Em contrapartida, os clichês e lugares comuns, desgastados na pobreza de sua imagem poética, são apontados como forma de conhecimento e conscientização. Este processo é identificado também na fala de Deleuze<sup>8</sup> (cit. in Murad, 1999), com a intenção de remoção da crosta que reveste o processo criador, tornado opaco pelo complexo de formas pré-existentes e de concepções cristalizadas. No pensamento de Schama (1995), esta questão é abordada com o sentido de revelar as relações mais profundas entre a forma natural e o projeto

---

<sup>8</sup> Deleuze, Giles e Guattari, Felix. *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

humano, escondida pelas camadas sucessivas de lugares-comuns, desvelando o mistério que estes escondem.

Nesta abordagem ampla do imaginário arbóreo, nossa leitura não poderia desprezar o campo daquilo que está em nós e que não conhecemos, "um saber não sabido" que Cauquelin (1989, p.18) aponta como sendo os traços deixados por conta de crenças e mundos antigos, que ressoam longamente em nós e que são responsáveis pela maior parte de nossos julgamentos de gosto. São os conhecimentos implícitos que nos revelam, por exemplo, os valores relacionados ao carvalho, mesmo quando ele não está presente e que dizem respeito ao seu aspecto vigoroso, um ser velho como o mundo. Os elementos que habitam a paisagem, como a árvore, não são destituídos de atributos comumente admitidos como o conto, a fábula e a lenda. Neste sentido, também temos a referência à paisagem ideal, para o que concorrem nossas percepções sobre a lembrança de hábitos que não temos conhecimento nem consciência, e que gera a nossa relação com modelos culturais, mostrando, assim, uma forma segundo a qual o passado se introduz no presente. Este pensamento de Cauquelin é por nós compartilhado e vislumbrado no segundo momento de nossa pesquisa, no qual não desprezamos os conhecimentos adquiridos na vivência do ser humano.

Assim, auxiliados pelo aporte cultural (herança e constituição de uma sociedade), identificado como um viés de derivação do simbolismo por Durand (1964, p.107), além do pedagógico (educação da criança), vemos que é possível descobrir algumas imagens constantes que, escapando ao determinismo sociológico, podem conduzir a uma "espécie de lógica quantitativa universalizável". Neste sentido, um dos objetivos deste trabalho, e um estudo mitológico nos auxiliaria nesta tarefa, acontece na segunda fase de nossa análise, identificando o conteúdo simbólico universalizável explicitado a partir do contexto cultural<sup>9</sup>. Estes dados sensíveis são então manipulados contribuindo na elaboração das estruturas imaginantes, como vemos a seguir (ver item 2.2.2), sistematizando as idéias relacionadas ao complexo imagético árvore e sua resignificação em espaços de arborização urbana.

---

<sup>9</sup> O universalismo pode ser visto como sendo induzido pela existência das constantes psíquicas, os arquétipos, como vimos no capítulo anterior com Dorflès (1965). As imagens puras são de fato a origem deste universalismo, os arquétipos são imagens que se associam a elas, segundo suas variações e nuances, servindo como embrião representativo de suas resignificações culturais.

Finalmente, ressaltamos a importância da abordagem ampla aqui proposta, citando Nogué i Font<sup>10</sup> (cit in Seamon, s/d) com relação à questão da coexistência da fenomenologia da paisagem por si própria e uma fenomenologia da paisagem como indivíduos e grupos específicos a experimentam, e que uma não exclui a outra. Acreditamos, portanto, que antes de visualizar estas abordagens - a da imagem ontológica e a social - como contraditórias, gerando conflitos e embates, vemos-las como sobreposições de camadas correspondendo a diversos fluxos de profundidade, e que devem, isto sim, ser estudadas de forma diferenciada e com a consideração de suas especificidades.

Desta forma, talvez possamos atingir o que Sansot (1983, p.135) chama de "cultura autêntica (criadora)", descartando pré-conceitos e sentidos comuns, presentes numa análise empobrecida da cultura, e que podem comprometer o seu estudo com vias à utilização dos dados sensíveis para a elaboração de um projeto de espaço livre e arborização. O caminho para esta análise mais pura, acredita-se, está na passagem pelo primeiro estágio de nossa pesquisa, de captação dos valores poéticos, essenciais, mais profundos da árvore, que nos nortearão no segundo momento, estabelecendo bases primordiais de sentido e regimes de simbolização, possibilitando uma leitura diferenciada e mais aprofundada do contexto analítico, tornado ainda mais complexo por um olhar expandido ao social e cultural. Tentamos, portanto, a partir deste estudo, trilhar o caminho no sentido de um "humanismo aberto", do qual nos fala Durand (1964, p.130), como o humanismo do amanhã, no qual "a simbólica confunde-se com o andamento de toda a cultura humana".

### 1º Momento: Freqüentação Arbórea

No primeiro estágio de abordagem, referente à ontologia simbólica, analisamos a imagem pura e essencial da árvore, a imagem primeira, atemporal e desvinculada de resquícios culturais, situada no nível das profundezas do ser e seu contato com o cosmo, em consonância com a postura bachelardiana da fenomenologia da imaginação. Esta disposição procura não contaminar a imagem mais profunda, na qual pretendemos penetrar.

O intuito é de entrar em contato com o fenômeno da imagem poética nova, fruto da imaginação criadora, estudando as imagens pelas imagens, sonhando-as "tal como elas se acumulam no devaneio", apoiando-nos fundamentalmente no

---

<sup>10</sup> Nogué i Font, J. *Una lectura geográfico-humanista del paisatge de la Garrotxa*. Girona, 1985. e *Toward a phenomenology of landscape and landscape experience: An example from Catalonia*. Albany, New York:, 1993, p. 159-180.

trabalho do filósofo Gaston Bachelard (1960, p.52). Para esta tarefa, devem ser descartados os métodos objetivos, trabalhando com a imagem isolada, que não contempla toda a obra, nem as questões culturais.

Bachelard (1957, p. 5) encontra o sentido do trabalho de um criador poético nas palavras de Rene Huyghe<sup>11</sup> sobre Rouault, que esclarecem a postura de quem pretende estudar suas imagens. Ele diz que para compreender, sentir e amar a obra de Rouault "devemos nos lançar ao centro, ao âmago, ao ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a alma". Devemos, para tanto, buscar o estado de repercussão do poema, onde o ser do poeta parece ser o nosso ser, aprofundando-nos em nossa própria existência. Este estágio da ontologia direta deve ultrapassar as ressonâncias sentimentais dispersas nos diferentes planos de nossa vida no mundo (Bachelard, 1957), vivendo, portanto, a obra poética profundamente, em sua imagem mais pura, dispensando num primeiro momento as emoções por elas provocadas, que se entremeiam com valores sócio-culturais. Segundo Bachelard (1957), a obra poética toca primeiramente as profundezas, antes de emocionar a superfície. Esta imagem pura que perseguimos, a essência do objeto revelada na imagem poética desvenda-se em sua pureza e seu ineditismo antes de misturar-se à nossa memória, à nossa vivência, a nossos valores culturais. Por isso ela se mostra, no nosso caso, como um caminho para acessarmos a essência das árvores e suas nuances.

É o estado de devaneio poético, do qual já falamos anteriormente, que permite que a poesia repercuta em nós, levando-nos a um "estado de alma nascente", e nos conduz a um mundo belo, onde todos os sentidos despertam e se harmonizam. Entrar em contato com estes "impulsos da imaginação" (Bachelard, 1960, p.6, 15) nos abre o caminho de experimentar o ato da criação poética e o contato com o mais profundo da obra e do objeto devaneado. Este estado da alma permite entrar no âmago, na profundidade das coisas, em contraponto à vida real que, como alerta Bachelard (1960, p.13), nos joga para fora das coisas. O devaneio, na sua "função irreal", nos aproxima da realidade dos objetos, enquanto nos permite a irrealidade da vida, a fuga aos conceitos e à realidade pré-concebida, imposta, descerrando um espectro de criação e inovação.

Acessamos assim, a metodologia da "meditação imaginante", que nos induz a uma ativação de "nossa apreensão sensória, sensível e inteligível do Mundo", e a "ver além do visível" (Murad, 1999, p.14, 16), a partir de um estado de permanente frequentação solitária do objeto, numa leitura lenta que permite penetrar

---

<sup>11</sup> Prefácio para exposição das obras de Georges Rouault em Albi.

profundamente na significação das palavras (Bachelard, 1960) e da imagem. Com esta análise logramos mergulhar na verdade íntima da aura arbórea, presente nas obras poéticas selecionadas, e que este devaneio lento, esta habitação profunda nos faz descobrir. Segundo Bachelard (1957, p.160) "é preciso sonhar muito diante de um objeto para que este determine em nós uma espécie de órgão onírico", comprometendo um sentido de "fidelidade" ao objeto devaneado. Uma espécie de entrega que compreende uma troca solitária e uma renúncia ao tempo. A frequentação é lenta, envolve uma dedicação da alma em momentos devaneantes que se repetem, em visitas frequentes, num longo processo.

Empregamos esta metodologia com o intuito de entrar em contato com a essência arbórea, suas propriedades mais profundas. Ora, se em sua obra o criador poético vislumbra a essência do objeto, podemos, através da busca do momento da eclosão da imagem primeira, do mergulho e devaneio em obras que tenham a árvore como tema, nos aproximar do que há de mais profundo na essência arbórea e sua riqueza variacional.

## 2º Momento: A Árvore em sua Urbanidade

No segundo estágio de nossa pesquisa, passamos a uma abordagem mais ampla considerando os aspectos simbólicos da árvore na paisagem urbana a partir da consideração do contexto sócio-cultural, alterando, complementando ou reforçando os significados identificados da imagem-árvore no primeiro momento. O primeiro passo deste momento é um estágio intermediário, no qual temos a análise do arquétipo árvore, para a qual contribui o pensamento de Gilbert Durand, antropólogo seguidor de Bachelard. Esta abordagem nos possibilita fazer a transição à simbologia pelas mãos de Durand, que em sua obra opta antes por trabalhar o símbolo, ao invés da imagem, ampliando a abordagem fenomenológica, visando a totalidade do imaginário e dando "acesso na experiência da consciência, não só à poesia, mas também aos velhos mitos, aos ritos que demarcam as religiões, às magias e às neuroses" (Durand, 1964, p.85, 89). Durand busca assim "generalizar a antropologia restrita" de Bachelard, combater o dualismo da sua visão do consciente racional como distinto de outros fenômenos psíquicos, e alargar a idéia bachelardiana de imaginação, considerando-a não apenas como equilíbrio da objetivação científica através da poética, mas como o "fator geral de equilíbrio psicossocial". A partir desta abordagem, temos não apenas a imagem-pura, onde nos encontramos "precisamente no centro do mecanismo do símbolo" (Durand, 1964, p. 75), mas estendemos nosso enfoque ao arquétipo árvore, facilitando a visualização das associações simbólicas que se estabelecem. Com este aporte, passamos à etapa



da análise na qual são consideradas as questões sócio-culturais. Evolui-se então para a apreensão de como as questões da essência arbórea e seus temas arquetípicos são resignificados nas representações espaciais e no contexto cultural, tendo como objetivo a sistematização das idéias verificadas.

As descobertas imagéticas trazidas do estágio anterior são fundamentais para o reconhecimento de como estas são apropriadas num contexto do imaginário sócio-cultural e urbano, revelando os valores mais representativos, relativos à essência que os gerou. O intuito é identificar os dinamismos indutores da potência imagética árvore na paisagem urbana e em projetos de paisagismo e urbanismo. Esta intenção nos coloca no ponto identificado por Patton<sup>12</sup> (cit in Seamon, s/d) como sendo o de utilização de métodos que levam o pesquisador da fenomenologia ao mundo real, de forma que os resultados sejam baseados no mundo empírico. Segundo Patton, isto posiciona a fenomenologia no âmbito de um conceito mais extenso, enquadrando-a na rubrica metodológica da pesquisa qualitativa, associando-a a outras teorias orientadas qualitativamente, como por exemplo a etnografia. A experiência empírica contribui também para uma maior facilidade de estudo das categorias simbólicas arquetípicas, ressaltando que um comportamento reflexo ou social é um fato verificável e que regimes, estruturas, classes de arquétipos, são categorias induzidas pela convergência empírica (Durand, 1964). É esta incursão empírica que nos propomos a fazer, portanto, ao trazer nossa análise à luz dos aspectos sócio-culturais e urbanos. Atingimos assim o sentido da paisagem construída como símbolo, portando significados que as camadas de representação que se acumulam sobre a cidade podem informar (Daniels e Cosgrove, 1988), resgatando as questões de mito, memória e significado que invadem a existência material da paisagem (Cosgrove, 1984).

Com este olhar, passamos a tangenciar os estudos culturais da paisagem que utiliza-se muitas vezes da análise de várias representações da paisagem, criações poéticas - pinturas em tela, filme, literatura e o próprio desenho da paisagem - para chegar à descoberta dos significados que os grupos humanos atribuem a lugares, relacionando-os a outros aspectos e condições de existência humana (Cosgrove, 1989). Segundo estas referências, estabelecemos uma metodologia de leitura e análise dos documentos poéticos, com o objetivo de apurar as diversas camadas de representação cultural sobrepostas ao valor ontológico da imagem-árvore. Na leitura destas obras, pretende-se identificar os símbolos e seus rebatimentos na ordem social, como realizado nos trabalhos de Daniels (1988), Prince (1988) e Schama (1995).

---

<sup>12</sup> M. Q. Patton. *Qualitative evaluation and research methods*. Newbury Park, CA: Sage, 1990. 2ª ed.

Durand (1964) ressalta que o trajeto antropológico, pode ocorrer tanto no sentido da fisiologia à sociedade ou da sociedade à fisiologia. No caso de nossa pesquisa, é proposto que o trajeto analítico aconteça, num primeiro momento, na direção do ontológico ao cultural, podendo entretanto, ao longo das análises, reverter para o sentido inverso ou mesmo atravessá-los transversalmente. Esta estrutura delineada para a abordagem metodológica da pesquisa imprime ao estudo uma dinâmica desejada de alternância de análise dos planos imagéticos relacionados ao simbólico. Assim, pode ser observada "a convergência de símbolos em séries isotópicas"<sup>13</sup> em diferentes níveis antropológicos", ou seja, as estruturas imaginantes não se limitam às imagens puras que as fundam, mas são também observadas segundo os planos imagéticos que se acumulam pela sua resignificação no contexto sócio-cultural.

Ressaltamos nesta fase da pesquisa, portanto, algumas diferenças tanto na seleção dos documentos poéticos como no tratamento técnico das obras. Enquanto na fase fenomenológica pura, temos uma análise limitada à metodologia bachelardiana citada no início deste item, na segunda fase, os limites desta abordagem são estendidos, permitindo a ampliação do nosso olhar ao aspecto cultural, o que implica na consideração do contexto da obra. A especificidade de se trabalhar com fontes visuais exige rigorosa atenção e preparação no sentido de saber o que olhar e como interpretar o que é visto (Groth, 1997). Pechman (2002) chama atenção que a análise dos documentos poéticos não pode ser feita considerando-os como se fossem fatos históricos e sim, como representações de fatos históricos. No procedimento metodológico envolvendo as obras de texto, Eyles (1992, p. 11) informa que a análise deve "procurar estabelecer e desconstruir as realidades que o texto expõe", chegando assim ao seu núcleo. Ressaltamos que este momento da análise pretende identificar as camadas superficiais e as resignificações culturais da essência arbórea, para o que nos interessa tanto o imaginário diretamente ligado à realidade, como aquele que não se concretiza materialmente.

Outro ponto importante a ressaltar referente à análise ontológica das obras poéticas, dentre todas as formas de representação, é que a interpretação que apresentamos é apenas uma entre as muitas possíveis, resultante do processo de frequentação do pesquisador. As impressões desenvolvidas com o intuito de acessar a imagem poética pura apresentam-se como caminhos possíveis de aproximação da essência contida na imagem poética que dinamiza nosso devaneio.

---

<sup>13</sup> Termo químico utilizado por Durand para indicar o sentido da associação de imagens similares, com significados convergentes e valores diferenciados.

### 2.2.2 Categorização Imagética

A partir das reflexões trazidas pela análise das obras poéticas, procedemos à identificação de "estruturas imaginantes", compreendidas por Murad (1997, p. 105) como estruturas provocadoras dos devaneios poéticos. No estudo da imaginação poética, o autor aponta a existência de potenciais imagéticos primordiais que impulsionam o devaneio do criador poético. Inspirados por esta discussão de Murad e pela observação de que a imagem arbórea gera um espectro imagético diversificado, verificamos nesta multiplicidade a existência de estruturas imaginantes aplicando-as no caso dos dinamismos indutores da potência imagética árvore e seu rebatimento e resignificação no desenho da paisagem urbana. No núcleo destas estruturas encontram-se nuances das imagens puras, a partir das quais sobrepõem-se as suas resignificações no contexto do espaço urbano. Com estes dinamismos descortinam-se os caminhos que podem nos revelar a essência do imaginário arbóreo, e o seu significado na paisagem e no espaço vivenciado pelos habitantes da cidade.

Para o procedimento de identificação destas estruturas fazemos uso do método de convergência de significados, utilizado no inventário dos dinamismos imaginários de Durand (1964, 1963), empregando-o no estudo das constelações das nuances das imagens-árvore. Neste método, busca-se averiguar como as imagens constelam entre si, a partir das associações estabelecidas entre elas, pela forma como são estruturadas pelo "isomorfismo dos símbolos convergentes" (Durand, 1963, p. 43) e em consideração aos diferentes planos imagéticos em que operam. Esta convergência indica a identificação das estruturas imaginantes tendo nuances da imagens-pura como origem. O método "*grounded theory*" desenvolvido por Strauss (1987) apresenta similaridades a essa estrutura, verificada a adaptabilidade ao tema em questão. Nele são identificadas as similaridades temáticas, levando ao seu agrupamento e revalidando as estruturas imaginantes. De forma complementar, ele também é utilizado como uma referência para a pesquisa.

Em outras palavras, foi estabelecido o seguinte procedimento. À medida que os temas foram surgindo, desvelados pela análise bachelardiana, foram agrupados de acordo com sua similaridade, indicando as imagens isomorfas. De acordo com a etapa de análise e a característica trabalhada, temos uma nuance da imagem-árvore fundando uma estrutura imaginante. O surgimento do mesmo significado em diversas obras poéticas vinha a reafirmar a estrutura.

Paralelamente à análise destas estruturas refletimos sobre as apropriações das imagens-árvore no contexto sócio-cultural, com o acúmulo e a diferenciação dos significados decorrentes desta apropriação. Dentre estas apropriações, uma nos interessa de forma particular: a que acontece na paisagem urbana, através da presença das árvores em espaços livres e em projetos urbanísticos e paisagísticos, o que é especialmente analisado em cada estrutura.

### 2.2.3 Fluxo Imagético

A escolha de um recorte temporal não seria condizente à abordagem fenomenológica, presente em forte escala nos procedimentos desta pesquisa. Segundo Merleau-Ponty (1945, p.477), "o tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades", cada momento sofre a influência do que lhe sucede, desce a um nível abaixo, mas se mantém em nosso presente a todo instante. A percepção conservada (aquela já vivida) permanece no momento presente e não abre em nós a dimensão de fuga e de ausência que significa o passado. O autor nos esclarece que o tempo nasce de nossa relação com as coisas e que nelas, o futuro e o passado estão numa espécie de pré-existência e sobrevivência eternas.

Desta feita, optamos pelo que chamamos de um fluxo imagético, responsável pela definição de um eixo orientador da análise, que, entretanto, não significa um elemento cerceador das fontes que possam vir a ser consideradas. Assim, delineamos um feixe de intenções, mantendo a abertura para incorporação de outras obras, propiciando a naturalidade da aproximação dos dados, não excluindo-se o aspecto intuitivo. Cabe esclarecer que a intenção de nossa pesquisa não é a compreensão do imaginário arbóreo de um momento específico do tempo, mas sim aspectos gerais que o caracterizem, sendo para isso bem vinda a multiplicidade de origem das contribuições. A definição de um eixo orientador vem, entretanto, em função da própria exequibilidade da pesquisa.

Partindo-se desta premissa, passou-se à definição do fluxo imagético, que levou em consideração os aspectos relacionados à escolha de autores que atendessem aos critérios de maior adequação ao estudo proposto. Tomou-se por base, por um lado, autores que se mostrassem mais sensíveis às árvores em suas obras, provendo farto material para estudo, e obras em que a árvore aparecesse de forma profunda e acentuada, contribuindo à análise dos diversos planos simbólicos propostos, permitindo uma clara elucidação da idéia a ser desenvolvida. Um fator que também foi considerado diz respeito à ligação das obras e autores com a observação de aspectos urbanos e de arborização das cidades. Da mesma forma,

a seleção destas fontes foi criteriosa com relação ao seu potencial imagético para a análise do imaginário arbóreo.

Dentre as obras estudadas, figuram algumas provenientes de autores de projetos paisagísticos e urbanísticos, procurando assim através das suas obras oriundas de outras formas de representação, o auxílio à investigação da imagem-árvore em suas criações. Os eixos principais e respectivos critérios foram os seguintes:

- Os poetas Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Paul Valéry, como autores de destaque, com obra poética consistente e sensibilidade no tratamento do elemento vegetal.
- Obras poéticas integrando exposições temáticas que abordavam a natureza e a árvore, acessadas diretamente (*L'Éloge de la Nature*, em Paris e *Sculptures de Tempête*, em Versailles, ambas em 2004) ou a partir de catálogos publicados. O primeiro caso apresentou a grande vantagem da possibilidade de análise das obras *in situ*.
- Paisagistas e "poetas do paisagem", incluindo a análise das próprias obras da paisagem, assim como de outras fontes poéticas, ou ainda textos, memoriais ou declarações. Os principais nesta linha são o paisagista Roberto Burle Marx, o botânico Luiz Emygdio de Mello Filho e o urbanista Le Corbusier, procurando buscar a relação da impulsão criadora do artista e a sua sensibilização pela imagem-árvore. Os nomes selecionados revelam características profissionais diferenciadas, assim como os efeitos resultantes em suas paisagens e arborização, ampliando o enfoque da abordagem.

Dentre as obras que não fazem parte destes eixos orientadores, foram selecionadas obras poéticas de pintores e escultores de expressão, nas quais revela-se a importância da imagem da árvore para o ser humano. A maior parte das obras selecionadas foram analisadas no original. Dentre alguns destes autores, estão Picasso, Matisse e Mondrian.

Deve-se esclarecer que, em conformidade com o que foi explanado no começo deste item, a escolha dos criadores poéticos acima mencionada não é excluyente, e sim, apresenta-se muito mais como um eixo orientador de análise de obras, tendo-se a intenção que este eixo seja constelado por outras obras e artistas, ampliando assim o lastro das visões. A seleção das obras procurou vislumbrar a adequação às abordagens mencionadas no início deste capítulo, mas cabe ressaltar que a análise, no entanto, não é estanque, ou seja, pode ser feita visando o estudo através dos dois níveis propostos.

As obras poéticas analisadas não se restringem unicamente àquelas que falam diretamente sobre as árvores nas cidades enfocadas na pesquisa. Como estamos estudando a participação do arquétipo árvore no imaginário, faz-se necessário a compreensão da imagem que se tem da árvore *per se*, que não apenas influencia a da árvore urbana, mas apresenta-se mesmo de forma indissolúvel desta.

#### Projetos Paisagísticos e Paisagens Analisadas na Pesquisa

*Se o visitante subir esta outra rua, logo se verá  
cercado de verde por todos os lados, à sombra de  
frondosas árvores onde cantam passarinhos e esvoaçam  
borboletas.<sup>14</sup>*

Os espaços urbanos analisados na pesquisa figuram entre projetos paisagísticos de destaque e paisagens urbanas emblemáticas em diferentes países, que se apresentaram como campos frutíferos para os estudos em questão. Dois criadores poéticos se destacam com diversas obras selecionadas, funcionando como eixos orientadores da análise: o paisagista Roberto Burle Marx e o urbanista Le Corbusier. Suas atuações na paisagem apresentam características bem diferenciadas, tanto pelo resultado final de seus trabalhos, como pela própria formação profissional, o que possibilita uma extensão considerável na abordagem da pesquisa. Estas paisagens selecionadas servem como referência para uma generalização do imaginário arbóreo em áreas urbanas, trazendo uma contribuição à identificação das estruturas imaginantes. O recurso de utilização de informações de estudos empíricos para desenvolver generalizações faz uso, segundo nos informa Eyles (1992, p.4), de "refinamento, abstração, tipificação e categorização", numa constante atenção para o que pode ou não ser generalizado, tendo desta forma, a teoria concebida a partir de relações entre fenômenos observados, e não apenas através de deduções lógicas.

As paisagens em si são analisadas, tanto pela sua importância cultural e histórica, como pela sua potência imagética e participação no imaginário arbóreo. Os espaços urbanos analisados foram, quando possível, vivenciados e experimentados *in loco*, contribuindo para a base analítica a ser desenvolvida pela pesquisadora. Como ressalta Eyles (1992, p.17), é fundamental para o aprofundamento da pesquisa de campo relacionada ao estudo de informações visuais e espaciais, o trabalho pessoal do pesquisador, indo ao local, olhando "diretamente as paisagens para encontrar indícios espaciais, interrelações específicas do lugar e *'insights'*", que são anexados à sua análise. Esta observação coaduna-se com a teoria de ontologia direta defendida por Bachelard (1957), convergindo em sentido. A

---

<sup>14</sup> Fernando Sabino. "Carioca". *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

postura de Eyles demonstra a mesma intenção, vista sob o foco das significâncias culturais.

Acreditamos que o movimento metodológico que acabamos de apresentar nos auxilia na tarefa de alcançar o sentido e a essência da árvore, no caminho que nos indica Merleau-Ponty (1964) pela busca da compreensão do ver e do sentir, além do visível e do sensível, fazendo-se passar pela transparência do imaginário, pensando a imagem sem o apoio do solo. Pretendemos, assim, transitar pelo domínio do invisível, onde também atua o simbolismo, portanto uma "mensagem imanente de uma transcendência, nunca explícita mas sempre ambígua e geralmente redundante" (Durand, 1964, p.18). Estes, portanto, os pontos que pretendemos alcançar nesta pesquisa e para os quais os métodos aqui se enquadram, desde o desvelamento da essência arbórea, ao simbolismo da árvore na paisagem urbana, compondo o seu imaginário.

*Um banho de natureza  
no movimento das árvores  
no retorno das águas  
na manhã de fortes ventos*

*Não sou mais de carne  
mas de casca e de ciste  
de eucalipto e de espuma*

*Um cosmos labora  
meu presente.<sup>1</sup>*

## **ESTRUTURAS IMAGINANTES DA ÁRVORE**

*A intenção deste capítulo é a identificação de estruturas imaginantes da árvore, a partir das reflexões inspiradas pela análise dos documentos poéticos. Neste processo são evidenciados os dinamismos indutores da imagem poética, trazendo uma luz sobre o imaginário arbóreo e o seu significado na paisagem da cidade. As estruturas são apresentadas de acordo com eixos definidos pelos dinamismos naturais que regem as nuances da imagem-árvore: dominantes temporais, dominantes espaciais e dominantes cósmicas. A tarefa a que nos propomos neste capítulo inclui ainda a análise das resignificações da imagem-árvore no contexto de projetos e paisagens urbanas, elucidando assim, a sensibilização dos profissionais da paisagem pelo vegetalismo arbóreo.*

<sup>1</sup> Jean-Luc Pouliquen. Um Banho de Natureza. Être Là. Les Cahiers de Garlaban, France, 1992. p.20.





## Categorias Dominantes: Elementos Orientadores na Estruturação do Imaginário Arbóreo

As estruturas imaginantes são permeadas por dominantes relacionadas aos eixos naturais, que regem o imaginário arbóreo: *dominantes cósmicas*, *dominantes temporais*, e *dominantes espaciais*. As estruturas são agrupadas de acordo com a dominante mais intimamente relacionada à nuança da imagem-árvore que lhes inaugura.

Estas dominantes são os princípios fundamentais que envolvem e sintetizam o sentido da vida. Na primeira categoria encontram-se as estruturas cujas nuances da imagem-árvore se afinam com a matéria natural e cósmica. Na segunda categoria temos a imagem-árvore em suas nuances associadas à idéia abstrata do tempo, o ser arbóreo definindo seu compasso temporal, a árvore no tempo, e o tempo da árvore. Finalmente, na terceira categoria estão as estruturas que se associam ao meio espacial onde a vida se materializa, ou seja, a imagem-árvore na sua dinamização pelos élanos que remetem às espacializações de sua arborescência e à sua relação com o meio físico que a cerca.

Faz-se necessário aqui, entretanto, uma importante observação com relação à identificação das estruturas imaginantes. Elas auxiliam no mapeamento do imaginário arbóreo e, portanto, a melhor compreendê-lo, justificando assim nossa proposta de categorização. No entanto, devemos esclarecer que estamos tratando da essência arbórea e suas nuances variacionais, o que envolve limites tênues, ou mesmo quase inexistentes em seu aspecto etéreo. Portanto, as estruturas imaginantes não são dissociadas umas das outras, elas se interpenetram. Apesar de estarem apresentadas separadamente, ocorre com certa constância que, ao abordar uma determinada estrutura imaginante, muitas vezes, tangenciamos outra, enviando o leitor para adiante do texto, ou voltando ao que já foi dito anteriormente. Da mesma forma, os documentos poéticos que nos serviram como base analítica constantemente se relacionam a duas ou mais estruturas, seja pelas nuances da imagem-árvore ou pela resignificação em outros planos imagéticos.

A opção pela apresentação das estruturas agrupadas pelas suas dominantes tem a intenção de facilitar a sua compreensão, esclarecendo a relação que se estabelece entre elas, e entre a árvore e estes princípios fundamentais da vida. De uma forma geral, as estruturas imaginantes são apresentadas inicialmente pela nuança da imagem-árvore que lhes inaugura, com a análise dos conteúdos essenciais a ela associados. As resignificações culturais são usualmente apresentadas em seguida, assim como a análise de projetos urbanos e paisagísticos.

DOMINANTES CÓSMICAS



Fig.7: "(...) admire uma grande árvore, e veja em espírito que ela é um rio erguido que escoa pelo ar do céu."\* Desenho tribo Ticuna. (Gruber, 1997, p.15).

\* Paul Valéry. *Louanges de l'Eau*. (Valéry, 1957-a, p.203).

---

### 3.1 ARBORESCÊNCIA: MATÉRIA ORIGEM

*(...) isso que você vê de um arbusto ou uma árvore (...) apresenta aos olhos espirituais não um simples objeto de vida humilde e passivo, mas uma estranha promessa de trama universal.<sup>2</sup>*

Mergulhando na imagem-árvore, entramos em contato com o 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 fluxo do universo (Laurette, 1967).

Em seu vegetalismo imaginal, a árvore revela um sentido muito além do que se apresenta em sua exterioridade. Nela encontra-se o cosmo reunido, compondo sua essência. Pela imagem-árvore, entramos em contato com a matéria cósmica em toda a sua plenitude, penetrando nas entranhas de sua existência e origem. No estabelecimento de suas cosmicidades, ela dialoga imagetivamente com outros elementos naturais, como o mineral, o fogo, o ar e água. Pela imagem poética de Valéry (ver fig.7), árvore e água conectam-se enquanto fontes geradoras de vida. A mesma associação aparece em ilustração dos Ticuna na Amazônia (fig. 7), na qual a copa da árvore é representada com ramificações de rios como galhos. Esta representação está relacionada à lenda de origem do mundo dos Ticuna, na qual a árvore liga-se à criação de rios e pessoas (Gruber, 1997). A similaridade destas duas imagens poéticas - a valeryana e a dos Ticuna - acentua o caráter a-temporal e a-cultural do vegetalismo arbóreo. O significado imanente da árvore, que se eleva pelo seu arquétipo, seu valor constante, é revelado independentemente do contexto cultural em que ela se insere. Em ambas obras poéticas, é a sua essência que é exposta, a nuance cósmica da imagem-árvore.

Esta essência original contida na imagem-árvore não é apenas um instrumento que nos faz penetrar em devaneios cósmicos, é também um elemento capaz de desencadear e participar da criação do universo. No devaneio poético, as árvores são responsáveis pela criação das estações, renovando incessantemente seu poder cosmogônico (Bachelard, 1943). São elas que fazem surgir a primavera, quando estamos saturados de dias inverniais, e fertilizam a atmosfera com seus pólenes disseminados pelo ar, num ato de amor cósmico. Nós humanos somos diretamente envolvidos por esta atmosfera arborescentemente instaurada na vida urbana, e também somos fertilizados por estes espermatozoides vegetais, reanimados que somos pela nova ambiência.

---

<sup>2</sup> Paul Valéry. *Dialogue de L'Arbre*. (Valéry, 1957-b, p.193).



Fig. 8 e 9: Anselm Kiefer. *La vie secret des plantes*. Panorâmica e detalhe.  
Centre Georges Pompidou, 2004.

---

*Na morta biosfera  
o fantasma do pássaro  
inquiriu  
ao fantasma da árvore  
(que não respondeu):  
- A Primavera já era  
ou ainda não nasceu?*<sup>3</sup>

A imagem-árvore nos permite este contato com o cosmo, num devaneio da imensidão, de horizontes alargados. O devaneio cósmico, explicitado na obra bachelardiana, é experimentado como forma do devaneador habitar o Mundo, tendo como matéria indutora a sua cosmicidade (Murad, 1999). Segundo Durand (1963), a árvore é sempre um símbolo de totalidade do cosmos na sua gênese e no seu devir.

Na obra de Anselm Kiefer (fig<sup>s</sup>.8 e 9), as árvores escondem sua imensidão interior por entre as constelações cósmicas. Elas fixam-se à terra e arborescem no universo em ramos que atravessam galáxias, em duas instâncias da vida, dois espaços-tempo diversos, macro e microcosmo. À eternidade cósmica e suas verdades infinitas, contrapõem-se as incertezas mundanas da vida terrestre. Mas as árvores nos podem revelar estes segredos, contar a sua história, confundindo-a com a do mundo. Temos nas árvores a estrutura e a essência do universo, por isto, em contato com elas somos aspirados a este estado de contemplação cósmica. Nesta reflexão, acentua-se o significado da árvore como ligação entre o céu e a terra, um dos pontos elementares do simbolismo arbóreo, que será analisado no contexto de outra estrutura imaginante (ver item 3.6). A imagem-árvore, como representação cósmica, está intimamente relacionada à idéia de origem do mundo e da madeira como matéria primeira, como vemos a seguir.

O sentido da árvore como matéria-origem desencadeia o mito da **Árvore Cósmica**, no qual esta é associada com a origem do universo, e que aparece em diversas culturas ao longo dos tempos, como vimos na primeira parte deste estudo (ver item 1.5.2). As civilizações se encarregaram de transmitir este sistema cosmológico através dos tempos, mas ele pode ser observado mesmo entre civilizações que por razões de tempo e espaço não poderiam transmitir sua herança à outra, o que demonstra semelhanças que procedem de um modo de pensar se não idêntico, ao menos comparável, como "um estado de espírito, uma maneira de conceber o mundo, de explicar a origem" (Brosse, 1989, p.30). Para Bachelard (1943, p.287), a imagem da árvore ligada à origem do universo não é uma figura simbólica capaz de agrupar outras imagens a ela, e sim uma "imagem primeira, uma

---

<sup>3</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Indagação. Discurso de Primavera*, 1984.(Drummond, 2001, p. 850).



Fig.10: Burle Marx. Linha de guapuruvus. Residência Olivio Gomes, 1950.  
São José dos Campos. (Adams, 1991, p.7).

---

imagem ativa que produz todas as outras imagens". Neste caso, apresenta-se portanto, uma imagem mítica que se aproxima imensamente da imagem pura, que comprova-se com o seu surgimento em civilizações desconectadas no espaço-tempo. Este fato permite a constatação do seu valor essencial, condensado na imagem-árvore, como embrião ao qual se associam os valores culturais e que aparece em diferentes contextos com o mesmo sentido de explicação da constituição do universo.

No projeto paisagístico para a residência Olívio Gomes em São José dos Campos (fig.10), Burle Marx dispõe um conjunto de guapuruvus<sup>4</sup> ao longo de uma das faces da casa, que clamam por uma magnificência cósmica. A potência imaginal que emana destas árvores, pela estrutura alongada de seus troncos, encontra eco no posicionamento alinhado do conjunto, criando uma barreira imaginária que direciona nosso olhar para o céu, onde suas copas explodem em vida. Estas árvores são como "lugares pilotos", dos quais nos fala Jean Duvignaud (cit in Pierre Sansot, 1983, p.50). Para o autor, em alguns lugares arborizados, em diferente intensidade, o universo se redobra, portando e revelando as singularidades cósmicas. Os guapuruvus, que fazem da residência e seu jardim a representação de um cosmo, se encarregam de estabelecer uma conexão imaginante constante para os seus residentes.

O bosque tem o sentido de matéria-prima, segundo mostra o desencadeamento semântico de certas palavras. A palavra "hile" significava para os gregos originalmente bosque (bois), e depois passou a significar "matéria", no sentido de *materia prima*, o que demonstra a concepção para eles do bosque como matéria primeira por excelência (Parisot, 1998). Da imagem-árvore como origem, desenvolve-se em outro plano do imaginário a idéia da madeira como matéria-prima, numa aplicação simbólica e prática de sua imagem pura, o que denota perfeita sintonia entre essência e função. A madeira, parte constitutiva da árvore, é um dos elementos vitais da natureza e foi o primeiro material trabalhado pelo ser humano. Entretanto, o sentido de trabalhar a madeira, faz dela um elemento pouco importante para o onirismo profundo, diferente da árvore e do bosque (Bachelard, 1943).

Às conjunções imagéticas da árvore como uma espécie de centelha original, sua associação com a criação do universo, e o sentido de longevidade, vem associar-se a idéia de um ser doador de vida, guardando a promessa de imortalidade, a árvore-vida. Este significado profundo pode ser correlacionado à crença de que as árvores teriam a capacidade de restituir a saúde a doentes. De uma forma efetiva,

---

<sup>4</sup> Nome científico: *Schizolobium parahybum*.



são diversos os exemplos de poderes terapêuticos e profiláticos atribuídos às árvores e seus produtos - flores, folhas e frutos (Parisot, 1998), muitos provados cientificamente. Os alquimistas árabes obtêm a matéria primordial necessária à formação do Elixir de uma árvore única que cresce nos países do ocidente, o que reforça para Jung (1944) a compreensão da árvore como representante da força da vida, da procriação e da cura.

Esta seqüência de símbolos e significados, que se apresentam numa aplicação prática, deixa transparecer, mais uma vez, uma interessante sintonia entre a essência, o significado mais íntimo da árvore, e a sua característica física e funcional. Vemos neste aspecto, duas vertentes. A primeira, relacionada à árvore e seu poder simbólico para os seres humanos, levando à crença efetiva nestes poderes terapêuticos, e a conseqüente aplicação na vida prática, no que chamaríamos de um ritual da vida contemporânea<sup>5</sup>. Uma outra visão diz respeito à árvore e a relação, que não consideramos uma mera coincidência, entre o seu aspecto interior essencial e uma característica física que lhe é própria, um dos pontos defendidos neste trabalho. Esta questão explicaria ainda, em certa medida, o já constatado benefício da presença das árvores em áreas de tratamento de doentes, como hospitais ou casas de recuperação (Ulrich<sup>6</sup> cit in Dwyer *et al*, 1994). O motivo normalmente atribuído a isto é a visualização de um espaço verde configurado principalmente através das árvores, como um recorte da natureza. A partir desta reflexão, a questão seria compreendida de forma mais profunda, vendo como responsável por este inegável benefício, a capacidade de doação de vida inerente à imagem-árvore. Assim, cidades arborizadas são repletas de vida, capazes de transmitir a essência vital a seus habitantes.

A lenda da Árvore Cósmica relaciona-se à origem de diversas crenças religiosas. No cristianismo, ela funde-se com o mito da Árvore da Vida, que situa-se ao lado da Árvore do Conhecimento<sup>7</sup> no meio jardim do Éden. Guardando a promessa de vida eterna, no conto bíblico, a primeira é preterida pelo ser humano, face à aquisição do conhecimento e do caminho proibido, que a segunda lhe proporcionara. A imagem-árvore reúne em si todos estes atributos, valores múltiplos que permitiram a evolução de todos estes mitos. Os dogmas cristãos

---

<sup>5</sup> No estudo desenvolvido no Parque do Flamengo foi identificada a utilização de partes das árvores urbanas pelos cidadãos com o intuito da cura de males e doenças, como no caso da aroeira (*Schinus terebintifolius*) (ver Farah, 1997).

<sup>6</sup> R. S. Ulrich. "Natural versus scenes: some psychological effects". *Environment and Behavior*, 1981. p.523-556.

<sup>7</sup> Vemos aqui a elasticidade do símbolo arbóreo, na representação de vida e morte. A primeira é representada na Árvore da Vida, enquanto a segunda é associada à Árvore do Conhecimento (ver fig<sup>s</sup>.5 e 6).

negaram ao ser humano a aquisição destes atributos de uma forma plena, era necessário escolher entres eles, optar por um dos caminhos. A imagem-árvore, que lhes acumula de forma unificada, é um caminho para a realização plena que a conquista do conjunto destes atributos poderia proporcionar. Impulsionados pelo desejo desta conquista através do nosso devaneio, somos irremediavelmente atraídos pela árvore.

As imagens de Cristo, da árvore e da cruz misturam-se numa única. Na iconografia cristã, a cruz é comumente representada como Árvore da Vida, e várias lendas comprovam esta ligação (Dumas, 2002). A cruz é “a árvore por excelência, a síntese perfeita de tudo que a árvore pode simbolizar, como imagem, centro e eixo do mundo”. A cruz tem seu significado religioso como signo de ressurreição, promessa de vida eterna, e como real “Voz do Céu” (Parisot, 1988, p.69), e quando associada à árvore, é contaminada por arquétipos ascensionais (Durand, 1963).

Assim como a cruz é feita da Árvore da Vida plantada no Paraíso (Dumas, 2002), o Cristo vem a ser a própria Árvore da Vida, com a visão de um “Cristo arborescente”, como uma “árvore do mundo espiritual” (Parisot, 1988, p. 73). Vemos esta relação em escultura presente num cemitério de Florença (fig. 11), em que o Cristo é representado no martírio da cruz, talhado numa peça de madeira, e sua forma irregular confunde-se com a textura de um tronco. Matéria, forma e significados se interpenetram, fazendo com que cruz, Cristo e árvore se fundam numa mesma representação e, conseqüentemente, mesmo símbolo. A árvore vem a ser o Cristo, que por sua vez é a própria cruz, que novamente se transforma em árvore. Nesta seqüência metamórfica, os sentidos se mesclam, e a árvore ressurge como a matéria-prima. É a imagem-árvore resignificando-se no contexto religioso e do cristianismo.

A ligação entre a cruz e a Árvore da Vida envolve, segundo Leenhardt (2001, p.95), um impasse teológico da primeira como símbolo da morte, em contraposição à imortalidade da figura de Cristo. Este impasse é resolvido por artistas, que passam a representar a cruz não mais como uma árvore desnaturalizada, montada com vigas de madeira, e sim como um tronco de árvore sem ramos. Associada iconicamente à imagem da árvore, “o instrumento de morte se transforma em instrumento de vida”. Esta redenção da cruz suaviza a sua imagem enquanto madeira erguida, árvore artificial, que neste sentido, é apontada por Durand (1963, p.328) como esvaziador das propriedades simbólicas do simbolismo vegetal.



Fig.11: Escultura em túmulo no Cimitero Monumentale delle Porte Sante. Florença, 2004.

---

Por outro lado, a cruz também é a salvação oferecida pelo Cristo da libertação do pecado. E por este ângulo a relação entre estes dois elementos toma um outro aspecto. A transformação da árvore em cruz da redenção pode ser vista no sentido de sua desconstrução e morte como matéria, para o surgimento de um novo símbolo. Assim, a partir de sua morte, um símbolo de redenção se eleva. No filme de Fritz Lang<sup>8</sup>, este significado aparece de forma bem clara, no momento em que o personagem do eremita, conturbado pela fraqueza humana, e na busca pela força da fé religiosa, corta uma árvore do bosque onde vivia, para então edificar a cruz, símbolo religioso de sua fé. Estas duas cenas que se seguem no filme, mostram de forma contundente o sacrifício da árvore, que então, morre na tentativa de salvá-lo. Como fez o próprio Cristo com os seres humanos, na mesma cruz. A árvore, aqui também, é o próprio Cristo. Mas Cristo e árvore redentores fracassam na sua tarefa, e o eremita abandona a sua fé para entregar-se aos prazeres mundanos. A sua primeira ação é cortar a cruz, que ele faz com o mesmo instrumento, e o mesmo gesto utilizado anteriormente para cortar a árvore, e assim esta árvore-cruz tomba junto com sua fé. A árvore, que dá sua vida para que o símbolo religioso possa estar vivo, morre assim, pela segunda vez.

A árvore atua em muitas religiões como o lugar do sagrado, onde se fazem oferendas às divindades. No culto de vários povos africanos, em particular dos iorubás<sup>9</sup>, a sua presença é fundamental no local religioso. Os terreiros dispõem de sua árvore sagrada, o Iroco, que tem o significado de se transformar em orixá, ou o orixá se transformar em árvore (Martins e Marinho, 2002). Pelos desdobramentos das significâncias de seu vegetalismo, a árvore se apresenta como um elemento da natureza capaz de receber a entidade do culto religioso.

Todos estes pontos levantados corroboram o caráter da árvore enquanto potência imaginal, que passa a envolver implicações religiosas nas mais diversas culturas. É o que se encontra no cerne da relação apontada por Schama (1995) como a longa e significativa história das associações entre o santuário pagão primitivo e a idolatria da árvore e as diferentes formas da arquitetura gótica, confirmando que os hábitos culturais da humanidade sempre encontram espaço para o sagrado da natureza.

*O interior da igreja será como um bosque.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Fritz Lang. *Die Pest in Florenz (A Peste em Florença)*, 1919. 96 mm.

<sup>9</sup> Povo cujos principais reinados encontram-se na Nigéria e em parte da República do Benin, na África Ocidental e que tem grande influência religiosa no contexto afro-americano (Martins e Marinho, 2002).

<sup>10</sup> Antoni Gaudí. (cit in Mitjanas, 2002).



Fig.12: Antoni Gaudí. Bosque de columnas da Igreja Sagrada Família, 1982. Barcelona.  
(Ainda em construção).

---

A Igreja da Sagrada Família (fig. 12) se apresenta como um bosque sagrado, onde o poder transcendental das árvores estrutura um espaço religioso. A intenção explícita do arquiteto Antoni Gaudí sublima a árvore construída, emprestando a essência da imagem-árvore ao espaço arquitetônico. Indiferente a crenças religiosas, o vegetalismo imaginal resgata a origem da vida, o desligamento com a realidade terrena, e nos coloca em contato com a transcendência necessária ao momento de reflexão e prece. Por entre troncos e galhos de concreto, a luz divina penetra clareando a fé dos cristãos. A imagem-árvore nos leva ao ser divino, às alturas entrevistas através dos raios luminosos que por elas penetram, reveladores de uma força superior. A verticalidade arborescente alia-se a estes significados, intensificando a instauração desta aura superior, de sublimação, que se espalha pelo interior da igreja. Ela contribui fortemente para o sentido religioso do espaço, pelo seu significado de ligação do céu e da terra, um dos pontos mais aventados do simbolismo arbóreo (ver item 3.6).

*Esta árvore ao lado de meu atelier é meu mestre.*<sup>11</sup>

A árvore, que constantemente inspirava a Gaudí, deve ter lhe proporcionado estes momentos de devaneio e elevação, ali no burburinho diário urbano, e o poeta da paisagem, então, condensou esta sua experiência num dos mais famosos templos da atualidade. A inspiração em árvores e palmeiras não foi um fato inovador da obra de Gaudí, pois como vimos, ela é recorrente, sobretudo em locais de representação do sagrado, e está ligada à própria origem da arquitetura. Mas o que a torna singular, além da potência extraordinária que Gaudí alcança com sua obra, é o fato de que a inspiração lhe vem diretamente da árvore urbana, a habitante de sua paisagem diária. É também notável, como esta inspiração se revela de maneira tão evidente no espaço, realizando plenamente a sua intenção.

A árvore como símbolo religioso aparece na obra de Le Corbusier de uma forma similar a de Gaudí na sua atuação na redecação do interior da Capela independente em Cernier-Fontainemelon (Suíça, 1907), no início de sua carreira. Na parede do altar da capela, alinham-se pinheiros, significando o suporte dado pela raiz viva, radiação, liberdade na busca pela luz. A cruz, localizada na parte superior e central, apresenta-se como uma continuação do tronco do pinheiro central e sua luz ilumina a copa das árvores (Sekler, 1977). Apesar da similaridade simbólica, os casos dos dois arquitetos apresentam uma acentuada diferença. No caso de Le Corbusier, a representação da árvore entra como ornamentação arquitetônica, enquanto em Gaudí, a imagem-árvore se confunde com a própria

---

<sup>11</sup> Antoni Gaudí.(cit in Mitjanas, 2002).



Fig.13: Paul Chemetov. Projeto *Méridienne Verte*, 2000. França.  
(Disponível em: [http://www.espace-ecoles.com/animation/info/la\\_meridienne\\_verte.htm](http://www.espace-ecoles.com/animation/info/la_meridienne_verte.htm) . Acesso: 13/12/2005).

---

estrutura da igreja, o que pode interferir no nível de envolvimento e de transmissão da mensagem simbólica que, no entanto, na sua essência é a mesma.

O germe da arborescência materializa-se no sistema de ramificação da árvore, que permeia a estrutura de vida humana e do cosmo. Base da distribuição dos líquidos na Terra por intermédio dos rios, e do sangue pelo corpo humano a partir dos vasos sangüíneos, a estrutura de ramificação revela-se seja nos ramos, seja nas raízes das árvores, condensando numa única representação, a essência de vida no mundo. Pela arborescência, aprendemos que a estrutura de ramificação é um meio primordial de distribuição de vida. E é a partir dela que a árvore conquista espaço na terra e no ar. Sua estrutura de ramificação contribui de forma acentuada à sua carga simbólica, ilustrando relações de interdependência de partes em um sistema, cujo exemplo mais marcante é a árvore genealógica.

Como já visto anteriormente, a árvore genealógica surge como uma forma de contar sobre o passado familiar de cada pessoa e de sua origem no mundo. Mais do que uma mera representação da consangüinidade dos seres humanos, a árvore genealógica é uma forma de domínio da sua origem, ensinando ao ser humano sobre a sua própria vida. Assim, a árvore lhe mostra sua origem, e o sentido de sua existência e, como afirma Leenhardt (2001), concretiza o encadeamento das gerações e o caráter trans-individual do ser humano.

*Celebrar o século e o milênio, é afirmar que nós habitamos o tempo e que nós vamos continuar a fazê-lo mais além da finitude de cada destino individual.<sup>12</sup>*

*(...) nós habitamos juntos, do norte ao sul, numa República, una e indivisível.<sup>13</sup>*

Da árvore-origem, cósmica, atravessando planos imagéticos, chegamos à idéia da **árvore congregante**. A imagem-árvore em sua potência de evasão cósmica transcende as diferenciações culturais e dos indivíduos, transformando-se num símbolo congregante de povos e regiões. É o que fica explicitado em dois diferentes projetos franceses. No primeiro, Paul Chemetov utiliza a árvore em sua proposição de um projeto comemorativo para a passagem do século - *Méridienne Verte* (fig.13). No ano 2000 seriam plantadas árvores alinhadas ao longo da linha do meridiano por onde ele cruza o território francês, realizando de fato no espaço o traçado da linha imaginária. Simbolizando a passagem do tempo e a

---

<sup>12</sup> Paul Chemetov. Trecho de documento destinado à imprensa, relacionado ao projeto *Méridienne Verte*, 1998 (fig.13) (cit in Dumas, 2002, p.42).

<sup>13</sup> Id. Interview: *Le Vert est Mis. L'Humanité*, 25 de novembro de 1999. Arquivos do Pavillon de l'Arsenal, Paris.





Fig.14: François Brun, Michel e Christine Peña. Árvores de diferentes origens ao longo do eixo principal do Jardin Atlantique, 1987. Paris, 2004.

---

solidariedade das regiões francesas, o projeto inclui o plantio de dez mil árvores, representando o sentido de unificação indivisível de uma República<sup>14</sup>. A imagem-árvore traz para esta intenção projetual a cosmicidade necessária, que lhe permite ser um elemento congregante unindo todo o território francês a suas fronteiras. Percebe-se neste projeto, a propriedade da árvore de suplantar os limites de tempo e de lugar, representando uma unidade própria, cósmica. O projeto passa por áreas urbanas, que terão estas árvores identificadas, dispostas de forma que sejam visíveis às pessoas, lembrando-lhes de uma política do "compartilhamento do sentido, da história, do terreno, dos símbolos, e não apenas dos procedimentos, dos clichês ou da burocracia"<sup>15</sup>.

No segundo projeto, de autoria de François Brun, Michel e Christine Peña, a árvore urbana congrega os valores de universalidade na sua atuação como símbolo da unidade cósmica, numa forma de apropriação cultural da cosmicidade da imagem-árvore. No Jardin Atlantique (fig.14), a árvore é utilizada como um elemento capaz de simbolizar diferentes regiões da Terra, realizando no espaço do parque, a conexão de continentes. O projeto em questão desenvolve-se no terraço da estação de trem de Montmartre, na qual são realizados os trajetos que unem Paris às cidades das regiões francesas litorâneas. O projeto paisagístico traz em sua concepção a idéia de ilustrar o sentido de ligação da França com o Atlântico, presente no caráter principal da estação, que o nome do jardim denuncia, utilizando ao longo de seu eixo principal, árvores originárias dos dois lados deste oceano: o continente Americano em uma borda, e em oposição, a Europa e a África na outra<sup>16</sup>. O projeto explora a capacidade da árvore de trazer ao espaço do cotidiano a ampliação do foco de visão do habitante urbano, que vê ali representado uma parte do mundo. O uso de árvores semelhantes, mas de origens pertencentes a cada lado do oceano, colocadas frente à frente ao longo do eixo do jardim, tem o sentido de contrastar as diferenças, mostrando ao mesmo tempo suas similaridades. É a árvore simbolizando a integração de povos e culturas, e materializando-a no espaço urbano.

Conforme ocorre com certos elementos da natureza, a árvore, com todas as suas propriedades e caráter cósmico, readquire significados em seu imaginal como um **modelo de perfeição**. A pinha do pinheiro<sup>17</sup> é utilizada por Le Corbusier como chave para o desenvolvimento da sua Ville Radieuse de forma a representar as leis da natureza (Von Moos, 2004, p.48). Mas esta não é a única influência do

---

<sup>14</sup> Paul Chemetov. Interview: Le Vert est Mis. *L'Humanité*, 25 de novembro de 1999. Arquivos do Pavillon de l'Arsenal, Paris..

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Visita Guiada da Prefeitura de Paris ao Jardin Atlantique - Direction de Parcs et Jardins.

<sup>17</sup> Nome científico: *Pinus sp.*

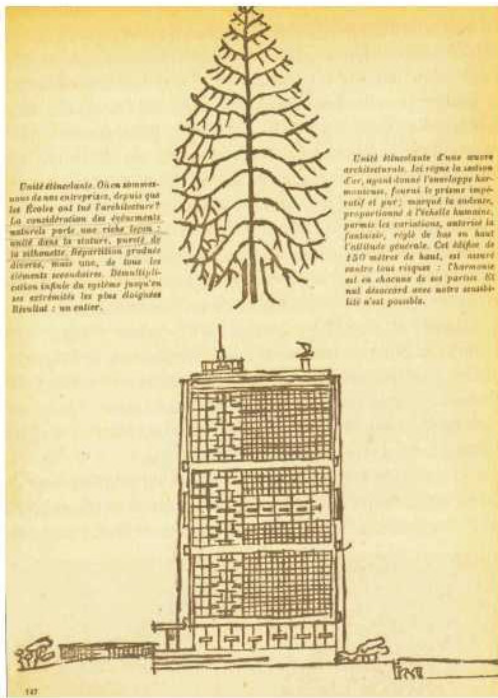


Fig.15: Le Corbusier, *La Maison des Hommes*, 1942. (Von Moos, 2004, p.46).

Fig.16: Eliel Saarinen. *Academia de Artes Cranbrook*, 1925. Bloomfield Hills, Michigan. (Brown, 2000, p.10).

imaginal arbóreo em seu modelo de cidade. O próprio termo *radiação* é visto por Sekler (1977) como associado à árvore, representando uma forte referência na sua concepção. A cidade seria capaz, assim, de lançar-se, conquistando espaço ao seu redor. De certa forma, seria a Ville Radieuse de Le Corbusier, arborescente.

*Consideremos as árvores: se eu olho para seus troncos e ramos, suas folhas e nervuras, eu sei que leis de crescimento e permutabilidade podem e devem significar alguma coisa hábil nesta questão. Meu sonho é construir, em locais de edificações que um dia brotarão por toda parte em nosso país, uma 'rede de proporções' (...)*<sup>18</sup>

Le Corbusier via na estrutura, proporção e crescimento das árvores um sentido matemático exemplar para o desenvolvimento de projetos (Sekler, 1977), impingindo uma certa ascendência da imagem-árvore na criação arquitetônica, no estabelecimento de uma meta de perfeição na criação. A utilização da árvore como modelo reaparece na obra de Le Corbusier quando ele compara o abeto ao arranha-céu no bairro da Marina, em Alger, em seu livro *La Maison des Hommes*<sup>19</sup> (fig. 15). O sentido da árvore que ilustra a noção da obra acabada, perfeita, e grandiosa, se alia a outra característica do imaginal arbóreo, o surpreendente, como revelam as palavras corbusianas impressas na comparação de árvore e obra, que tem "permitidas suas variações, autorizada a fantasia" (Von Moos, 2004, p. 51). Sua compreensão da perfeição da árvore chegava também à admiração de projetos paisagísticos, como o da Academia de Artes de Cranbrook (fig.16), cuja alameda de castanheiros-da-Índia<sup>20</sup> foi aclamada por Le Corbusier como uma "lição perfeita de previsão, exatidão, eloquência e fantasia em sua variedade" (Brown, 2000, p.10).

A referência exalta a observação da habilidade de compor o projeto de forma a estimular a ascendência do vegetalismo imaginal, impactando a paisagem e a composição. Vemos nessas reflexões a sensibilidade de Le Corbusier não apenas na observação dos atributos cósmicos da árvore, como do percurso de transposição deste caráter para o seu uso na paisagem urbana.

A referência simbólica à natureza e ao cosmo surge em outros projetos e desenhos de Le Corbusier, como a pintura esmaltada da porta cerimonial do edifício da Assembléia, em Chandigarh (fig.17). Entre vários símbolos como o sol, a pirâmide/montanha, encontra-se também o da Árvore da Vida. A árvore está colocada no eixo da composição, associada a uma pirâmide, provavelmente a

---

<sup>18</sup> Le Corbusier. *The Modulor*, p. 36, 37. (cit in Sekler, 1977, p.81).

<sup>19</sup> Id. *La Maison des Hommes*. Éditions Plon, 1942, p. 147 (Von Moos, 2004, p.46).

<sup>20</sup> Nome científico: *Aesculus hippocastanum*.



Fig.17: Le Corbusier. Porta do Palácio da Assembléia, 1962. Chandigarh.  
(Krustrup, 2004, p.93)

---

montanha de Meru, considerada pelos hindus como o eixo do mundo (Constant, 1991). A semelhança entre a *Árvore da Vida* e um abeto na representação de Le Corbusier, é associada à sua crença desta espécie como símbolo dos jurassianos, influenciado pela teoria de John Ruskin<sup>21</sup> (Krustrup, 2004). Os símbolos da região do projeto se misturam a símbolos pessoais de Le Corbusier, quando ele insere uma referência à região de Jura, onde nasceu e viveu toda a sua infância, atestando para si e para o mundo a importância da árvore como um elemento central e cósmico.

### 3.2 *Árvore e Ar*

Estar sob uma árvore é inerente a estar ao ar livre. As implicações aéreas da árvore levam Bachelard (1943, p. 269) a tratá-la de forma mais profunda relacionando-a ao elemento ar, em todo um capítulo dedicado à árvore aérea. Por isto, destacamos o ar em uma categoria isolada, em detrimento a outros elementos naturais, aos quais, como já foi visto, ela também apresenta associações. O devaneio na árvore induz "a viver uma vida aérea", "a imaginação é uma vida nas alturas". Assim, estar em presença das árvores libera nossa imaginação, induz a novos e belos vôos.

*O cipreste inclina-se em fina reverência (...)*

*A grande amendoeira consente que balancem  
suas largas folhas transparentes ao sol.  
(...)*

*Fronde rendadas de acácias palpitam inquietamente (...)*

*O vento é o mesmo:  
mas sua resposta é diferente, em cada folha.  
(...)*

*Somente a árvore seca fica imóvel, entre borboletas e pássaros.*<sup>22</sup>

O vento, outro elemento aéreo para Bachelard, tratado no capítulo seguinte do livro já citado, é constantemente relacionado às árvores em poemas onde aparece a conjugação árvore, ar, vento e chuva, cosmicidades imagéticas suavemente articuladas (ver também a primeira estrofe do poema *Visita da Chuva* de Cecília

---

<sup>21</sup> Segundo Sekler, Le Corbusier é influenciado no seu interesse e visão do significado da árvore pela obra de John Ruskin, com a qual estabeleceu forte vínculo do início de sua carreira. O termo radiação, citado acima, também era utilizado por Ruskin, associado à árvore.

<sup>22</sup> Cecília Meireles. *Vento, Os Dias Felizes*. (Meireles, 1983, p. 293, 294).

Meireles, item 4.1). Aliemos a estes, a luminosidade, também inerente ao ar livre, e teremos, como nos indica Bachelard (1943, p. 264), que as árvores são capazes de fornecer o "espectro completo das imaginações materiais". São conspirações cósmicas, que fazem surgir da interação da árvore com outros elementos da natureza uma emoção inesperada, proporcionando, como nos diz Stefulesco (1993, p.27), as "felicidades diárias", a partir da relação arbórea com a luz, o tempo, o vento, a iminência de uma tempestade ou o fim de uma chuva, prontas para serem desfrutadas pelo observador atento, trazendo uma poesia especial à paisagem urbana:

*A ventania misteriosa  
passou na árvore cor-de-rosa  
e sacudiu-a como um véu,  
um largo véu, na sua mão*

*Foram-se os pássaros para o céu.  
Mas as flores ficaram no chão.<sup>23</sup>*

*Passaram os ventos de agosto, levando tudo.  
As árvores humilhadas bateram, bateram com os ramos no chão.<sup>24</sup>*

Sonhamos assim a árvore ventania, sacudida, nervosa. Suas "coisas voantes" (Bachelard, 1943, p.266) desprendem-se e alçam vôo. Os pássaros, antes escondidos, revelam-se e rebelam-se. As flores, tristes e vencidas, se atiram ao chão. O vento anima a árvore, excita sua cólera, a faz reagir, revelando sua cor, sua alma, a reação específica de cada espécie.

Algumas árvores parecem ter sido feitas para tirar partido de forma singular desta conjunção com o vento, como o salgueiro<sup>25</sup> com suas folhas plumosas e móveis (Stefulesco, 1993). Seu vegetalismo inventa um balé próprio, que faz com que sua copa tremule, desfocando a visão. As casuarinas<sup>26</sup> produzem sons especiais que contribuem intensamente na instauração de uma paisagem sonora. Na região dos Lagos, no Estado do Rio de Janeiro, onde esta espécie é abundante, o som característico da paisagem muitas vezes pode ser o ruído que o vento lhes faz produzir.

---

<sup>23</sup> Cecília Meireles. Epigrama nº11, *Viagem*. (Meireles, 1983, p. 132).

<sup>24</sup> Id. Vento, *Viagem*. (Meireles, 1983, p. 138).

<sup>25</sup> Nome científico: *Salix babilonica*.

<sup>26</sup> Nome científico: *Casuarina equisetifolia*. A casuarina é uma espécie originária da Austrália, que foi amplamente plantada nesta região, pela sua característica de contenção ao vento, constante no lugar.

Nas palmeiras, a resposta ao vento é bem particular. A leveza com que flutuam suas enormes e pesadas folhas são um afrontamento à nossa compreensão de materialidade. O devaneio nestas folhas plumas, nos mostra a imaterialidade deste sentimento. Seus arcos flutuantes deslizam em nosso devaneio e nos transportam ao estatuto da realização de sonhos impossíveis.

O vento, que tem uma imagem dinâmica (Bachelard, 1943), deixa rastros de movimento nas árvores. Seria este movimento, vida? A árvore seca será superior ao vento ou encontra-se morta? De toda forma, compreendemos que para as árvores, as folhas lhes são vida. Desprovida delas, de suas cores-borboletas, de seus pássaros-folhas, elas enrijecem sua mensagem. A paisagem invernal em cidades européias revela este sentimento, quando grande parte das árvores urbanas fica sem folhas, associando-se a uma paisagem mais triste, ainda por conjugar-se às cosmicidades inverniais, como a chuva e a falta do sol:

*Todas as folhas fogem até à mais vizinha delas...  
(...)  
Mas assim que elas deixam a árvore, carregadas, elas não  
acham mais o vento.*<sup>27</sup>

*O vento dá à grande árvore múltiplos pensamentos,  
a surpreende, a tormenta, a ataca em todos os pontos, a torna frágil,  
lhe reveste do inverso de suas milhares de folhas numerosas (...)*<sup>28</sup>

A animação que o vento traz à árvore é transmitida pelas suas folhas. O vento precisa de árvores, de folhas, para existir, para se fazer ver na paisagem. A árvore por sua vez, se engrandece com o vento, se multiplica e diversifica. As folhas não conhecem o movimento da dança suave ou agitada, se não pelo convite musical que o vento lhes proporciona. Com ele, a árvore mostra ainda mais sua força, descontrolada, revirada ao avesso, mas ainda mais do que nunca, arborescente. O vento que arboreja, deixa sua marca em cada árvore, dinamizando o destino da expansão arborescente. Desta interação nascem sons, inesperados, numa dinâmica totalmente nova na paisagem.

Em seu resumo de cosmicidades, a árvore-ar verdeja a paisagem urbana e preenche os espaços livres da cidade resignificando-se como traços de representação da natureza. Com o paisagista Alphand e sua atuação nas ruas parisienses (1857-1870), estas árvores-natureza efetivamente invadem e cruzam a cidade, como tentáculos que se difundem a partir de grandes parques e bosques, e atravessam toda a área urbana. Dos bosques "naturais" saem árvores urbanizadas -

---

<sup>27</sup> Paul Valéry. *Vent. Rhumbs.* (Valery, 1957-a, p.605).

<sup>28</sup> *Id. Cahiers IX.* (Valery, 1957-e, p.428).



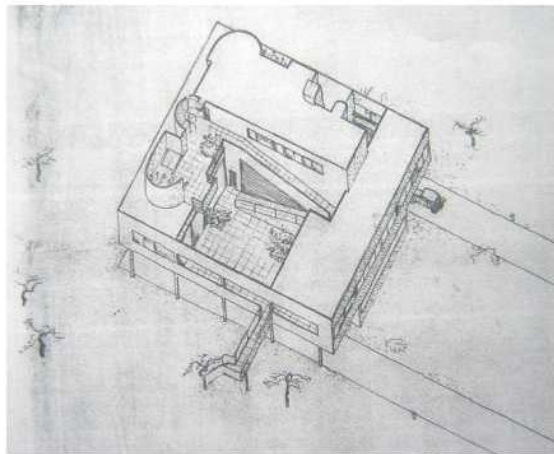


Fig.18: Alphand. Av. De l'Observatoire, Paris. Desenho de E. Hochereau.  
(Alphand, 1868, p.235).

Fig.19: Le Corbusier. Projeto para Villa Savoye, 1929. Poissy. (Brooks, 1983-b, p.254).

---

"arbres de alignement", que representam a natureza. São corredores arbóreos que transformam Paris num "imenso jardim", fazendo uso aqui de um termo utilizado por Wrede & Williams (1991, p.16). Na Av. de l'Observatoire (fig.18), vemos o desenho para um destes corredores partindo diretamente de um destes "bosques urbanos", o Jardin de Luxembourg.

Com Le Corbusier, a árvore aparece de forma freqüente como a busca pela paisagem-natureza, natureza-parque, a envolver seus projetos, constituindo um **mar arbóreo corbusiano**. Ao considerar seus conceitos de que a cidade deve estar inserida no meio do verde, numa bucólica paisagem de parque, vindo a ser o próprio parque (Le Corbusier, 1925, p.73; 1933, p.205), vemos, a partir de seus desenhos, que a árvore entra como uma representante e símbolo deste parque, neste vasto espaço, pleno de ar livre. A árvore representa o parque, que por sua vez, representa a presença da natureza nos espaços urbanos, contribuindo ao axioma de seu plano urbanístico, a reconciliação do ser humano com a natureza (Fishman, 1977). A cidade transformada num "mar de árvores" entre aqui e ali, "formas prismáticas puras de cristais majestosos...", é a imagem com a qual Le Corbusier<sup>29</sup> (cit in Frampton, 1995, p.41) ilustra seu Plan Voisin (1925) para a cidade de Paris. Árvores em profusão seriam fundamentais para configurar sua cidade ideal, tangenciando a unicidade cósmica de sua grande realização, perfeita em sua essência, como o é a natureza. Ar livre invadido de mar, água e ar, substâncias elementares envolvidas na cosmicidade possível pela imagem-árvore.

A árvore isolada, que aparece em seus desenhos da Villa Savoye (fig.19), em seu onirismo, sonha a imensidão aérea, tem a "expansão das coisas infinitas" (Bachelard, 1957, p.184). Aqui a árvore corbusiana, entretanto, não é a árvore habitante única e integrante de Barragán (ver item 3.5). Sua imagem-árvore resignifica-se como a natureza e o ar livre, a abertura para o espaço no seu entorno, a salubridade e a leveza da paisagem até o horizonte. É interessante como a mesma idéia de espaço livre e verde é passada de forma diversa pelo seu discurso visto acima - o "mar de árvores", e ao representar a árvore isolada no entorno da edificação. A intenção, acreditamos, é a mesma - a de trazer pelo vegetalismo imaginal a natureza e o espaço aberto, o parque. Entretanto, nota-se aí, o contraponto que surge entre sua retórica e seu desenho, possivelmente pela facilidade da utilização de símbolos de forma mais profusa com figuras de linguagem, do que através da representação gráfica.

O imaginário popular e político é influenciado por estas idéias, que podem ser notadas também entre arquitetos, que passaram a repetir sua forma de desenho,

---

<sup>29</sup> Le Corbusier. *L'Oeuvre Complète*. Zurich, 1910-29, p.114-115.

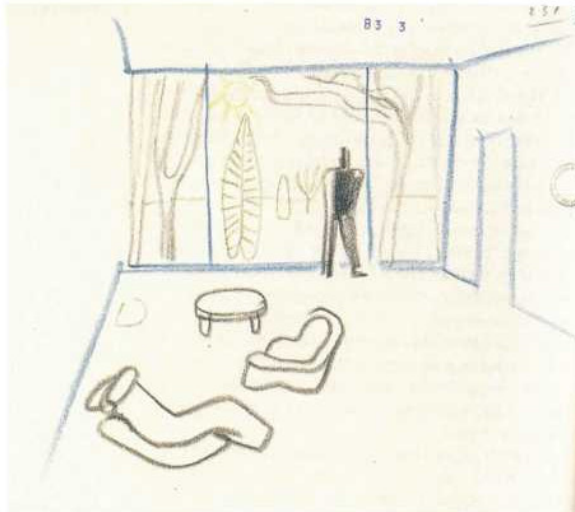
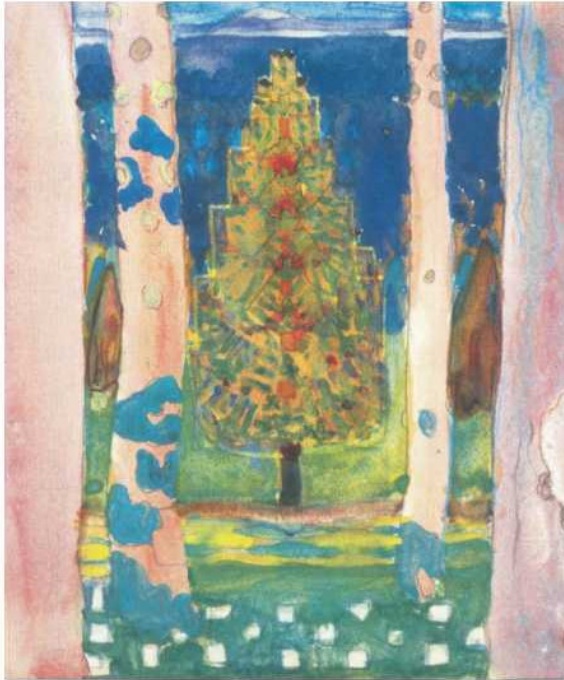


Fig.20: Le Corbusier. Abeto estilizado (Jenger, 2004, p.19).

Fig.21: Le Corbusier. Desenho. *La Maison des Hommes*, 1942. (Giordani, 2004, p.110).

---

na qual as árvores isoladas marcam a presença da natureza e do ar livre, desimpedido. O papel destas árvores isoladas não é casual, aleatório, elas carregam o sentido da natureza invadindo a cidade, herança iniciada com Joseph Paxton, entre outros na Inglaterra, prosseguida com Olmsted e Adolphe Alphand, e reforçada por Le Corbusier, com a diferença de que com este último, a árvore, em termos urbanísticos, aparece mais como representação simbólica do que de forma efetiva. No projeto para a *Unité d' Habitation* (1946-52), em Marselha, em que o desenho do espaço livre não foi considerado, o plantio efetivo das árvores foi promovido pela comunidade, anos após sua implantação. O sentido da árvore como expansão à natureza, contido nas idéias de Le Corbusier, foi apreendido pelos moradores, que se movimentaram para concretizar o imaginário do poeta ambiental. A partir do plantio de diversas árvores no terreno que envolve o edifício, ação de autoridades políticas, endossada por habitantes do local<sup>30</sup>, é consolidada a intenção de parque explicitada no conceito urbanístico.

A intenção de Le Corbusier de incluir a natureza e as árvores em seus projetos não se limita ao espaço externo. Através de seus panos de vidro, ele enquadra a natureza (Jenger, 2004), trazendo para o interior de sua arquitetura, a paisagem externa, a cidade com seus parques, suas árvores. Le Corbusier inclui a árvore em seu projeto, enquadrando-a, como faz com o abeto estilizado de sua pintura (fig.20). Nela vemos a imagem-árvore enquadrada, como deverá ser vista através dos grandes vãos das janelas urbanas (fig.21). É o vegetalismo instaurado em seu devaneio da árvore na natureza que repercute em seu desenho da árvore urbana. O olhar urbano contagiado pela leitura lenta do vegetalismo arbóreo.

Diversas são as críticas atribuídas à contribuição de Le Corbusier com a arquitetura da paisagem. Argumenta-se, por exemplo, que Le Corbusier, como outros arquitetos modernistas, era desatento à forma dos espaços livres (Treib, 1999) e não mostrava interesse em compreender a vida das plantas, perdendo assim a oportunidade de abrir um considerável leque de idéias no projeto das áreas livres (Turner, 1996). Steele (1930) considera que seus projetos de jardins são banais, não sendo assistidos com o mesmo empenho e controle de volumes que sua arquitetura, com exceção para as soluções dadas a questões que unem a arquitetura ao paisagismo, como os jardins de terraço. Num resumo crítico, citamos Frampton (1991, p.44) que atesta a pouca atenção de Le Corbusier com a precisão de um projeto de jardim, sendo fortemente suscetível ao poder evocativo

---

<sup>30</sup> «Opération 'Espaces verts': L'unité d'habitation 'Le Corbusier' donne l'exemple: 150 arbustes et 50 arbres plantés à la Cité Radieuse». *Provençal Dimanche*, 31, janeiro, 1971. Arquivos da Fundação Le Corbusier.

da paisagem. Assim, em diversos projetos de Le Corbusier, surge por vezes o significado intrínseco da árvore, em sua essência, como analisado em diversos pontos nesta pesquisa, mas não raro, sua atuação prescinde de um projeto paisagístico específico que promova o valor e o senso cultural à árvore. Em termos gerais, pode-se dizer que Le Corbusier se preocupa com a presença da natureza na paisagem urbana, visando a árvore como seu principal representante, mas não elabora projetos paisagísticos de peso, que reforcem o significado essencial da árvore, e que permitam sua apropriação e valorização pela população. Se por um lado, esta nunca foi a intenção de Le Corbusier, por outro, permanece em nós uma certa frustração devida ao lapso entre sua retórica, que clamava pela importância e amplidão dos espaços verdes, e a prática, na qual delega pouca atenção aos mesmos.

## DOMINANTES TEMPORAIS

### 3.3 TEMPO VEGETANTE

*Moro no ventre da noite:  
sou a jamais nascida.  
É a cada instante aguardo vida.  
(...)*

*Estarei um tempo divino  
como árvore em quieta semente,  
dobrada na noite, e dormente.<sup>31</sup>*

*É as árvores encanecem, numa inesperada velhice.  
Se uma flor cair, não poderá dizer "Boa noite!" a nenhuma outra,  
porque, de ramo a ramo, erram distâncias invencíveis.<sup>32</sup>*

A árvore, e os vegetais de uma forma geral, têm um ritmo lento, calmo e perseverante. Como vimos anteriormente, "o devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios" (Bachelard, 1943, p.262). Acorremos ao tempo lento e dormente da árvore na busca do caminho para o desabrochar, para nascer, para virar vida. Neste tempo lento, de espera, torna-se abrigo a dormência arborescente, pulsante, condensando vida germinal. Os seres arbóreos são superiores à nossa compreensão de passagem do tempo, apesar de nos servirem como referência para ela. Eles têm o seu próprio tempo, com seu ritmo particular. O tempo lento do vegetal constrói distâncias imensas em sua estrutura, imersas em caminhos cósmicos, que mesmo toda a eternidade de que não dispomos, não seria suficiente para transpô-las. Em nosso devaneio arbóreo, estes espaços-tempo invencíveis, tornam-se possíveis. As árvores urbanas nos emprestam a calma perseverante deste seu tempo, para que nele mergulhados, sonhemos o cosmos.

As reverberações dos símbolos vegetantes temporais constituem importantes referências para o ser humano. Durand (1963, p.180) aponta a existência de uma angústia humana diante da temporalidade, fazendo com que busquemos sempre um "antídoto do tempo". As referências de elementos naturais podem agir como este antídoto, como por exemplo, os ciclos da lua, primeira medida de tempo utilizada. O vegetalismo imaginal se faz presente nas duas variantes de temporalidade possíveis, a cíclica e a cotidiana, duas formas distintas de vivenciar o tempo e suas diferentes simbolizações. Assim as árvores se transformam no ambiente urbano, como aponta Lynch (1972, p.149) em "relógios sazonais", precisos na primavera e no outono, funcionando como "sinais do tempo", nos

---

<sup>31</sup> Cecília Meireles. *Mulher Adormecida, Mar Absoluto*. (Meireles, 1983,p.238).

<sup>32</sup> Id. *Da Bela Adormecida, Vaga Música*. (Meireles, 1983, p.200).

dando as informações que precisamos para viabilizar a coordenação social e enquadrar os ciclos naturais ao nosso senso interior de tempo.

Inflados pelo vegetalismo imaginal, em nosso devaneio pressentimos o tempo vegetante, constituindo um **compasso arborescente**. O movimento dos ramos, seus contornos, ilustram a essência temporal, lenta e sempre presente no imaginal arbóreo. O arquiteto Enric Miralles, pela inspiração na imagem-árvore, constrói a árvore aérea, explicitando o movimento vegetativo. Na esteira criativa de seu antecessor catalão, Antoni Gaudí (ver item 3.1), a sensibilidade ao vegetalismo arbóreo é estimulada em sua obra para as pérgulas do projeto paisagístico da avenida de Icaria (fig.22), e as esculturas aquáticas do Parc Diagonal Mar<sup>33</sup> (fig.23), ambas em Barcelona. Na primeira obra, o canteiro central de uma avenida é fruto de um projeto paisagístico no qual as pérgulas são o elemento principal. Na segunda obra, as esculturas em forma arborescente dominam um dos setores de maior importância do parque, espalhando-se por um grande lago. As obras escultóricas de Miralles captam o movimento vegetativo, transmitindo-o, e fazendo-nos sentir envolvidos pelo tempo vegetante, ascendente. Diferente de buscar uma referência religiosa, como visto em Gaudí, Miralles exalta o poder transcendental da árvore pela sua potência imaginal, transmitindo os sentimentos de segurança e proteção. A luminosidade atravessa a arquitetura/árvore, apontando uma direção, um caminho. A árvore, assim, não impede a compreensão do mundo, não nos fecha os olhos, ao contrário, deixa ver através, e mais ainda além, por toda a sua cosmicidade. A transcendentalidade da árvore é emprestada ao espaço através da sua essência, captada e impressa na matéria constituída por Miralles.

A árvore erigida por Miralles na av. de Icaria pontua no espaço urbano a essência do tempo vegetante, que em sua potência imaginal é capaz de "isolar" o burburinho das duas vias de circulação de veículos, que a área projetada separa. Pela dimensão tempo, somos levados a uma experiência na dimensão espaço. É a essência arbórea, captada e representada numa estrutura de esculturas arborescentes, que nos dá uma dimensão na área urbana capaz de ultrapassar os limites de um espaço físico, impulsionando, numa pequena faixa de calçada em meio ao tumulto da cidade, a quietude e a transcendência. Por esta imersão, aprendemos a "domesticar o tempo que passa" (Racine, 1994, p.107).

O tempo vegetante apresenta também um aspecto cíclico, que tem no ciclo natural da frutificação e da vegetação sazonal, o seu suporte simbólico (Durand, 1963). A

---

<sup>33</sup> O primeiro, em co-autoria com C. Pinos e o segundo, em co-autoria com Benedetta Tagliabue.





Fig.22: Enric Miralles. Pérgulas arborescentes da Av. de Icaria, 1992. Barcelona, 2004.

Fig.23: Enric Miralles. Escultura no Parque Diagonal Mar, 2002. Barcelona, 2004.

---

árvore com sua pulsação tranqüila, seu ritmo cíclico, induz uma temporalidade imaginária, associada a diversas outras temporalidades no espaço urbano (Murad, 2002). A interação cósmica destes ciclos faz com que, como aponta Bachelard (1943), a capacidade do tempo primaveril faça renascer os devaneios ditosos inerentes às árvores.

*(...) simbolizo teu outono pessoal.*

*Outoniza-te com dignidade, meu velho.*<sup>34</sup>

*Rama das minhas árvores mais altas,  
deixa ir a flor! que o tempo, ao desprendê-la,  
roda-a no molde de noites e de albas (...)*

*Falo-te, por saber o que é perder-se.  
Conheço o coração da primavera,  
e o dom secreto do seu sangue verde,  
que num breve perfume existe e espera.*<sup>35</sup>

*Havia um cheiro de verão nas folhas e nas cestas de roupas sujas.*<sup>36</sup>

As palavras de Drummond, Meireles e Barros, nos remetem à indução sazonal do tempo vegetante. Drummond vê na amendoeira<sup>37</sup> em frente à sua casa uma referência para a chegada do outono. A árvore serve de termômetro para lhe indicar o sentimento da estação outonal. Ele percebe melhor que é outono a partir da sua expansão na árvore, do seu diálogo imagético com ela. A árvore lhe revela os sentimentos de temporalidade, a questão cíclica de que nos fala Durand (1963). Drummond "escuta" nesta movimentação íntima de um tempo fluido que se esvai, a confirmação de seu outono pessoal, simbolizado na imagem arbórea. Na sua identificação com a árvore, Drummond reconhece sua natureza. Ele também se sente outonal e busca alento na sabedoria da árvore para viver melhor este seu caráter. Para ele, como para a árvore, este devir não pode ser evitado. A amendoeira, ao exibir suas folhas amareladas, de forma dramática e definitiva, mostra que não é possível fugir aos traços de nossas almas e do tempo, revelando o destino fatal para o ser humano. Reconhecer o outono, os ares inverniais, ou a primavera, pressentir a sua chegada nas flores que os anunciam, no ar que se transforma, nos odores das folhas que o invadem, este sentimento o experimentamos com o auxílio de nossa arborescência, de nosso mergulho nas emoções arbóreas.

---

<sup>34</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Fala Amendoeira* (Drummond, 1957. p.13).

<sup>35</sup> Cecília Meireles. *Renúncia, Viagem*. (Meireles, 1983, p.102).

<sup>36</sup> Manoel de Barros. *Arranjos para Assobio*. (Barros, 1998, p.21).

<sup>37</sup> Nome científico: *Terminalia catappa*.



Fig.24: Florence de Ponthaud-Neyrat. *Daphné au printemps*. Exposição *L'Eloge de la Nature*. Jardin de Luxembourg. Paris, 2004.

---

O ser humano incorpora este tempo vegetante, passa a respirá-lo e a vivê-lo em sua plenitude, como nos mostra a obra de Ponthaud-Neyrat (fig. 24). A autora faz uso do mito clássico que contém o sentido da metamorfose, ser humano em árvore, também explicitado em diversas obras poéticas e cerimônias religiosas em inúmeras culturas, conforme visto anteriormente. Esta metamorfose expõe, ao mesmo tempo, a compreensão das similaridades e identificações entre ambos, e uma forma de incorporação das qualidades superiores das árvores pelo ser humano. Ela é o resultado do devaneio perante a árvore, que por um movimento de interiorização, o ser humano encontra dentro de si. A árvore passa a habitar o ser, com seu tempo vegetal lento, fazendo com que ele o apreenda. O ser humano sente a proximidade com relação ao ser vegetal e a possibilidade de, através desta forte sintonia, experimentar o tempo vegetante. Nesta vivência lenta, repousante, e dormiente, o ser renasce para a vida, revelada a outra dimensão do tempo vegetante, o seu sentido cíclico. Daphné se primaveriliza, Daphné se outoniza, vive intensamente as temporalidades induzidas pela arborescência, não mais pertencentes a uma exterioridade, mas incorporadas em seu próprio ser. O ser humano arboresce, e cria em si suas próprias estações, partilhadas com as árvores. Desta forma, ele consegue estabelecer uma nova relação com o tempo e sua passagem, diferente da que nos é imposta na vivência diária, por vezes angustiante. O ser humano experimenta o tempo vegetante, que circula pelas estações, e com seu percorrer cíclico, vê diminuído o peso da temporalidade humana. Nosso tempo não é cíclico, ele passa indefinidamente, sem conforto e sem volta. Empréstados deste ir e vir vegetante, metamorfoseados em árvore, renascemos, revivemos nossas alegrias e decepções, resgatamos nossa esperança. A árvore vem assim acudir-nos na árdua tarefa de enfrentamento da vicissitude da passagem do tempo, de uma forma poética e menos dolorosa, como, acrescenta Schama (1995), uma consolação à nossa mortalidade.

O vegetalismo cíclico se rebate na paisagem marcando momentos da vida humana, desenhando cenários que reconhecemos como nossos e que nos contam sobre nossas próprias histórias, de um tempo passado que retorna com as florações e com a árvore que se desnuda. Como não se emocionar com as figueiras-religiosas de nossas ruas e praças que todo fim de ano trocam de folhas para inaugurar o seguinte com folhas novinhas, como se fizessem a promessa de um recomeço, após avaliações internas, jogando fora velharias e rabugices que insistem em nos acompanhar ao longo da vida. E a imagem daquela árvore florida pela qual esperamos ansiosos para revermos ante nós momentos marcantes, ou para sentir a emoção de uma nova estação.



Fig.25: Giuseppe Penone. *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*. 1968, 78.  
(Grenier, 2004, p.49).

Fig.26: Raízes urbanizadas da figueira vermelha (*Ficus clusiifolia*). Projeto da Praça Salgado Filho, 1952. Rio de Janeiro, 2005.

---

A *árvore variante* na paisagem urbana contrasta com a constância da cidade construída. A constituição do seu tempo, vegetante, cósmico, é tão instável e por isso mesmo, fascinante. O vegetalismo arbóreo multiplica sua mensagem, revela mistérios urbanos e reinventa paisagens ao reapresentar, como diz Stefulesco (1993), uma mesma paisagem renovada com a transparência de árvores sem folhas, e a aparição de elementos que são normalmente ocultos.

A contraposição do tempo do ser humano e da árvore pode, entretanto, atingir uma conotação de reforço de nossas diferenças, evidenciando uma perplexidade frente a este ritmo próprio do tempo vegetante. Se não somos capazes de interiorizá-lo, o negamos e reafirmamos a força de nosso ritmo. No contraste das diferenças, compreendemos melhor as duas naturezas. O confronto destes dois tempos revela-se na obra de Penone, na qual uma mão de bronze envolve parte do tronco de uma árvore e impede seu crescimento neste trecho (fig.25), revelando a presença humana inibindo o tempo vegetante. Temos dificuldade de lidar com este tempo, a não ser que mergulhemos nele, como já visto há pouco, inflando-nos da temporalidade arborescente. Caso contrário, não percebemos seu movimento, a não ser através de nosso próprio tempo. Por isso a obra de Penone, que expressou a planta num sentido de escultura flexível (Tiberghian, 2002), leva quase vinte anos para se concretizar.

A obra de Penone denuncia o ritmo próprio do vegetal, que é o responsável pelo seu crescimento, transformação, e molde à interferência humana. A sua capacidade de adaptação ao que está ao seu redor na cidade transmite uma serenidade em sua arborescência, como se as árvores tivessem sido sempre urbanas, numa condescendência aos demais elementos da cidade. Os troncos que se debruçam, esmagados sobre muros, e as raízes que desviam de pavimentações, revelam docilidade e respeito da árvore com relação à cidade, uma concordância com o projeto urbano (fig.26).

*Algumas árvores que plantei há quarenta anos agora  
estão em seu tamanho certo*<sup>38</sup>.

*O tempo se encarrega de completar uma idéia.*<sup>39</sup>

O poeta da paisagem, mais do que ninguém, deve ser capaz de interpretar e viver este tempo vegetante, para saber criar a partir dele. Ele reconhece o seu ritmo e,

---

<sup>38</sup> Roberto Burle Marx, Entrevista. Brookwell, "For Landscape, time is a key element in good design", Lifestyle, 5 maio 1998 (cit in Siqueira, 2001, p. 21).

<sup>39</sup> Id. *Jardim e Ecologia*, 1967. (Burle Marx, 2004, p.92).

contrapondo-o ao tempo da percepção humana, utiliza-o como um parceiro de projeto. Esta interpretação só é possível quando o poeta compreende as diferenças entre estes tempos, e as transformam em fatos paisagísticos.

*Parece existir um nexo nessa simultaneidade de florações. São como acordes cromáticos, nos quais a natureza se compraz em assumir, em determinados momentos, roupagens de festa.*<sup>40</sup>

*Ao passar pela Praia de Botafogo o carioca percebe que chegou a primavera. É que Burle Marx, ao plantar ali o mais belo jardim da capital, não esqueceu os canteiros com as flores que desabrocham nesta época do ano.*<sup>41</sup>

As florações são um passaporte vegetal para compreendermos o tempo vegetante, e o associarmos ao nosso. Elas são como complôs cósmicos que resultam numa sinfonia de cores e formas, que o paisagista é capaz de orquestrar. Ele intui a imagem-árvore que condensa as sensações etéreas dispersas na paisagem, harmonizando as temporalidades do espaço urbano. A árvore florida é, ao nosso ver, um dos "signos precursores" do calor de uma nova estação, de que nos fala Sansot (1983, p. 122). Esses sentimentos pouco perceptíveis de uma forma concreta, que nos envolvem inconscientemente, são transmitidos pela imagem-árvore, por intermédio de sua potência cósmica e respiração vegetante.

Como diversos poetas da paisagem vegetal, que tiram partido desta característica das árvores, Burle Marx (1998, p.4) queria pontuar a paisagem com flores em diferentes estações utilizando "árvores de vistosas florações em épocas diferentes para marcar a passagem do ano criando centros variáveis de interesse". Ao fazer isto, com a intenção de tê-las sempre na paisagem, ressaltava a presença das estações que as florações trazem, e o seu sentido cíclico. Burle Marx (cit in Leenhardt, 1994) afirmava que cada estação revela uma floração peculiar e, como seu parceiro de projeto e consultor botânico, Luiz Emygdio de Mello Filho, reforçava este caráter em suas criações, trazendo através da inflorescência de determinadas espécies, o acento de um tempo, uma estação, um sentimento. Uma busca aparentemente estética, que esconde, no entanto, algo de mais profundo nestas intenções: a ânsia de revelar a essência e as emoções de cada estação. Confirmamos este sentido com as palavras de Mello Filho (1962, p.12), que relaciona à cada estação, uma espécie arbórea, descrevendo as propriedades que as remetem a este posto. Assim, a estação intimista seria bem representada pelo

---

<sup>40</sup> Roberto Burle Marx. "Depoimento Pessoal", s/d. (Burle Marx, 2004, p.20).

<sup>41</sup> "Beleza". s/autor. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1958. Arquivos da Burle Marx & Cia.

"vermelho invernal" das eritrinas<sup>42</sup>, floração característica desta época. Já ao flamboyant<sup>43</sup> com suas flores vermelhas ardentes, à qual anteriormente já atribuía um "colorido quente e luminoso, quando do seu incêndio floral", delega o posto de representante do verão, com "seus calores, praia e sorvete gelado"; uma "árvore que flameja"<sup>44</sup>. Certamente esta exuberância pontua a paisagem urbana de forma irreversível, e anuncia, com os encantos da nova estação que se apresenta, o intenso calor do verão.

### 3.4 ÁRVORE ETERNA

*Avista-se na curva da estrada  
o coqueiro Ananias  
imperador da paisagem (...)  
Está ali desde antes de nascerem os viajantes  
Estará ali depois que todos morrerem. (...)*<sup>45</sup>

A árvore transpira longevidade, e numa presença eternal, ultrapassa o senso das temporalidades, de duração, de vida e de morte, levando-nos ao enraizamento com o imemorial. A árvore estará sempre viva mesmo após sua morte, através da sua madeira, considerada não mais como a matéria árvore viva, mas contendo ainda a sua essência. A árvore se perpetua de diferentes maneiras, trazendo significados específicos de acordo com a cultura e forma de utilização. Tradicionalmente, os japoneses consideram que a madeira porta a vida da árvore, elas são a sua segunda vida. Quando constróem suas casas com árvores centenárias, acreditam que a madeira vive através do espírito dos antepassados que se relacionavam a elas (Knight, 1998). É como se a essência da árvore, enriquecida com o passar dos anos, se perpetuasse nos pilares de madeira que erguem a casa. É uma forma da árvore habitar de maneira particular toda a casa, confundindo-se com ela, emprestando-lhe seu caráter benéfico de ser acumulador e doador de energias vitais. É a essência da imagem-árvore atuando mesmo após a sua morte.

Por outro lado, a árvore, ainda com sua força vital pulsante, pode ser vista como morta, se pensamos nas camadas de células sem vida acumuladas em seus troncos seculares (Bachelard, 1943). No limiar de vida e morte, o sentido da imagem-

---

<sup>42</sup> Nome científico: *Erythrina sp.*

<sup>43</sup> Nome científico: *Delonix regia*.

<sup>44</sup> Entrevista concedida à autora e a Mariana Várzea, por ocasião da elaboração do vídeo "Luiz Emygdio: a Poética da Paisagem", em 2000.

<sup>45</sup> Carlos Drummond de Andrade. Salve, Ananias. *Boitempo*, 1968/73/79. (Drummond, 2001, p. 904).





Fig.27: Giuseppe Penone. *Cèdre de Versailles*, 2002-2003. Penone Rétrospective, Centre Georges Pompidou. Paris, 2004.

Figs.28 e 29: Pinuccio Sciola. *Les Feuilles Mortes*. Exposição L'Eloge de la Nature, Jardin de Luxembourg, 2004. Visão geral e detalhe.

---

árvore circula entre conceitos opostos, como lhe é habitual, gerando um questionamento sobre estes. Na obra de Penone (fig. 27), temos a descoberta da árvore dentro da árvore, desvelando a vida dentro da "morte" da madeira. Penone esculpe a árvore da vida interna, revelando-a na madeira "morta". É a sua alma (Leenhardt, 2001), a essência da árvore eterna, que está sempre presente, imortal. Na apropriação da imagem-árvore pelo sentido simbólico, é a natureza afirmando seu caráter indestrutível perante a ação humana.

Em *Les Feuilles Mortes* (figs. 28 e 29), o sentido de perenidade vem através da relação com o mineral. As folhas de pedra eternizam a árvore perene. As árvores ultrapassam gerações, assim, para nós, elas têm o sentido de eternidade e longevidade. Nestas folhas eternas, nossas lembranças são marcadas como nervuras de folhas sobre a pedra. Estas árvores imortais guardam a memória imemorial do mundo.

*É Primavera, escuta o Burle Marx:  
diz que havia jardins  
em torno de casas,  
havia matas  
a cavaleiro das cidades,  
florestas  
onde o jacarandá e o mogno conversavam  
a conversa dos séculos (...)*<sup>46</sup>

Que segredos guardam estas árvores, toda uma vivência cósmica e sabedoria acumuladas através de tempos imemoriais, impregnadas em suas resinas, transformadas em matéria viva - memória metamorfoseada em vida. Elas sussurram segredos cósmicos – sons que buscamos escutar, quando nos lançamos pelo devaneio arbóreo. Este o som das florestas, este o som de nossas árvores seculares urbanas.

Pela sua compreensão da floresta, Chateaubriand<sup>47</sup> revela os sentimentos que um viajante experimenta ao pé das árvores: "ele se sente inquieto, agitado, e, na espera de algo desconhecido, um prazer formidável, um receio extraordinário fazem palpitar seu peito como se ele fosse ser admitido em algum segredo da Divindade". Sim, elas nos podem revelar segredos do mundo, nos fazer partilhar verdades eternas. Como afirma Desombres (2001, p.8), as árvores "nos dizem e nos redizem coisas essenciais que nós temos necessidade de nos repetir ao longo dos séculos".

---

<sup>46</sup> Carlos Drummond de Andrade. *E Aconteceu a Primavera, Música de Fundo*. (Drummond, 2001, p. 863).

<sup>47</sup> François René Chateaubriand. *Le Génie du christianisme*, 1802. (Cit in Desombres, 2001, p.47, 48).

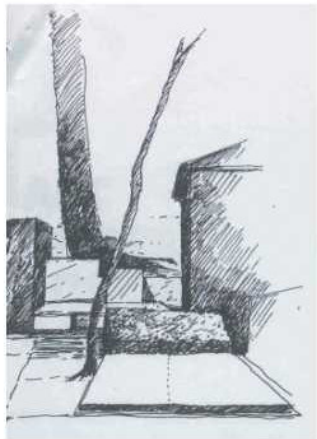


Fig.30: Tronco de árvore com inscrições. Cemitério Père-Lachaise. Paris, 2004.

Fig.31: Patrick Berger. Croqui. Projeto para o Cemitério Père-Lachaise, 1991. Paris. (Berger, 1991, p.119).

Fig.32: Projeto de tumba no cemitério Père-Lachaise, 1991. (Berger, 1991, p.119).

---

*O que poderia resumir e constituir o século? Como podemos nos manifestar, em nossa humanidade, nosso árduo desejo de durar? (...) Porque é preciso deixar traços, uma plantaçã responde a estas questões.*<sup>48</sup>

Pelo vegetalismo arbóreo imortalizamo-nos. O projeto anteriormente citado de Paul Chemetov - *Méridienne Verte* (ver item 3.1, fig.13) - espacializa a perpetuação do ser humano no mundo. A imagem-árvore é resignificada como um interlutor temporal, numa forma de nos afirmarmos ante nosso caráter perecível o que já vivemos e o que se eterniza para as gerações futuras.

Testemunhas de eventos da vida cotidiana e de sentimentos que desejamos ver elevados à categoria de eternidade, as árvores transformam-se em pequenos monumentos a relações humanas, a desejos, e a sonhos, realizados ou não. São rastros pessoais impressos na paisagem urbana, criando pequenos altares aos sentimentos, na dialética de temporalidades distintas. Assim, promessas e revelações inscritas no tronco das árvores, como o de casais enamorados que buscam eternizar sua afeição ante a superioridade do universo, assumem um compromisso cósmico (fig.30). Os mais diversos motivos se expressam sob signos impressos na casca do poderoso ser vegetal. Gravados sobre a árvore, eles têm o aceite cósmico, a permissão para pertencer ao seletivo grupo daqueles que, de alguma forma, imortalizaram-se.

No projeto de reestruturação do setor dito romântico do Cemitério Père-Lachaise, em Paris, Patrick Berger (1991) em associação com o paisagista Gilles Clément, busca deixar visível o que o acaso das construções e do desenvolvimento vegetal produziu, sobrepondo-se por vezes ao projeto original de T. Brongniard. Berger considera, neste trecho do cemitério, a função de revelação do tempo, que desempenha o entrelaçamento da árvore e da tumba. Na dualidade destes elementos no projeto, o vegetalismo arbóreo encontra meios para a transmissão de sua mensagem simbólica. A componente arbórea é manipulada com grande atenção, sendo por vezes foco do direcionamento da visão (fig. 31). No projeto para a tumba de Jean-Lambert Tallien<sup>49</sup>, um balaústre em ferro delimita uma tumba geminada e um ácer<sup>50</sup>, disposto ao lado desta, fazendo o contraponto entre o engajamento de Tallien na Revolução Francesa e a paixão por uma mulher (fig. 32). O reforço da analogia com a árvore garante a intenção de manter o sentido de imortalidade do mito revolucionário, explicitado na pedra gravada disposta ao

---

<sup>48</sup> Paul Chemetov, 1998. Trecho de documento destinado à imprensa, relacionado ao projeto Meridiano Verde. (cit in Dumas, 2002, p.42).

<sup>49</sup> Realizada em 1989 para a comemoração da Revolução francesa.

<sup>50</sup> Nome científico: *Acer sp.*

pé da árvore. A imagem-árvore, que nunca morre em seu poder simbólico, e transporta sua mensagem para o devir, representa a vida eterna, em oposição à morte. A tumba marca a presença do personagem e tudo o que ele viveu e representou, mas carrega o peso da morte carnal. Pelo vegetalismo imaginal que a presença da árvore inspira, são o seu caráter e sua personalidade que permanecem vivos. A imagem-árvore, que revela o sentido de eternidade, é reapropriada no plano cultural como símbolo político<sup>51</sup>.

De acordo com cada cultura, a imagem-árvore foi resignificada e associada a ritos e a símbolos religiosos, deixando rastros evidentes na paisagem. Nos locais destinados ao culto da passagem da vida<sup>52</sup>, em diversas religiões, o seu vegetalismo permite a transmissão de uma mensagem de forma grandiosa, representando aqueles que partiram. Extingue-se a vida, permanece a mensagem pelo ser vegetal, que se faz eterno.

*Meus queridos amigos quando eu morrer  
Plantem um salgueiro no cemitério  
Eu amo sua folhagem lamuriante  
A palidez me é doce e querida  
E sua sombra será leve  
Na terra onde eu dormirei.*<sup>53</sup>

O significado da presença das árvores nestes lugares é múltiplo e acentuado. Encontramos diversas paisagens de cemitérios já totalmente confundidas imageticamente com paisagens de teixos<sup>54</sup> e ciprestes, cujo símbolo de morte já foi aventado anteriormente (ver item 1.5.2). Outras espécies, pelas suas nuances imagéticas, trazem um sentido de tristeza, como no caso do salgueiro do poema acima, e são por isso escolhidas na associação de determinados sentimentos. É interessante ressaltar que, no entanto, pela dualidade do ser arbóreo sempre presente no seu aspecto simbólico, este sentimento é positivado e acrescido de um caráter ascensional, incorporando a esperança e a resignação que descortina um devir sem sofrimentos.

A árvore é elemento fundamental no túmulo da atriz e escritora Simone Signorait, no cemitério Père-Lachaise, em Paris. O desejo de que fosse plantado um

---

<sup>51</sup> Vimos no início de nossa pesquisa a relação entre a árvore e a Revolução Francesa através do mito da Árvore da Liberdade e a resignificação da essência arbórea com o sentido político. Se analisarmos este mito com maior profundidade, vemos a sua referência ao sentido de prover uma nova vida, do renascimento, relacionando a nova árvore que viceja com o regime político que surge.

<sup>52</sup> Acontece às vezes que a árvore é o próprio local.

<sup>53</sup> Verso transcrito de lápide do Cemitério Père-Lachaise. Paris, 2004.

<sup>54</sup> Nome científico: *Taxus baccata*.

videoeiro<sup>55</sup> ao lado de seu túmulo, na ocasião de sua morte, fez com que a atriz e escritora adquirisse uma segunda cota no cemitério para a disposição da referida árvore<sup>56</sup>. Hoje, o espaço de seu jazigo, com a árvore disposta ao seu lado, diferencia-se dos demais, adquire uma força e uma aura que destacam-se do restante da paisagem (fig.33).

*Este carvalho, "árvore da liberdade", foi plantado no sábado, dia 27 de junho de 1998, (...) em memória de Monseigneur Denys-Auguste Affre (...), Arquebispo de Paris, atingido por um fuzil quando se rendia como mediador no domingo, 25 de junho de 1848, numa barricada do faubourg Saint-Antoine.*<sup>57</sup>

São comuns os plantios de árvores em memória de alguém em algum sítio relacionado à sua vida ou à sua morte, como vemos em locais de destaque de espaços urbanos, eternizando sua presença. A árvore acrescenta um colorido simbólico ao espaço, que assume assim um significado próprio no contexto da paisagem urbana. Estas comemorações estão não raro relacionadas a figuras ou eventos que apresentam uma importância na história política de um país ou uma região, como na citação acima, e pode apresentar um sentido de demarcação de território político, celebração de um ideal ou reforço de poder.

A transmissão de uma memória, aliada a um protesto, pode encontrar um espaço de manifestação com a presença das árvores num projeto paisagístico ou urbano. Isto é presenciado no Bosque dos Ausentes, em Madrid. Como um protesto ao atentado terrorista ocorrido nesta cidade em 2004 e às mortes por ele provocadas, um parque foi criado próximo ao local. Para cada vítima foi plantada uma árvore, como uma memória viva, um protesto por aqueles que agora têm como suas representantes no mundo, as árvores. Dispostas pelo parque, mais do que prover ao visitante uma caminhada tranqüila por um agradável espaço verde num centro urbano, elas falam por aqueles que partiram, de sua vida e morte - uma árvore, um nome, uma história de vida. Assim, as árvores urbanas reclamam a ausência daqueles a quem representam. Este parque inaugura uma reinterpretação arborecente do cemitério tradicional, na qual as pessoas são representadas somente por árvores, numa forma de lembrança mais etérea, sem a existência de túmulos e sua carga de materialidade, confirmando a tendência atual apontada anteriormente por Rival (1998).

---

<sup>55</sup> Nome científico: *Betula alba*.

<sup>56</sup> Visita Guiada da Prefeitura de Paris ao cemitério Père-Lachaise, Direction de Parcs et Jardins.

<sup>57</sup> Inscricão em placa comemorativa referente ao plantio de um carvalho na praça ao lado da igreja Notre Dame de Paris.

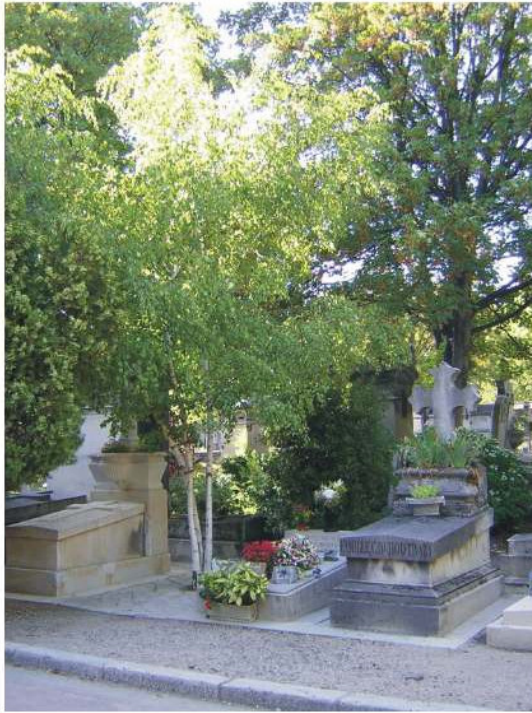


Fig.33: Túmulo de Simone Signorait com videoeiro ao lado. Cemitério Père-Lachaise. Paris, 2004.

Fig.34: Obra de Jean Leonard Stoskopf. (Ministère de la Agriculture, 1987, p.51).

---

A sabedoria das árvores suplanta o cosmo, com seu poder acentuado de adaptabilidade. Elas se apoderam dos segredos mundanos, das histórias urbanas, da vida cotidiana, que partilham com os habitantes da cidade. São **lembranças arborescentes**, que povoam a paisagem urbana. E a lembrança de uma imagem nada mais é do que uma forma de fazê-la eterna em nossa vida.

A árvore acumula em sua matéria as marcas do tempo. Impressa em sua fibra vegetal, sua história é contada a partir de suas ranhuras, de sua sobreposição anelar. Estes segredos se revelam quando o ser humano penetra neste mundo e descobre aí sua própria história. As árvores nos ajudam nas referências do passado, presentes em nós, mas diluídas em nossos confusos arquivos. Elas auxiliam a identificar aquilo que nos é mais caro à lembrança. Na obra de Penone (cit in Tiberghien, 2002), já citada neste trabalho (ver item 3.3), o autor defende sua intenção de explicitar a árvore como memória de nossos gestos. Na transformação da árvore, moldando-se à presença humana, Penone estreita esta relação apontando-a como um ser capaz de fixar em suas entranhas nossos atos. Ela esculpe uma memória viva de nosso viver.

O fluido memorial que exala da matéria árvore é capaz de nos tocar de formas diferentes. Temos dificuldades de lidar com o tempo passado – aromas, sons, imagens e algo mais que não somos nem mesmo capazes de nomear, mas que atinge nossa sensibilidade. Este fluido que se desprende da árvore tem um alcance longo, que ultrapassa nossa compreensão de tempo e espaço, e se expande no mundo e nas profundezas de nossa alma. Ela nos conta sobre nós mesmos, nossos sentimentos, nossa vivência e sobre as verdades cósmicas. A árvore-livro de Stoskopf (fig.34) nos fala desta memória acumulada em sua matéria. Lemos nossas árvores urbanas, que se dispõem como livros interessantes, que guardam os segredos da história urbana e que se confundem com a nossa própria, contada em diferentes capítulos. São também folhas que existem nos livros, nas quais se escrevem estas histórias e cuja matéria é a árvore que lhe concede (Dumas, 2002). As árvores constróem a memória duplamente - pelo imaginal e pela concretude.

*E foi então que o cheiro das amendoeiras me invadiu. Um cheiro ácido, verde, úmido – a alma das árvores delas se desprendendo, leve e lavada. Um aroma que a chuva acentuara, sem dúvida, mas que eu reconheci porque já o sentira antes, muitas vezes, sem que disso me desse conta. Agora ele estava apenas mais forte, mas a verdade é que sempre estivera lá. O cheiro das amendoeiras (...)*<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Heloisa Seixas. *O Perfume do Rio*. Disponível em: <http://www.almacarioca.com.br/>. Acesso: 20/11/2003.



A imagem-árvore apresenta uma capacidade interessante de despertar o imaginário e atuar na fixação de paisagens, tirando partido de outros sentidos como o olfato e o paladar, além da visão, que é o mais preponderante. O olfato participa como um fator a mais na sensibilização de uma paisagem, pois é capaz de aliar diferentes sensações à imaginação e à capacidade de rememoração dos habitantes da cidade, servindo-lhes como referência a seus hábitos e sentimentos.

O odor induz ao devaneio e se encontra investido de potentes afetos (Corbin, 1982). O odor que emana das árvores é dinamizador poderoso de evocação de lembranças, de imagens de momentos vividos, seja pela sua inflorescência, seus frutos ou sua ramagem, a partir do aspecto sensorial do olfato que lhes é associado. Sua capacidade de resgatar uma lembrança pode atuar por vezes de forma subliminar e inconsciente. Jung (1962) cita o caso de uma pessoa que, em contato com um odor específico tem despertada uma lembrança que perdura de forma quase inconsciente por alguns instantes, até que, ao se conscientizar, ela se arvora na ânsia de reconhecer o motivo desencadeador da presença da reminiscência.

*Guardo na boca os sabores (...)  
da gabiropa e do jambo  
cor e fragrância do mato (...)  
cada fruto, cada gosto  
no sentimento composto  
que levo na minha boca  
tal qual me levasse o mato.<sup>59</sup>*

As árvores apresentam uma relação singular na evocação de lembranças olfativas, visto que o odor é não raro um fator de grande característica em determinadas espécies. Em seu estudo sobre imigrantes da Ásia e do leste da África na Inglaterra, Tolia-Kelly (2004) observa a influência do odor dos frutos maduros da goiabeira<sup>60</sup> em Uganda, que caracterizava uma época do ano e uma sensação diretamente ligada à paisagem da fazenda repleta da arvoreta, na qual habitava uma imigrante entrevistada. Este relato refere-se à forma específica e acentuada da atuação do odor na memória, capaz mesmo de contribuir na identificação de uma paisagem, como veremos na parte final desta pesquisa, revelando-se um dos indutores da sua associação, revivendo-a em forma de lembrança.

*Fecho os olhos e revejo o coqueiro; junto ao tronco rugoso, lá vem  
a imagem do Batistinha, com o bando de gente, fatos e sensações  
daquele tempo; (...)<sup>61</sup>*

---

<sup>59</sup> Carlos Drummond de Andrade. Antologia, *Boitempo*, 1968/73/79. (Drummond, 2001, p. 913).

<sup>60</sup> Nome científico: *Psidium guajava*.

<sup>61</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Fala, Amendoeira*.(Drummond, 1957, p.53).

A imagem-árvore molda-se aos fatos, pessoas e paisagens urbanas, mas também é capaz de agir como referência forte à natureza, à vida no campo. Molda-se, enfim, como nos lembra a já citada obra de Penone, às nossas necessidades, à nossa vida, ao que o devaneio consegue desvelar em nosso inconsciente. Em sua força evocativa, a árvore urbana pode ser o passaporte para a lembrança de uma vida ou momento fora do contexto urbano. Como um caminho que atravessa tempo e espaço em nossa imaginação, revivendo um mundo de lembranças.

*Com que magoado encanto  
Com que triste saudade  
Sobre mim atua  
Esta estranha feição das árvores da rua  
E elas são, entretanto,  
A única ilusão rural de uma cidade!*

*As árvores urbanas  
São, em geral, conselheiras e frias  
Sem as grandes expansões e as grandes alegrias  
Das provincianas<sup>62</sup>*

As árvores são, portanto, de uma forma geral, como lembranças rurais, representantes da ruralidade na cidade. Entretanto, a intensidade com que isto é percebido pelos habitantes de uma cidade, varia de acordo com a imantação particular de cada habitante. Em cidades da região de Provence, na França, ocorre uma representação particular neste sentido, agenciada por uma espécie determinada. A oliveira, depois de ser utilizada primordialmente para exploração produtiva, passa a invadir as cidades desta região a partir da década de oitenta, tanto no paisagismo de áreas públicas como privadas. A imagem-árvore adquire assim um significado de afirmação do elo que une a cidade à ruralidade do entorno, e uma evocação da origem agrícola de certos vilarejos, que com as aglomerações passaram a cidades-dormitório (Bachimon, 2000, p.26). A sua presença significa, além do "transporte" de um ar rural para paisagem, um emblema da memória da cidade, de suas origens.

*Senhor, ajudai-nos a construir a nossa casa  
com janelas de aurora e árvores no quintal - (...)  
Só não dispense a árvore  
porque é a mais bela coisa que nos destes e a menos amarga.<sup>63</sup>*

O projeto residencial de Le Corbusier, destinado à habitação de população emigrante, "Uma Casa, Uma Árvore", em Barcelona (1933), nos revela a árvore auxiliando na ambiência de uma imagem rural. Marza (2004, p.60) ressalta que o objetivo da proposição era de educar esta população para a vida moderna em

---

<sup>62</sup> Mário Pederneiras. (cit in Rio, 1908, p.29)

<sup>63</sup> Manoel de Barros. *Pedido quase uma prece*. (Barros, 1956, p.43).



Fig.35: Figueira centenária na Rua Faro (*Ficus tomentella*), Jardim Botânico.  
Rio de Janeiro, 1995.

---

blocos residenciais, intenção recorrente da arquitetura deste período. Pela análise do autor, Le Corbusier dispõe vários elementos no nível térreo, que parecem se adaptar aos "agradáveis hábitos da vida no mundo rural". A árvore atua de forma fundamental neste contexto, figurando em destaque no pátio térreo que se abre ao exterior, permitindo o hábito de se reunir para as refeições. O vegetalismo arbóreo sublima a ambiência do projeto, expandindo sua potência imaginal, impressa no título da proposta. A árvore, que corresponde a cada habitação, traz a síntese da imagem no campo, criando uma interface da vida urbana com a paisagem rural. Tal a força contida na imagem-árvore, que faz com que ela seja capaz de substanciar esta ambiência, num pequeno pátio urbano. Ela atua também preponderantemente como uma forma de alcançar a idéia constante de Le Corbusier de realizar o espaço externo como um prolongamento ao interno e reforçando o sentimento de abertura do pátio. Ela é ainda a árvore única (ver item 3.5), que se destaca na paisagem e que é capaz de prover um sentido único ao projeto. O domínio que representa no espaço livre é reportado à arquitetura, numa parceria entre a natureza e o artefato.

*Tais árvores remanescentes são resquícios da história e da poesia populares, cujos galhos aninharam o espírito poético desde as trovas cortesãs até os nossos dias*<sup>64</sup>

Nas ressignificações da imagem-árvore no contexto cultural, avançamos no plano da memória arborescente ao sentido histórico que envolve a presença das árvores nas cidades, como um importante elemento de **memória urbana**. O sentido de longevidade, que lhe é atribuído pelo fato delas ultrapassarem diversas gerações, adquire no contexto urbano o caráter de impressão na paisagem das marcas do tempo. O espaço urbano expõe de forma mais evidente a diferença de duas temporalidades - o tempo vegetante, com seu ritmo lento, e o humano, que a vida cotidiana e a modernidade se encarregam de acelerar. O descompasso destas temporalidades nas cidades se revela no choque impressionante das árvores centenárias urbanas, que rompem pavimentações, invadem muros e edificações. O tempo vegetante se impõe e revela a fragilidade do tempo histórico, tão importante para nossas referências culturais, e que tão facilmente pode se perder. Estas árvores imponentes são capazes de reter o tempo histórico, tornando-se referências para a cidade, que cresce em torno da árvore, para a transformação e a permanência, e para o tempo na cidade (Farah *et al*, no prelo). Como aponta Dumas (2002), a árvore pode perenizar um evento e constituir um monumento, que é um instrumento para conservar a memória. Estas árvores são referências históricas, culturais, vegetais, próprias de cada paisagem, de cada bairro, ou mesmo de cada rua. Além disso, a velha árvore que se perpetua na

---

<sup>64</sup> Camillo Sitte. "O Verde na Metrópole" (Sitte, 1909).



Fig.36: Bernard Huet. Plátanos preservados no Parque de Bercy, 1987. Paris, 2004.

---

paisagem urbana pode prover um senso de continuidade num cenário em constante mudança, atuando como um símbolo de estabilidade (Lynch, 1972).

O tempo urbano que se acumula no ser arbóreo revela a história de uma cidade. Árvores centenárias são testemunhas cósmicas, uma vivência milenar ante a concretude urbana. Deste contraste, nasce uma história contada pela própria árvore sobre o passado da cidade, pontuada entretanto, pela sua transcendência vegetante à materialidade, que ela empresta ao nosso olhar. Árvores centenárias, como a figueira-roxa<sup>65</sup> da rua Faro, no Rio de Janeiro (fig. 35), transbordam de vegetalismo as calçadas urbanas. Seu tronco avança para a rua, suas raízes não se contêm nas golas de árvore. Elas concretizam o agigantamento imaginário que experimentamos pela presença das árvores urbanas, com seus significados alastrados.

O potencial histórico e memorial das árvores pode ser explorado no projeto paisagístico com o objetivo de recuperar e reforçar uma paisagem específica. No projeto de Bernard Huet e equipe para o Parque de Bercy, em Paris (fig. 36), a intenção foi de "jogar com os traços existentes, com o que já estava lá, as árvores, os edifícios, os traçados da rua do lugar" (Ferrand *et al*, 1993). Desta forma, num projeto voltado ao resgate da memória do ambiente, as árvores cumprem um papel fundamental. Em diversos pontos do parque, a manutenção de conjuntos de árvores existentes dão testemunho e nos conduzem à ambiência de um outro tempo, que a imagem-árvore revela pela propriedade de condensar em si valores profundos e imemoriais. Plátanos<sup>66</sup> preservados ajudam a contar a história do lugar, desvelando seu passado. Mais do que resgatar a paisagem exterior de uma certa época, estas árvores revelam significações ligadas à aura do ambiente, às suas dimensões ocultas, emanações invisíveis que o vegetalismo arbóreo foi capaz de reter.

Na praça Saint Gervais, em Paris, a árvore atua por mais de setecentos anos como representação imagética da memória do lugar. A história da praça e da vizinhança foi marcada pela presença de um olmo<sup>67</sup>, que se confundia com o próprio espaço da praça, servindo como uma referência ao lugar, e por assim dizer, emprestando-lhe sua alma. O antigo olmo consta como sendo do ano de 1235, caracterizando um espaço de justiça, visto que sob sua copa eram decididos os casos de diferenças comunais, julgamentos, servindo de local para pagamento de impostos (Bourdu, 1999). Depois dele, outros se sucederam no mesmo local. A aura

---

<sup>65</sup> Nome científico: *Ficus tomentella*.

<sup>66</sup> Nome científico: *Platanus sp.*

<sup>67</sup> Nome científico: *Ulmus campestris*



Fig.37: Praça Saint Gervais, com olmo ao centro, em frente à igreja Saint-Gervais-Saint-Protais. Paris, 2004.

Fig.38: Gradil de janela do edifício da rua François-Miron, com representação do olmo.

Fig.39: Bernard Huet. Árvore da Esperança. Parc 26<sup>ème</sup> Centenaire, 2004. Marseille, 2004.

---

que marcou os eventos cotidianos urbanos desta praça, registrada em versos de poetas, é referenciada pela presença de outra árvore de uma espécie similar que lhe substituiu no mesmo lugar atualmente (fig. 37), e pelas imagens do olmo impressas no gradil dos prédios que se estendem pela rua François-Miron (fig.38). Entretanto, enquanto no parque de Bercy, as árvores contribuem na recuperação da ambiência anteriormente existente, na praça Saint Gervais, a ausência da árvore original e de um momento urbano que se diluiu, deixam marcas significativas na aura do lugar. Os traços da manutenção desta memória, no entanto, não parecem suficientes para resgatá-la. Sente-se a falta de um projeto urbano, que busque recuperar o *genius loci*, perdido pelas transformações urbanas ao longo do tempo, e que considere as condições para que a paisagem seja inflada com o vegetalismo arbóreo. Se, ao contrário, o espaço urbano não contribua neste sentido, a árvore pode perder sua força e comprometer seu potencial imagético.

No projeto do Parque do 26º Centenário em Marselha, na França, de autoria de Bernard Huet, a árvore condensa uma série de significados para uma região e os seus habitantes - os marselheses. O novo parque foi criado para a comemoração de vinte e seis séculos da cidade. Na praça de acesso ao parque, foi construído um monumento, a *Árvore da Esperança* (fig.39), como um símbolo dos valores marselheses - abertura, fraternidade e respeito, numa mensagem de solidariedade e de tolerância. Nesta árvore está representada a esperança por uma convivência dos povos de forma pacífica, principalmente na questão religiosa<sup>68</sup>. Sob ela foram gravados nomes de cidadãos, de figuras ilustres, não apenas com o sentido de atestar o compartilhamento destas idéias, mas também para imortalizar aqueles que ali se inscreveram, junto aos vinte e seis séculos da cidade, e pelo dever. No interior do parque, vinte e seis sequóias<sup>69</sup> representam cada um dos séculos da existência da cidade<sup>70</sup>. Neste grupo, as árvores de uma espécie que tem como característica a longevidade, representam a imponência da cidade, o respeito que lhe deve ser legado. Elas espacializam os valores, o orgulho da população pela sua cidade e sua história.

A árvore é eterna também pelo seu poder de regeneração. Pela **arborescência** de um **reinício**, **re-arborescendo**, a árvore recria e recicla a vida. Esta capacidade, inerente a seu caráter, é responsável pelo desenvolvimento de mitos e símbolos em inúmeras culturas, induzida pelo ritmo cíclico dos seres vegetais. Entretanto, o ciclo

---

<sup>68</sup> *A Comme L'Arbre de l'Espérance*. (Disponível em: <http://lionel.le.tallec.free.fr/A.htm>. Acesso: 19/05/2005).

<sup>69</sup> Nome científico: *Sequoia sp.*

<sup>70</sup> *Les espaces Verts*. (Disponível em: [www.mairie-marseille.fr/vier/viron/espvert/pup.htm](http://www.mairie-marseille.fr/vier/viron/espvert/pup.htm). Acesso: 19/05/2005).





Fig.40: Maurice de Vlaminck, *Les Arbres Rouges*, 1906. Paris, Centre Georges Pompidou, 2004. (Local:[www.insecula.com/oeuvre/O0019268.html](http://www.insecula.com/oeuvre/O0019268.html). Acessado: 24/06/2004)

Fig.41: Burle Marx. Jacarés no Parque do Flamengo, 1965. Rio de Janeiro, 1996.

---

de regeneração da árvore não se dá apenas em vida, nos intermédios de floração, frutificação e rebrotação de folhas, mas também após a sua "morte", estado no qual, como vimos em reflexões anteriores, mantém sua essência viva.

Se na árvore eterna, irmanamos a árvore ao mineral, na árvore reinício, é o elemento fogo que a ela se alia. Como já visto, o fogo, que se encontra latente na árvore, comporta o sentido de purificação. Em Maurice de Vlaminck (fig.40), suas árvores-chama revelam o regozijo que se experimenta ao pressentir o fogo que habita a imagem-árvore. Suas labaredas envolvem a paisagem, acalentam nossas casas, reiniciam vida. São árvores quentes onde se prepara a alegria da consumação pelo fogo (Bachelard, 1943, p.264; 1960, p.187). O fogo que "habita a casa", que transmite amizade, está presente na essência das árvores da obra de Vlaminck, disseminando pela paisagem o conforto de nos reconhecermos num lugar e de verdadeiramente habitá-lo.

Burle Marx também pressente o fogo interior da árvore jacaré<sup>71</sup>, que se lança além de seus tortuosos galhos, num ardor que incendeia a paisagem (fig.67). No Parque do Flamengo (1965), o paisagista distribui vários grupos da oblíqua espécie. Se normalmente, as chamas internas verticalizam (ver item 3.6), no jacaré, entretanto, seu fogo interno, mais do que sua força vertical, faz prevalecer o alastramento horizontal, em conjugação com o emaranhado de seus ramos. Os grupos de jacaré do Parque do Flamengo envolvem o espaço urbano, ensaiando o alastramento ígneo horizontal do campo em chamas, propagando seu élan. Assim, os jacarés dispostos por Burle Marx parecem ocupar uma área mais extensa do que suas copas medianas conseguiriam, dinamizando seu vegetalismo na paisagem do Parque do Flamengo (fig. 41).

*Mutilados jardins e primaveras abolidas  
abriram seus miraculosos ramos  
no cristal em que pousa a minha mão.*

*(Prodigioso perfume!)*

*Recompuseram-se tempos, formas, cores, vidas...*

*Ah! Mundo Vegetal, nós humanos, choramos só da incerteza da  
ressurreição.<sup>72</sup>*

Neste tema, a árvore apresenta-se em sintonia com um outro mito, o da Fênix, pássaro sagrado considerado pelos egípcios e gregos como imortal, capaz de viver por milhares de anos e ainda renascer de suas próprias cinzas. Na religião cristã,

---

<sup>71</sup> Nome científico: *Chloroleucon tortum*.

<sup>72</sup> Cecília Meireles. Epigrama Nº 3. *Viagem*. (Meireles, 1983, p.90).



Fig.42: Jack Devilheurs. *Phenix*. Exposição Sculptures de Tempête. Versailles, 2004.

Fig.43: Anne Benrais. *Trois Personnages*. Exposição *L'Eloge de la Nature*, Jardin de Luxembourg. Paris, 2004.

Fig.44: Frans Krajcberg. *A Árvore*, 1991. (Vian-Mantovani, 2001, p.115).

---

tem o sentido de ressurreição. Da mesma forma, a árvore apresenta o significado de renascimento, de ressurgimento depois da morte, principalmente algumas espécies como a oliveira, que é capaz de fazer rebrotar seus ramos, depois de cortada, aparentando estar morta. A interação entre a Fênix e a árvore e suas conexões ígneas é representada na obra de Jack Devilheurs (fig. 42), na qual a madeira de uma árvore secular é utilizada para dar forma ao pássaro mitológico. Árvore e pássaro eternos inauguram a vida, perdida nos escombros da morte. Vivendo "no clarão da imaginação" (Bachelard, 1988, p.57), as árvores renascem constantemente em nós, num milagre de redescoberta da vida.

Por outro lado, a imagem-árvore nos escapa à imaginação quando poluímos nossa mente pela vida prática e nos deparamos com a exploração e utilização sem limites das árvores pelo ser humano, esgotando nossas reservas florestais. O uso indiscriminado e descomprometido com o futuro de nossa paisagem arbórea é atestado na escultura em que as sobras de madeira, usadas e rejeitadas, são reunidas num protesto na recomposição em vida de Três Personagens (fig.43), que parecem discutir o futuro de nosso planeta, sem a presença destes seres que nos são tão caros, mergulhados e constituídos de suas próprias cinzas. Esta postura com relação às árvores desconsidera o processo que as traduzem como vida e esperança de renascimento, anulando-o pelo acúmulo de interesses sociais e econômicos.

A obra de Frans Krajcberg recria a vida através da matéria morta do vegetal. Com maestria, Krajcberg transmite com seu trabalho a dor pelo aniquilamento do corpo vegetal e do corpo humano, trazida pela perda de toda sua família na Segunda Guerra Mundial (Vian-Mantovani, 2001). Pela imagem do fogo, a estética faz renascer a vida na matéria consumida de partes de árvores, que o autor recolhe da natureza. Em sintonia com sua postura de vida, sua obra passou a simbolizar o protesto ecológico, pela destruição de florestas por todo o Brasil (fig. 44). Na queimada de nossas matas, o fogo que atinge as árvores não as faz renascer, como a Fênix, nem purifica nossos espíritos, embrutecidos pela ação de extermínio destes preciosos seres em seu habitat natural. Ele põe em risco uma das mais fortes conexões simbólicas de nossas vidas, sem nem mesmo nos darmos conta da perda inestimável para nosso equilíbrio espiritual que representa o desaparecimento de seu vegetalismo em nosso entorno.

O desmatamento e o distanciamento das árvores na cidade e nos projetos urbanos já fazia parte das inquietações de Camillo Sitte. Em seu artigo "O Verde na Metrópole", o autor destaca a indignação popular pelo abatimento de árvores

urbanas, expressa em versos afixados em árvores que foram mantidas, situadas em frente à casa governamental:

*As árvores mais belas a gente abate,  
Ninguém as vê de volta, são da cidade.  
Nós porém resistimos, com muito agrado,  
Pois graças a Deus, somos bem do Estado!*<sup>73</sup>

Sitte (1909, p.171) chama a atenção para a importância da preservação da velha árvore remanescente, como uma "venerável estátua da história ou da arte" e constata, expondo sua indignação, a ausência de projetos que busquem sua manutenção, acolhendo-as a partir de condições projetuais que visem a sua integração urbana.

A manutenção de áreas de vegetação natural, como florestas, matas e outros tipos de ecossistemas tem ligação direta com a presença das árvores na paisagem urbana em cidades como o Rio de Janeiro. A Floresta da Tijuca se encontra dentro do espaço urbano e é um elemento fundamental e característico da paisagem da cidade, um convite ao devaneio vegetante. A sua usurpação da paisagem urbana é uma perda inestimável para a cidade, que a cada árvore negada ao nosso entorno, sonha um pouco menos.

---

<sup>73</sup> Verso popular (cit in Sitte, 1909, p.172).



*Filósofo,  
tem você a chance de ter uma árvore  
na sua rua,  
seus pensamentos serão menos penosos,  
teus olhos mais livres,  
suas mãos mais desejosas  
de menos noites.<sup>1</sup>*

4

## **SONHANDO A ARBORESCÊNCIA URBANA**

*Dando prosseguimento à tarefa de elucidação do imaginário arbóreo urbano, passamos a apresentar reflexões que sintetizam os aspectos relacionados à árvore enquanto potência imaginal impulsionada pela sua presença nas cidades. Duas questões principais se elevam neste ponto: a identificação de uma alma arbórea, uma propulsão imaginante que age intensamente sobre a paisagem urbana, e a transcendência do ser, ou seja, o estado devaneante provocado a partir da atuação dos dinamismos indutores da imagem-árvore sobre os cidadãos.*

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy. Poema sobre empena de prédio no Quinto Arrondissement, em Paris.



## 4.1 ALMA DA ÁRVORE: QUANDO A ÁRVORE É A CIDADE

*Estas altas árvores  
são umas harpas verdes  
com cordas de chuva  
que tange o vento.*

*Vêm os sons mais claros  
da amendoeira amarela,  
pontuados na palma  
das fortes folhas virentes.*

*Os sons mais frágeis nascem  
na fronde da acácia leve,  
com frouxos cachos de flores  
e folhinhas paralelas*

*Os mais graves escorrem  
das negras mangueiras antigas  
de grossos, torcidos galhos,  
françados de parasitas*

*Os sons mais longínquos e vagos  
vêm dos finos ciprestes:  
chegam e apagam-se, nebulosos,  
desenham-se e desaparecem...<sup>2</sup>*

A força da árvore enquanto potência imaginal é tamanha que a unidade do ser que se apresenta coloca-se como preponderante sobre as suas formas intrincadas e múltiplas (Bachelard, 1943). Em cada árvore, um ser uníssono e totalizante se revela. Entretanto, em contraponto a esta unicidade, que permeia o arquétipo árvore, em sua essência, revela-se o caráter de cada espécie, com sua alma própria.

No poema de Meireles, elementos da natureza se conjugam produzindo um vegetalismo sonoro. Vento e chuva fazem das árvores *harpas* sonoridades, para deleite de nossos devaneios. São sinfonias arbóreas, sons arbórescentes, uma polifonia verdejante. Mergulhamos neste vegetalismo sonoro e sonhamos os sons. Gotas de som, folhas cantantes, árvores-orquestras. Este vegetalismo é múltiplo, diversificado, com um som produzido por cada ser vegetal.

Nesta sinfonia arbórea, vemos um tipo de árvore executando um acorde diferente. Portanto, cada espécie - a amendoeira, a acácia<sup>3</sup>, a mangueira<sup>4</sup>, o cipreste - tem

---

<sup>2</sup> Cecília Meireles. *Visita da Chuva, Os Dias Felizes*. (Meireles, 1983, p. 294).

<sup>3</sup> Nomes científicos: *Acacia* sp.

<sup>4</sup> Nome científico: *Mangifera indica*.



uma sensibilidade, uma cor interna, uma alma própria, e uma emoção diferente a nos passar. O caráter presente em cada uma delas é único e totalizante, com seus indutores devaneantes próprios. Segundo nossa imantação, nos identificamos com uma ou outra, sendo capazes de diferenciar claramente a nuance do vegetalismo que se apresenta. Elas interagem de diferentes formas com o cosmo e seus elementos. No poema de Cecília Meireles citado anteriormente (ver item 3.2), vemos as diferentes respostas que cada espécie dá ao vento. Estas respostas, como nuances de cada ser, nós sentimos de formas diversas, induzindo a uma emoção peculiar e única. Elas revelam o caráter específico do imaginal arbóreo existente em cada espécie, a sua alma.

A existência da alma da árvore, com seus traços peculiares, expõe a concepção de que as diferenças de caráter das espécies arbóreas urbanas não estão apenas associadas às suas características físico-morfológicas e às suas variadas capacidades de configuração espacial. Elas referem-se aos diferentes significados inerentes a cada ser arborescente e às emoções que um tipo arbóreo específico passa aos cidadãos. Na verdade, esta alma é o que está na origem destas características, que são apenas o seu caráter externo, visível.

Stefulesco (1993, p.33) inspira-se num estudo de classificação botânica realizada num laboratório de Montpellier, que define os grupos de acordo com a arquitetura da árvore, ainda num sentido visual e concreto, para lançar uma proposta de identificação de espécies arbóreas a partir de seu comportamento. Assim, propõe as conformistas, as preguiçosas, as necessitadas, as versáteis, as tímidas e as musicistas. Esta proposta revela, de certo, uma materialidade do olhar por se influenciar basicamente pela forma externa da árvore, mas a atenção que demonstra para o sentido do que chamou de "temperamento" das espécies, revela uma sensibilidade para captação de questões mais profundas de uma disposição interior do vegetal, de certos aspectos imanentes. A disposição do projetista urbano para corresponder a estas emanções imaginais que brotam da árvore é fundamental para a escolha das espécies a serem utilizadas num projeto.

Na Índia, as árvores sagradas à sombra das quais se dão os momentos de liberação cármica, têm suas espécies botânicas definidas, como vimos com a figueira-religiosa ligada à figura do Buda. O Iroco, árvore sagrada dos iorubás da qual falamos anteriormente, é originalmente na África uma árvore da espécie *Clorophora excelsa*, enquanto no Brasil, onde esta não existe, o Iroco reside normalmente na figueira-religiosa, e por vezes, na mangueira ou nos cajazeiros<sup>5</sup> (Martins e Marinho, 2002). Estas relações não são pautadas simplesmente no

---

<sup>5</sup> Nome científico: *Spondias lutea*.



Fig.65: Piet Mondrian. *De Grijze Boom*, 1911. (*A Árvore Cinza*). Gemeentemuseum, Haia.

Fig.66: Piet Mondrian. *Bloeiende Appelboom*, 1912. (*Macieira em Flor*) Gemeentemuseum, Haia..

Fig.67: Burlie Marx. *Phitecellobium tortum*, 1961. (Bardi, 1964, p.6).

---

aspecto físico destas espécies. Muito pelo contrário, é a disposição interna presente no caráter da espécie que a faz merecedora e em sintonia com o rito sagrado. Brosse (1989) nos confirma que esta associação não acontece por acaso e que os ocidentais tendem a desprezar estas particularidades e seu real significado, como se fossem mero fruto da imaginação. O autor defende que se nos referenciarmos aos antigos textos sagrados indianos, vamos descobrir como estas diferentes árvores sagradas, com seu caráter próprio, nos fornecem muito além do que nos mostra a botânica.

É esta inquietude que leva Roger (2002, p.44) a defender a necessidade de descobrir as diferentes espécies e seu valor próprio a partir, não de suas características físicas, mas buscando uma representação mítica e poética. O autor aponta para a arte como sendo o mediador indicado para a revelação deste caráter. Este é o caminho trilhado por Mondrian ao experimentar a desmaterialização da forma exterior da árvore para compreender seu princípio interno. Num caminho de exploração imagética, Mondrian traça um percurso, no qual a partir da criação de várias obras sobre o mesmo tema árvore (fig.65), se afasta de sua forma pré-concebida, revelando assim algo que lhe habita sua mais profunda interioridade. (Chateau, 2002). Em sua obra "Macieira em flor" (fig.66), o que se vê exposto é a alma árvore. A obra citada é onde Mondrian parece alcançar o auge desta investigação. Mondrian representa a árvore desprovida de sua materialidade - a forma pela qual nos acostumamos e aprendemos a vê-la, fazendo surgir algo que não se encontra visível, além da sua concreta, o seu significado mais profundo. Se um observador da obra eventualmente não veja aí revelada uma árvore e sua alma, será certamente porque nem todos vêem esta alma representada da mesma maneira, com a mesma forma, as mesmas cores, que o criador poético lhe impôs. A alma da árvore é a mesma, mas nossa forma de vê-la e de representa-la, novamente tirando partido da matéria para que possa ser visualizada, apresenta diferenciações. Antes de tudo, esta obra de Mondrian nos traz a reflexão sobre a existência desta essência interior, e que conta, na sua constituição, com uma componente vinda do nosso próprio olhar.

Na obra de Burle Marx<sup>6</sup> (fig.67), vemos retratada a alma da espécie arbórea jacaré. A trama de seus ramos nos envolve em sua rede, fazendo-nos penetrar ainda mais no ritmo vegetal, sentindo-nos emaranhados no vegetalismo arbóreo. Conforme as palavras de Luiz Emygdio de Mello Filho, ela é uma "árvore que se abraça"<sup>7</sup>. E assim, nos estende seus ramos oferecendo um abraço vegetante

---

<sup>6</sup> Burle Marx. Desenho de *Phitecellobium tortum*, 1961. (Bardi, 1964).

<sup>7</sup> Entrevista concedida à autora e a Mariana Várzea por ocasião da elaboração do vídeo: "Luiz Emygdio e a Poética da Paisagem", em 2000.

imaginário, que experimentamos em nosso devaneio. Os jacarés abraçam também a cidade, com ela se envolvendo, e revelando sua urbanidade. Os traços de Burle Marx na referida pintura, antecipam este caráter quando parecem representar a malha urbana como um pano de fundo para seus ramos retorcidos, realçando assim a sua compreensão da potencialidade urbana do jacaré. O pensamento urbano expresso no gesto projetual de Burle Marx lhe possibilita um deslocamento da forma de ver uma espécie arbórea, trazendo para ela uma urbanidade que se materializa em sua obra paisagística.

A afetividade do jacaré torna-se evidente no projeto de Burle Marx, sua alma exposta demonstra a capacidade de emocionar a cidade e seus habitantes, de misturar-se a ela, de imprimir-se em sua paisagem de maneira própria e marcante. Esta a sua alma, e ela a empresta à paisagem urbana. A árvore, num abraço imaginário, convida ao convívio urbano, à brincadeira em seus troncos retorcidos, ao afago de seu abrigo seguro. A afetividade se expressa no ambiente e envolve os habitantes da cidade (fig.41). Burle Marx compreendia bem a essência das espécies vegetais e tirava partido delas para criar uma paisagem afetiva. A sua compreensão da alma de cada espécie arbórea faz de Burle Marx o responsável por uma das mais impressionantes sensibilidades na utilização de árvores em áreas urbanas. Intuído pela especificidade da aura arbórea, peculiar para cada espécie, Burle Marx explorava as características de cada uma no sentido de reforçar a presença da árvore em seus projetos.

*Costumo, freqüentemente, prever em meus projetos o plantio de grandes grupos de árvores formados com uma só espécie. Com isso, seguem-se efeitos espetaculares durante a época de floração ou de outra característica qualquer que desejamos acentuar.*<sup>8</sup>

A disposição de árvores da mesma espécie em conjunto, princípio paisagístico muito utilizado por Burle Marx, faz reforçar na ambiência o caráter da alma destas espécies. São como acordes mais profundos, revelando nuances de sons irmanados, que se sobressaem a notas esparsas, como apontado por Mello Filho<sup>9</sup> (Farah e Murad, 2003). A paisagem é inflada pelo vegetalismo arbórescente da aura de uma determinada espécie, fazendo com que a sua presença domine o ambiente. Segundo Burle Marx<sup>10</sup> (1983), as características essenciais de uma espécie se revelam a partir da sua localização em um grupo homogêneo para algumas espécies, enquanto para outras, funciona melhor a sua disposição isolada, em destaque. De uma forma ou de outra, fica evidenciado o seu caráter

---

<sup>8</sup> Roberto Burle Marx, "Árvores Floríferas", 1983. (Tabacow, 2004, p.192).

<sup>9</sup> Entrevista concedida à autora para tese de mestrado, em 1996.

<sup>10</sup> Roberto Burle Marx, *Árvores Floríferas*. (Burle Marx, 1983).

mais íntimo, mais específico, aquilo que ela tem de mais peculiar, e que é tão fundamental de ser partilhado pelos habitantes urbanos. O onirismo vegetante é particular para cada espécie e reverbera de acordo com as interações do ambiente, podendo ser intensificado pelas condições que o paisagista lhe imponha. Cabe ao poeta da paisagem, com sua sensibilidade aguçada, característica sempre presente em Burle Marx, o discernimento para intuir esta diferenciação, ressaltando assim a capacidade de comunicação entre a árvore e o habitante urbano, para que ela possa ter otimizada a mensagem a ser transmitida.

Na Praça Salgado Filho, Burle Marx demonstra esta acuidade na manipulação da aura arbórea na composição com a figueira-brava<sup>11</sup> (fig. 68). Em seu projeto Burle Marx dispõe um grupo destas árvores localizadas duas a duas, praticamente sem nenhum espaçamento entre elas. Com o total domínio das características da espécie, Burle Marx busca intensificá-las. O resultado é o esperado. A árvore, por essência, de troncos retorcidos e horizontais, tem seu caráter realçado a partir da disposição geminada. Surge uma nova espécie da interação imagética criador poético e árvore, que brota no espaço paisagístico, e que tem inflada sua aura. A praça como um todo é impactada pela presença das árvores gêmeas. O espaço urbano neste trecho do projeto se confunde com o espaço delimitado pelas árvores, que o habitam plenamente. Intuindo o élan emanante da imagem-árvore, o paisagista realiza a poetização do espaço urbano.

*Podemos pensar na planta como uma pincelada, ou um ponto de bordado; mas não devemos nunca esquecer que ela é um ser vivo.*<sup>12</sup>

Esta visão de Burle Marx demonstra sua idéia de que não se deve uniformizar a vegetação, que cada ser é único e deve ser compreendido como tal, na sua característica e personalidade. E para isto muito contribuíam seus desenhos de espécies vegetais, que mais do que ensiná-lo sobre a estrutura e arquitetura da árvore e suas características sazonais, como aponta Tabacow (2004, p.161), sobretudo possibilitaram a Burle Marx penetrar em suas almas. Desenhos como o do jacaré, citado anteriormente e de figueiras<sup>13</sup> (fig.69) deixam transparecer na representação pictórica a sua compreensão da alma arbórea.

Esta compreensão é exposta no projeto da Praça Benedito Valadares, em Tiradentes (fig.70), no qual Burle Marx soube captar como um grupo de figueiras existentes era importante na constituição da aura do lugar, pautando o

---

<sup>11</sup> Nome científico: *Ficus pertusa*.

<sup>12</sup> Roberto Burle Marx. *O Jardim como Forma de Arte*. (Burle Marx, 1962, p.64).

<sup>13</sup> Nome científico: *Ficus sp.*

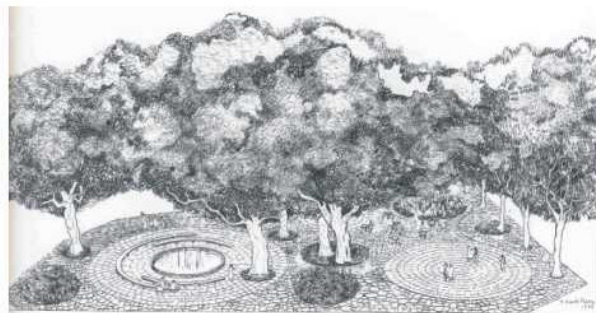


Fig.68: Burle Marx. Figueiras plantadas em pares. Praça Salgado Filho, 1952.  
Rio de Janeiro, 2005.

Fig.69: Burle Marx. *Ficus religiosa*. (Tabacow, 2004, p.161).

Fig.70: Burle Marx. Praça Benedito Valadares, 1980. Tiradentes. (Tabacow, 2004, p.111).

---

mesmo na sua manutenção e valorização. O piso definido para a praça, emprestado da ambiência da região, pela escolha do material e forma de utilização, envolve as figueiras e define um projeto de linhas simples, mas poderosas pela sua essência. No desenho de Burle Marx da praça, fica evidente a existência das árvores como um conjunto único. A sensibilidade do paisagista para o procedimento deste projeto mostra que a árvore é, como nos diz Norberg-Schulz (1979), um dos elementos capazes de revelar a essência de um lugar, o *genius loci*, seja por seu valor natural, sua força mitológica e cosmogônica, como apontado no capítulo teórico-conceitual. Através da aura da árvore podemos captar a essência do lugar, e através de novos plantios e projetos de arborização urbana, resignificá-los.

Na obra de Alphand (1868) também podemos ver a identificação de árvores existentes como fundamentais na ambiência do lugar, e que foram por vezes responsáveis pela definição projetual de trechos de seus parques. Isto é verificado tanto com relação a grupos arbóreos como a espécies isoladas. Em seu projeto de estruturação do Bois de Boulogne (1853-1858), em Paris, encontramos dois desenhos de E. Hochereau presentes em seu livro *Promenades des Paris*, que indicam esta característica. No desenho da Ilha dos Cedros fica patente a potência destas altas e impactantes árvores (fig. 71), que marcam um espaço e a partir das quais, define-se o projeto. O cedro da grande cascada (fig.72) mostra a potência da aura de árvores isoladas.

*Há uma expressão intrínseca, peculiar de cada região, e é preciso não perder isso de vista.*<sup>14</sup>

A recuperação da ambiência de uma região para a área urbana foi algo feito por Burle Marx desde o início de sua carreira, na sua atuação como Diretor de Parques e Jardins de Recife. Com projetos que tiravam partido de plantas nativas de forma nunca antes experimentada, conseguiu este feito sem ter que colocar legendas em placas informando o porquê daquela composição e seu significado, risco que, segundo apontou Treib (2002, p.93), pode ocorrer ao se tentar resgatar uma imagem anterior da paisagem, perdida na transformação urbana. Numa crítica em artigo de jornal da época, é dito que em sua atuação nos projetos no Recife, Burle Marx alcançou o "caráter e o sabor da região"<sup>15</sup>, com a disposição de conjuntos vegetais característicos, paisagens que apresentavam a ambiência característica do lugar. Estas espécies arbóreas carregam o élan próprio da paisagem em si mesmas. Com a inserção destes elementos através do projeto urbano elas

---

<sup>14</sup> Roberto Burle Marx. *A Função do Jardim*. (Burle Marx, s/d, p.212).

<sup>15</sup> "O Urbanismo e Recife", 1935, s/autor. Recorte de jornal dos Arquivos da Burle Marx & Cia.



Fig.71: Alphand. Iha dos Cedros, Bois de Boulogne, Paris. Desenho: E. Hochereau. (Alphand, 1868, p.39).

Fig.72: Cedro da grande cascada Bois de Boulogne, Paris. Desenho: E. Hochereau. (Alphand, 1868, p.45).

Fig.73: Dan Kiley. Avenida de acácias negras. Casa Miller, 1957. Columbus, Indiana. (Brown, 2000, p.105).

---



reabilitam a aura original do lugar. Na Praça da República, que teve sua reforma confiada ao paisagista, Burle Marx manteve o projeto anterior e inseriu cajueiros<sup>16</sup> e mangabeiras<sup>17</sup>, tão característicos da região dos tabuleiros nordestinos, reatando o elo da cidade com a paisagem pernambucana<sup>18</sup>. Burle Marx recupera a aura do lugar realçando um sentimento por ele mesmo vivenciado entre os cajueiros, que fizeram parte de seus passeios pela praia do Rio Doce, em Olinda, Pernambuco, assim como de outros habitantes da região, representado nos versos de Joaquim Cardoso<sup>19</sup>:

*(...) cobertos de folhas cor de vinho, - Anunciadores  
simples dos estios - Que as dúvidas e as mágoas aliviam  
- Aqueles que como eu vivem sozinhos.*

Em certas ocasiões, a alma da árvore se faz tão fremente, que se coloca como única possibilidade para determinada utilização. Apenas a revelação de uma aura singular e potente seria capaz de restringir de tal forma uma especificação vegetal. Isto é o que certamente fez com que Dan Kiley, referindo-se à alameda de acácias negras de seu projeto da Casa Miller (fig.73), afirmasse que elas carregam

*qualidades de cor, textura e luz como nenhuma outra  
árvore poderia tê-lo feito.*<sup>20</sup>

Analisando o projeto de arborização para o plano de Chandigarh (1952), de Le Corbusier, destacamos o uso da arborização levando à predominância de auras arbóreas na caracterização de paisagens, expressando-as pelo o autor chamou de "formas dominantes"<sup>21</sup> das árvores, aplicadas a grupos de vias-tipo. Esta característica do projeto, revelada nos desenhos esquemáticos de perfis de avenidas (fig.74), nos indica a sensibilização do vegetalismo arbóreo com o intuito de contribuir para uma identidade específica para cada tipo de rua, ou setores da cidade. No caso da planta apresentada para o tipo de via de circulação V4, por exemplo, cada rua ou trecho é arborizado com uma composição de duas espécies de árvores diferentes, possibilitando a combinação de características próprias referentes à caducidade das folhas, tendendo a funções específicas, ou seja a mistura de espécies de folhas caducas para permitir a entrada do sol durante o

---

<sup>16</sup> Nome científico: *Anacardium occidentale*.

<sup>17</sup> Nome científico: *Hancornia speciosa*.

<sup>18</sup> "Jardins Bonitos que o Recife Possui". Diário da Tarde. 14 de junho de 1937. Arquivos da Burle Marx & Cia.

<sup>19</sup> Joaquim Cardoso. O Jornal do RJ - Diários Associados. "Ouvindo Burle Marx". 26 setembro de 1948. Arquivos da Burle Marx & Cia.

<sup>20</sup> Dan Kiley (cit in Brown, 2000, p.100).

<sup>21</sup> Termo utilizado na planta de arborização CHAN LC 4469 do projeto de Chandigarh, 1952 (Brooks, 1983-c, p.87) (fig.10).

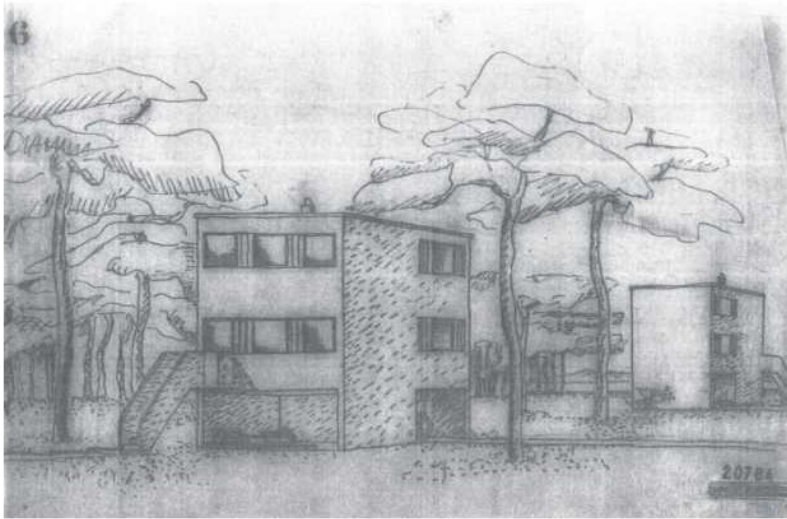
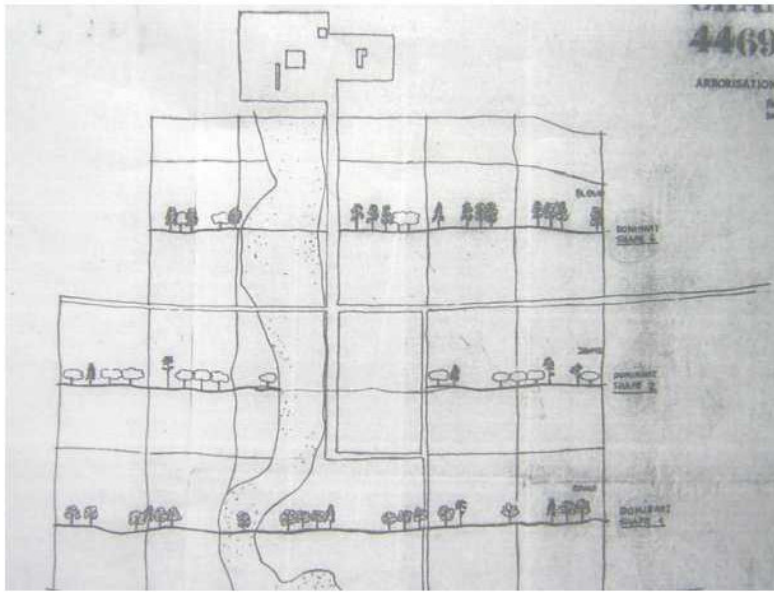


Fig.74: Le Corbusier. Projeto de Arborização para Chandigarh. CHAN LC 4469.  
 Desenho: Samper. (Brooks, 1983-c, p.87).

Fig.75: Le Corbusier. Projeto de Maison et Cantine, Lège, 1924. (Brooks, 1983-a, p.70).

inverno, com espécies de folhas permanentes, para a manutenção do "décor estável durante o inverno". Entretanto, fica claro no desenho e no memorial o predomínio de uma das espécies, sendo indicado inclusive uma cor predominante para cada rua, como relata o texto no projeto: "cada V4 poderá ser plantada com árvores de folhas coloridas ou espécies diferentes. Por exemplo, uma V4 amarela, uma V4 vermelha, uma V4 azul" (Brooks, 1983-c, p.29, 30). A identificação também é feita a partir de setores diferentes, podendo a arborização mudar para "caracterizar as diversas funções dispostas ao longo da travessia de um setor pela V4 (praças, mercados, cafés, lojas, etc..) e se renovando no setor seguinte". Para uma outra categoria de via de circulação, a V3, apesar de haver todo um estudo de caráter técnico de insolação para as diferentes orientações solares das ruas verticais e horizontais, o resultado de identidade trazido para as ruas é evidente. Num dos perfis, é indicado uma forma de árvore horizontal criando um túnel verde, enquanto no outro, é proposta uma forma arbórea vertical. No texto, é ressaltado que pela diferenciação das formas arbóreas entre as ruas verticais e horizontais, por exemplo, o habitante poderia saber em qual direção ele se encontra. Uma questão técnica, certamente, mas que leva ao ponto que nos referimos neste estudo da capacidade de uma espécie arbórea identificar e caracterizar um determinado lugar.

Neste projeto Le Corbusier repete a estrutura da árvore de alinhamento propagada por Alphand e utilizada por diversos outros projetos de arborização urbana que se sucederam. Le Corbusier cria túneis verdes na cidade, arborizando suas vias, com o diferencial da utilização por vezes de conjunção de duas espécies diferentes para um mesmo perfil, no qual uma é preponderante, efeito que não se observa no trabalho de Alphand. Outro diferencial é o fato de que Alphand não explora diferentes espécies para dar identidades a regiões ou ruas específicas.

Em outros desenhos, onde representa a árvore em seu projeto, percebemos a recorrência de Le Corbusier em utilizar uma determinada espécie, desenhando características de forma de tronco, buscando dar ao projeto uma determinada aura, como observado na perspectiva do projeto da Maison et Cantine, em Lège, na França (fig.75) (Brooks, 1983-a, p.70). Aqui é notável a força consagrada ao desenho do conjunto de árvores da mesma espécie no entorno da edificação, atribuindo a elas o mesmo nível de importância que a concedida à construção, e conferindo à arborização a responsabilidade pela definição da ambiência do lugar.

*Que aconteceu com esta cidade  
da noite para o dia?  
O Rio de Janeiro virou flor (...)  
Isto é janeiro e é Rio de Janeiro  
Janeiramente flor por todo o lado.*<sup>22</sup>

A cidade arboresce sua essência emprestada pelo élan da árvore que se impõe. A árvore traz **identidade à paisagem**, que é caracterizada pela força de sua presença. As árvores são capazes de marcar um lugar, ou associar-se a pessoas, como vemos no poema do Coqueiro de Batistinha de Drummond<sup>23</sup>, na qual um personagem urbano se revela na paisagem através de uma palmeira, caracterizando-a:

*Até que alguém lhe decifra  
esse bem querer de palmas  
e chama-lhe:  
Coqueiro de Batistinha.*

Assim, a alma da árvore acumula-se à cultura de uma sociedade, à sua paisagem. Ela é resignificada no plano da memória associando-se a passagens históricas e da vida cotidiana. A identificação da árvore com uma paisagem e as apropriações do seu valor essencial com intuítos políticos ou sociais pode representar ainda sua reverberação no plano do simbólico. Desta forma, o imaginário arbóreo compõe o imaginário urbano, misturando-se a ele, de tal forma, que se apresenta como uma tarefa árdua desvendar o mistério de seu entrelaçamento.

No Brasil, as camélias brancas<sup>24</sup> transformaram-se em símbolo do movimento abolicionista. Identificadas com uma causa política, eram exibidas nas lapelas de seus defensores, marcando o território nos jardins frontais de residências de forma a serem vistas por quem passava, como acontecia com dois pés de camélia localizados nos jardins da casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (Silva, 2003). O código abolicionista, utilizado para defesa e reconhecimento dos pares, através da peculiaridade do seu vegetalismo, deixa o seu rastro na paisagem urbana, e no tempo. Segundo Silva, os pés de camélia encontram-se até hoje presentes nos jardins da Casa de Rui Barbosa.

Determinadas espécies arbóreas alcançam um significado e uma referência para toda a cidade. Plantada em diversas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro, a amendoeira tornou-se, para muitos habitantes, uma das árvores mais

---

<sup>22</sup> Carlos Drummond de Andrade. Rio em Flor de Janeiro, 1980. *Amar se Aprende Amando: Poesia de Convívio e de Humor*. (Drummond, 2001, p. 1347-9).

<sup>23</sup> \_\_\_\_\_. Coqueiro do Batistinha. *Boitempo*. 1968/73/79. (Drummond, 2001, p. 1060-1).

<sup>24</sup> Nome científico: *Camellia japonica*.

características da paisagem carioca. Voltamos aos versos de Seixas<sup>25</sup> citados no capítulo anterior, nos quais percebemos a potência imaginal desta espécie expandindo-se como característica da cidade do Rio de Janeiro:

*E foi então que o cheiro das amendoeiras me invadiu.  
(...) – a alma das árvores delas se desprendendo, leve e lavada.  
(...) O cheiro das amendoeiras.  
É esse o perfume do Rio.*

A imagem-árvore passa a ser a paisagem da cidade, uma essência fluida que se materializa no seu aspecto físico, e se rerepresenta em nosso interior em sensações visuais, olfativas e auditivas, recuperadas imaginalmente. O cheiro das folhas molhadas das amendoeiras caracterizando uma paisagem olfativa; o barulho dos frutos e folhas da casuarina na Região dos Lagos produzindo uma paisagem sonora de acentuado caráter; é a alma da árvore que se estende à paisagem, dinamizando o seu vegetalismo. As laranjeiras, que se espalham pelas ruas de Cordoba (fig.76), na Espanha, são elementos de forte identificação da paisagem, e por isso tornaram-se símbolo desta cidade. Além da unidade que trazem ao ambiente, acrescenta-se o fato de ser uma arborização inusitada para ruas, pouco freqüente em outras cidades, o que reforça o caráter associativo. Outra frutífera incomum em arborização de ruas, a mangueira traz para as ruas de Belém uma paisagem bastante peculiar, lançando-se por toda a cidade, caracterizando-a. Por vezes, toda uma região é identificada pela aura imaginal de uma determinada espécie. É o que acontece com o pinheiro-marítimo, bastante característico em diversas cidades costeiras da Itália. A sua aura é imediatamente associada a paisagens de determinadas regiões. É a árvore passando a transmitir o *genius loci*, a essência da paisagem, segundo o conceito de Norbert-Schulz.

A passagem das oliveiras do status de árvore de cultivo ao de árvores de embelezamento urbano na região da Provence aconteceu com tal intensidade que fez com que elas conquistassem o posto de componentes essenciais na paisagem de cidades mediterrâneas, o símbolo para os franceses de "árvore fetiche da meridionalidade" (Bachimon, 2000, p.27). Esta identidade as transformou em representantes da paisagem desta região em outras localidades, portadoras da sua essência. Assim, oliveiras são plantadas em locais distantes do Mediterrâneo, como na região da Bretanha, no norte da França, na busca pela conquista da presença da paisagem mediterrânea, nem que se seja a partir de um único exemplar, mas que pela sua grande capacidade como depositário de carga simbólica, o faz satisfatoriamente. Ao ser plantada, ela carrega consigo a aura da paisagem e seu

---

<sup>25</sup> Heloisa Seixas. *O Perfume do Rio*. (Local: <http://www.almacarioca.com.br>. Acessado em: 12/10/2003).

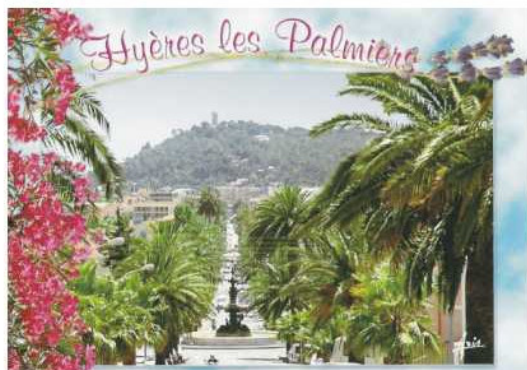


Fig.76: Larenjeiras nas ruas da cidade de Cordoba. Espanha, 1998.

Fig.77: *Hyères, vue de la Promenade des Palmiers*, final do sec. XIX. (Stefulesco, 1993, p.59).

Fig.78: Av Godillot. Cartão postal da cidade de Hyères.

Fig.79: Logotipo da cidade de Hyères.

---

significado. Se não se pode estar no Mediterrâneo, pode-se plantar a árvore que traz consigo parte da essência do lugar, parte da paisagem desejada, desde que as condições climáticas permitam.

A capacidade das árvores de caracterizar uma paisagem é fundamental para que ela possa transmitir a ambiência de uma determinada região, um país, mesmo em locais com os quais não apresentem nenhuma relação, fazendo que a imagem-árvore seja requalificada num contexto paisagístico e cultural totalmente diferente. Lynch (1972) sugere que as árvores podem ser transportadas pelos imigrantes como forma de individualizar o novo local de habitação, ou seja, de trazer para a paisagem estranha um elemento particular, que o identifique ao seu lugar de origem. O estudo de Tolia-Kelly, já citado anteriormente (item 3.4), relata como a transposição de determinadas espécies vegetais, entre árvores, feita por imigrantes da Ásia e do leste da África na Inglaterra, atua como uma referência à paisagem natal, contribuindo para o processo de identificação com o lugar, provando que as memórias de ambientes passados são móveis e transportáveis, como atestado nas teorias de Bohlin e Lovell (cit in Tolia-Kelly, 2004)<sup>26</sup>. Este estudo demonstra que a presença das espécies nativas e a prática da jardinagem das residências britânicas permite aos imigrantes transportar suas memórias, e assim auxiliar na difícil tarefa de criar raízes na nova região.

A árvore como a identidade de uma paisagem atua também como forma de atração. Na cidade de Hyères, no sul da França, durante o século XIX, foram plantadas abundantemente palmeiras, que não eram nativas, e seguiam a tendência de um gosto disseminado por toda a Côte d'Azur, uma "moda" como afirma Stefulesco (1993, p.59), fazendo com que ela se transformasse em seu "emblema publicitário e turístico" (figs.77 e 78). As palmeiras trouxeram uma forte identidade à região, que hoje, fora qualquer modismo, tem esta característica transportada para o seu nome - Hyères les Palmiers - e está impressa no logotipo oficial da cidade (fig. 79). A construção da identidade urbana se fez assim a partir da sua paisagem arbórea, o vegetalismo impulsionando a definição de um diferencial para a cidade, num contraponto ao restante do conjunto da região da costa azul mediterrânea.

---

<sup>26</sup> Bohlin, A. "The politics of locality: memories of District Six in Cape Town". In: N. Lovell (Ed.). *Locality and Belonging*. London: Routledge, 1998. p.168-188. e Lovell, N. *Locality and Belonging*. London: Routledge, 1998.

*O especial encanto do cenário dos arredores do Rio (...). A planície para o oeste da cidade aparece como um jardim contínuo. Em outubro e novembro todo o ar fica saturado, por milhas, pelo perfume das flores das inúmeras laranjeiras (...)*<sup>27</sup>

A nomeação de lugares com árvores indica um alto teor de identificação da paisagem com determinada espécie, de tal forma que o superam mesmo após o desaparecimento da árvore do lugar. Os traços do imaginal permanecem assim impressos por meio do signo, que os requalifica. A Mangueira, além de um bairro da cidade do Rio de Janeiro, é também o nome de uma das Escolas de Samba mais populares do país. Da mesma forma, o bairro das Laranjeiras, antigo local de chácaras para o abastecimento de laranjas para a cidade (Gerson, 1965), guarda hoje apenas no nome o traço da paisagem que caracterizava a região. Os Ticuna, povo amazônico, têm como costume que árvores ou animais dêem nome às suas nações, o que indica as associações de casamento possíveis de acontecer entre integrantes de cada nação (Gruber, 1997). Alguns nomes atravessam longos percursos, e desta forma contam uma história, como acontece com o termo *favela*. Originalmente uma árvore brasileira<sup>28</sup>, era também o nome do morro no sertão baiano no qual se situavam os artilheiros para combater os jagunços, durante a campanha dos Canudos. Ao retornarem ao Rio de Janeiro, os soldados instalaram-se no Morro da Providência, passando a chamá-lo de "favela carioca", numa referência ao citado morro. Fruto de um brasileirismo, o termo foi substantivado e passou a denominar o conjunto de casebres situados no morro, assentamentos que se tornaram comuns nesta cidade (Gerson, 1965). Ao costume de habitar em colinas faltava o vegetalismo característico, que ao repercutir imaginalmente, é fixado através do nome. A imagem-árvore se impõe na paisagem e na mente dos soldados, e de tão significativa, transportou-se através da memória, transformando-se e ganhando novos significados. Duas paisagens distantes e distintas se unem na referência a uma árvore, que atravessou um percurso pelas mentes humanas, até se perenizar na memória urbana.

E o que dizer dos áceres<sup>29</sup> no Canadá? Seu valor de caracterização e identificação da paisagem os leva à categoria de símbolo de grande destaque do país. A folha do acer figura na bandeira nacional. Este valor se estende à questão de seu interesse comercial, pelo açúcar de acer, ao qual uma das espécies se presta à produção. O Brasil, por sua vez, carrega o nome de uma madeira, abundante na

---

<sup>27</sup> Charles James Fox Bunburry. *Viagem de um Naturalista Inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833-1835)*, 1981. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo. p.27. (cit in Heynemann, 1995, p.130).

<sup>28</sup> Nome científico: *Cnidocolus phyllacantus*.

<sup>29</sup> São em torno de 10 espécies do gênero *Acer*, originais de várias regiões do Canadá e que lhe simbolizam.



Mata Atlântica, que se perpetuou como um símbolo forte do país. Neste caso, além da caracterização da paisagem, a nomeação e a presença no imaginário também se relacionam ao poder econômico que representava o pau-brasil<sup>30</sup> para a corte, pela sua rigidez e cor de brasa. Leenhardt (1997) ressalta que o olhar dos conquistadores neste momento vislumbrava em todas as coisas somente o seu teor de utilidade. A exuberância da mata brasileira que dominava a paisagem, se confundia com a sua aplicação prática lucrativa.

*Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o sabiá ;  
(...)  
Não permita Deus que eu morra,  
(...)  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o sabiá.<sup>31</sup>*

As apropriações simbólicas advindas da identificação da árvore com uma paisagem podem adquirir significados diversos, como vimos até aqui. As resignificações da árvore como potência imaginal atendem muitas vezes a intenções específicas, redobradas simbolicamente no imaginário arbóreo. Na paisagem brasileira na época de sua descoberta, as palmeiras compunham uma paisagem extremamente característica e contribuía de maneira acentuada para a imagem de um país tropical. Marcado pela idéia de que a paisagem repleta de palmeiras lhe trazia, junto com toda uma paisagem vegetal exuberante, o Brasil carrega até hoje o emblema desta paisagem. O imaginal das palmeiras, destacando-se na paisagem, é explicitado no nome que os indígenas dão à região: Pindorama, terra das palmeiras, numa alusão às diversas espécies pertencentes a esta família botânica, existentes na paisagem. São as palmeiras utilizadas como referência do lugar, e são a elas também dirigidas à nostalgia e à angústia pelo sentimento da saudade da terra querida.

*Qual a palmeira que domina ufana  
Os altos topos da floresta espessa  
Tal bem presto há de ser no mundo novo  
O Brasil bem fadado (...)<sup>32</sup>*

Estas mesmas palmeiras e toda a vegetação tropical serão alvo de outra resignificação do vegetalismo arbóreo, agora buscando a sua utilização como símbolo de identidade nacional da nova nação que surgia independente (ver Valle, 2001 e Ventura, 2000). Cantadas em poemas, impressas em emblemas - coroa

---

<sup>30</sup> Nome científico: *Caesalpinia echinata*.

<sup>31</sup> Gonçalves Dias. *Canção do Exílio*. (Dias, 2000, p. 11).

<sup>32</sup> José Bonifácio. (cit in Valle, 2001, p.79).



Fig.80: Jean Baptiste Debret. *Pano de Boca Executado para a Representação Extraordinária dada no Teatro da Corte.* (Debret, 1834-39, prancha 49).

---

imperial e Estandarte Comemorativo da Independência<sup>33</sup> - do novo império, as palmeiras triunfam na caracterização e na composição de uma marca nacional chamada Brasil. As palavras do poema de José Bonifácio revelam como o valor da imagem-árvore de verticalidade e longevidade, redobrando-se nos significados de superioridade e de sabedoria, reforçadas pela imagem da palmeira, que ainda mais se destaca entre todos os vegetais superiores na floresta, são apropriadas para a metáfora do novo país, forte e bem aventurado. Com o signo da vegetação que lhe caracteriza paisagisticamente, e que pode contribuir para uma imagem de grandiosidade, a metáfora é aplicada revestindo de símbolos culturais a essência pura da imagem-árvore.

Numa outra obra de Debret, reaparecem resignificações do vegetalismo arbóreo. O desenho realizado para o pano de boca do Teatro da Corte (fig. 80) por ocasião da coroação de D. Pedro I, pela sua riqueza de significados, já foi alvo de vários estudos (Valle, 2001; Sússekind, 1999; Pechman, 2002). O fato que envolve a elaboração desta obra demonstra uma atitude controvertida de José Bonifácio, face ao seu poema aqui citado. Bonifácio interfere no desenho original de Debret solicitando a retirada das palmeiras que apoiavam a tapeçaria utilizada como cobertura para o trono do governo imperial, levando o pintor a substituir o conjunto por uma cúpula sustentada por cariátides douradas. Como o próprio Debret (1834-39, p.274) atesta em sua publicação, a substituição das palmeiras tinha a intenção de “que não houvesse nenhuma idéia de estado selvagem”.

Como a representação original de Debret denota “sua nítida intenção de destacar o elemento tropical como fator diferenciador da paisagem nacional” (Valle, 2001, p.95), vemos que a vegetação e a natureza são capazes de suscitar uma identidade forte ao novo Estado. O simbolismo detectado e evitado por José Bonifácio não é mais do que a identificação de uma verdade existente no imaginário da nação daquele momento, captada pela sensibilidade de Debret. José Bonifácio, no entanto, evitava a idéia da vegetação como símbolo, não no seu valor de grandiosidade, por ele mesmo valorizado como visto acima, e sim na sua associação a motivos selvagens, implicando um sentido oposto ao da civilidade, e transformando-se numa resignificação da imagem-árvore, que comportava a seu ver, um caráter depreciativo. A alteração demonstra a inversão do caráter selvagem ao civilizado a partir da inclusão no simbolismo de referências clássicas (Pechman, 2002). Vemos assim que o sentido mais profundo contido na palmeira enquanto potência imaginal, identificado por Debret, foi tolhido através do controle e da censura dos administradores da Nação, atuando no estado latente do imaginário da população. Este tipo de censura é levado, como aponta

---

<sup>33</sup> Obras de autoria de Jean Baptiste Debret (Valle, 2001).

Silva (2001, p.49) a uma instância psíquica com o poder de “bloquear as pulsões”, obstaculizando a “aparência franca do desejo”.

No projeto de Le Corbusier de Chandigarh, a intenção de erigir um monumento que representasse o simbolismo da capital de uma nova nação constituiu um ponto importante de seu projeto. A escultura *Open Hand*, a ser erguida no centro do poder político da cidade seria carregada de significados, resumidos na harmonia de uma cidade pronta a enfrentar a nova era maquinicista, numa colaboração fraternal e solidária entre homens de todas as nações do mundo. A influência do imaginal arbóreo na figura da mão aberta representada na escultura é salientada por Sekler (1977) segundo vários aspectos, baseada em citações Le Corbusier relacionando as duas formas, e em indicações de desenho feitas por John Ruskin, que presume-se tenham sido seguidas pelo arquiteto. A intenção de localizar o monumento a leste do Palácio do Governador por entre arvoredos de mangueiras sagradas (Constant, 1991, p.87), confirma o comprometimento simbólico aliado às árvores. Assim sendo, a árvore enquanto potência imaginal forma a base para a idéia da fraternidade entre os povos, esperada para a nova cidade, e participa do seu símbolo maior.

DOMINANTES ESPACIAIS



Fig.45: Luis Barragán. Cuadras San Cristóbal. México, 1967/68. (Bradley-Hole, 1999, p.44).

### 3.5 ÁRVORE ISOLADA

Bachelard (1957) nos fala da árvore em sua conquista da vida aérea e da sua evasão cósmica. A sua árvore arredondada, que sorve o azul celeste, é o mais belo exemplo desta árvore plena, segura, em total harmonia com o cosmo e o espaço ao seu redor. Ela o ocupa de uma forma triunfante e única, expandindo-o ao infinito. O mesmo movimento centrífugo, que lhe é particular em sua expansão no espaço, é revertido no sentido inverso, como uma força complementar, exercendo atração a tudo o que a rodeia, tornando-a um dos mais representativos exemplares de objeto integrante. Assim, a árvore arredondada é também o centro de interesses, como um ímã, capaz de integrar o espaço e as pessoas que o habitam. Uma força centrífuga, que ela exerce ao seu redor, atraindo a atenção, olhares e movimentos.

*O habitante permanente do lugar é uma árvore solitária.*<sup>74</sup>

No projeto Cuadras San Cristóbal, de Luis Barragán (fig.45), situado ao norte da cidade do México, destaca-se a árvore solitária, integrante. Ela é a árvore que habita, enche o ar, se estende por todos os lados, preenchendo o espaço que a circunda. Num projeto de linhas simples, onde as questões essenciais se condensam, e são mais facilmente apreendidas, a potência imagética da árvore se avoluma pelo destaque que o autor lhe concede. Na busca pela essência do espaço, é também a essência da árvore que se desvela. E assim experimentamos a sua força centralizante, com a qual ela é capaz de integrar tudo ao seu redor, preenchendo o ambiente de forma plena. A árvore solitária reaparece em outro projeto de Barragán, o da residência de Francisco Gilardi, na Cidade do México (1976), em cujo espaço exterior se destaca "a presença solitária de um jacarandá"<sup>75</sup> (Brown, 2000, p.194).

A árvore solitária é magnânima. A opção pela utilização de uma árvore isolada, ao invés de uma composição variada, vem da compreensão de que a árvore tem este poder centralizante e que é capaz de preencher plenamente um espaço, satisfazendo as intenções projetuais. Camillo Sitte (1909, p. 170) já ressaltava o potencial de projeto trazido pela utilização do que ele chamava de "motivo da árvore isolada", lembrando do exemplo da palmeira da cidade de Roma com seu único tronco, a partir do qual a "imaginação urbana era capaz de criar todo um palmeiral", denotando sua compreensão da transposição para o espaço da potência imaginal da árvore. Ela condensa os valores arborescentes, guarnecendo

---

<sup>74</sup> Luis Barragán (cit in: Vaye e Guillemet, 2004, p.40).

<sup>75</sup> Nome científico: *Jacaranda sp.*



Fig.46: Philippe Bordas. Foto integrando exposição *L'Afrique à poings nus*.  
Maison Européenne de la Photographie. Paris, 2004.

---



a imaginação dos mais profundos significados. A força atrativa de uma árvore isolada é tamanha, que intensifica sua poder imagético, expandindo-o ao redor.

O estudo desta força de atração nos leva ao pensamento de Ashihara (1981, p.13) de que o espaço exterior rodeado por seu limite desenvolve dentro de si uma ordem centrípeta. A árvore é capaz, portanto, de intensificar o sentido desta força, atuando como um marco na paisagem, um ponto convergente de intenções, um elemento de grande capacidade integradora. Ela dispõe dos objetos e das pessoas em seu entorno, atrai a atenção e convida ao devaneio. Assim, nas cidades, ela é um lugar de ponto de encontro, de reuniões e de referência no espaço. Muitas praças urbanas, ou entroncamentos de ruas, dispõem de sua árvore isolada, que transforma-se na referência de seus habitantes e, pela sua força magnética, é um ponto de apoio, um porto seguro. A árvore única, de que fala Stefulesco (1993), delimita um espaço social privilegiado, e sua copa monumental associa-se a um evento, a uma comemoração. A árvore solitária, se estende pelo ar urbano e arboresce a cidade pelo seu impacto. Ao seu redor, a praça se aconchega, a cidade se desenvolve.

A árvore isolada, a árvore central que integra o espaço urbano, integra também a sociedade, seus ritos e hábitos. Na foto de Bordas (fig.46), vemos revelada a imagem-árvore como demonstração de uma potência superior, o ser vegetal, que com sua força, encontra-se acima das lutas terrenas. Ela irmana forças contrárias, que se entrecrocaram e pulsam interiormente, fazendo-a crescer em todos os sentidos, erguendo-se ao poder supremo. Por outro lado, a análise deixa transparecer as ressignificações culturais que se agregam como signo de poder, a partir do qual a árvore se transforma em testemunha indispensável aos eventos típicos desta sociedade. A presença da árvore aparece como um consentimento para o pleno desenvolvimento do rito de luta e demonstração da força humana.

Este consentimento está presente em nossas árvores urbanas, que se transformam em referências na cidade, em locais de eventos, como acabamos de analisar ao falar da árvore integrante. Elas representam locais-chave na cidade, pois os cidadãos as buscam como testemunho para a realização de tarefas e atividades urbanas cotidianas. As árvores monumentais desempenham um papel peculiar neste sentido, pois são como seres superiores, que se elevam sobre a cidade, e ditam suas normas de desenvolvimento do espaço urbano ao seu redor. É a árvore plena em seu total domínio do espaço.

O elemento integrador desenvolve-se muitas vezes como elemento de centralidade. A sua atração a tudo o que a rodeia faz com que a árvore desempenhe um papel



Fig.47: Provost, Viguier, Jodry, Berger, Clément e equipe. Parc André Citroën, 1985. Paris.  
(Techniques & Architecture, 1992, p.34).

---

de centralidade, explorando mais intensamente sua característica centrípeta. Esta centralidade, entretanto, não é sempre evidente, como vemos no projeto do Parque André Citroën<sup>76</sup>, em Paris (fig. 47). As árvores, localizadas sobre o grande gramado, são soberanas, mesmo frente à grandiosidade vegetal do parque. Dispostas de maneira dispersa, e supostamente aleatória, elas se espalham sobre o "vazio" restante do gramado. É o seu poder centralizante que faz com que elas se engrandeam e dominem o espaço urbano. Visualizadas de diversas áreas do parque, elas são o contraponto ao conjunto verde que se desenvolve ao seu redor. Magnânimas, são o protótipo da potência arbórea. As árvores isoladas e centrais do Parc André Citroën são testemunho da força do ser solitário, que condensa suas propriedades, expondo-as ao mundo e expandindo sua potência ao extremo.

A árvore fundadora da cidade, muitas vezes é vista também como a árvore-centro, símbolo do ser humano que fixa suas raízes na terra. Ele planta a árvore e não a abandona, ao contrário, como um símbolo de sua ligação à terra, a transforma no marco de sua cidade, centro do centro da cidade, centro da praça, centro da vida urbana. A imagem-árvore empresta à cidade seu espaço arborescente, que ela irradia ao entorno, e assim vai construir, vivenciar, compartilhar a história urbana.

No filme *Casa de Areia*<sup>77</sup>, as personagens principais, mãe e filha, ao decidirem viver numa casa entre as dunas, recebem a ajuda de um pescador, que planta três mudas de coqueiro em frente à casa, afirmando que assim, as pessoas saberiam que alguém vive naquele lugar. Uma destas mudas vinga, atingindo um belo porte. Um dia, ao retornar de uma viagem, uma das personagens encontra sua casa invadida pela areia, com a conseqüente morte de sua mãe. Não possuindo mais condições de viver ali, a personagem corta o coqueiro, num ato desesperado, sem nenhuma intenção prática, mas revelando um sentido simbólico de que agora, ninguém mais vivia ali. A existência da palmeira não mais teria sentido, sem a vida, perdida de sua mãe, e sem a casa, na qual, mesmo relutante, mas com a ajuda do coqueiro testemunho, havia fixado suas raízes. O imaginal do coqueiro fornece o sentimento real de habitar, de estar resguardado, pacificado "na liberdade de um pertencimento" (Heidegger, 1967, p.129). Considerando as ressonâncias sentimentais deste imaginal, elas podem se referenciar à capacidade da árvore de se fixar à terra, significando o envolvimento do ser humano com o lugar, sua intenção de ali habitar, de marcar seu território. De forma similar, a oliveira, que passa a ser plantada nas residências particulares em cidades da Provence, tem,

---

<sup>76</sup> Autores do projeto: arquiteto Patrick Berger, paisagista Gilles Clément e equipe Laurence Feveile e Janine Galiano, em associação com os arquitetos Jean-Paul Viguier e Jean François Jodry e associados e o paisagista Alain Provost.

<sup>77</sup> Andrucha Waddington. *Casa de Areia*. Brasil, 2005. 103 mm.



Fig.48: Burle Marx. Algodoeiros-de-praia no Parque do Flamengo, 1965.  
Rio de Janeiro, 1996.

Fig.49: Andy Goldsworthy. Obra em árvore com gelo.  
Capenoch, Dumfriesshire, 1996. (Goldsworthy, 1996).

Fig.50: Andy Goldsworthy. Obra em árvore com hastes de vegetação.  
Capenoch, Dumfriesshire, 1996. (Goldsworthy, 1996).

---

segundo Bachimon (2000), este mesmo sentido de marcar a solenidade do lugar e o enraizamento dos proprietários. Ela atua como um atestado de urbanidade. Na sua relação com a terra, a árvore pode ser resignificada também com o sentido de marcar a propriedade, a posse de um lugar, e o poder que lhe advém (Daniels, 1988).

A composição característica da obra de Burle Marx de grupos de espécies homogêneas, como pode ser vista nos algodoeiros-da-praia<sup>78</sup> do Parque do Flamengo (fig.48), revela uma reinterpretação da árvore isolada no contexto do fenômeno urbano. O agrupamento de árvores se transforma na árvore isolada através do gesto projetual de Burle Marx. Pela sua sensibilidade no tratamento da árvore urbana, de seu sentido e de sua escala, Burle Marx utiliza árvores em grupos homogêneos, conseguindo com isto o efeito da árvore isolada. Ele agrupa as árvores para isolá-las na paisagem, atingindo assim o seu realce como árvore integrante, de destaque. Isto responde à prerrogativa urbana de adequação onírica da imagem-árvore às diferentes escalas, moldando-se aos devaneios na cidade. Burle Marx acrescenta à imagem-árvore seu olhar urbano, que fica impresso em seus projetos paisagísticos, reafirmando a importância que atribui ao vegetalismo imaginal na paisagem.

Ainda sobre a árvore isolada e sua relação com o entorno, analisamos a obra de Goldsworthy (fig<sup>s</sup>.49 e 50). Ela nos ensina sobre a relação da árvore com o que chamamos anteriormente de espaço *intra-arbóreo* (ver Farah, 1997). Este espaço não é um vazio, simplesmente definido pelo negativo das formas da árvore e do solo. Ele é um espaço pleno, carregado dessa energia cósmica de expansão da árvore. Esta energia, específica de cada espécie arbórea (ver item 4.1), é também o resultado da sua interação com o sítio. Goldsworthy preenche a área entre o solo e a copa das árvores com diferentes matérias e formas, captando de forma exemplar a essência do espaço *intra-arbóreo*, indicando a sua especificidade, a unicidade da transmissão de uma mensagem, e em contraposição, o quanto ele pode ser múltiplo e rico em seus significados. Ele nos fala ainda sobre nossa interação e participação na essência deste espaço. Nosso devaneio é capaz não apenas de captar a sua essência, como de participar na sua construção, emprestando-lhe novas cores, nascentes desta interação. O espaço *intra-arbóreo* é também, portanto, o resultado da composição da essência da árvore com nosso devaneio.

---

<sup>78</sup> Nome científico: *Hibiscus tiliaceus*.

*A arborescência da árvore divide o espaço e tende a se reunir infinitamente.  
A árvore é igual e avança por divisão*<sup>79</sup>.

Na sua forma particular de dividir e conquistar o espaço, as árvores inflam a atmosfera com o seu caráter próprio. Elas dividem o espaço para multiplicar seu sentido, que é propagado infinitamente, junto ao nosso devaneio. Da mesma forma que ela se expande, ela se contrai, nos acolhendo, e integrando o espaço ao seu redor, numa conseqüência de sua arborescência interna, e atração ao seu mundo interior.

Na análise da relação do espaço intra-arbóreo e do inter-arbóreo, este nascido da interação entre os vários indivíduos, recorreremos ao que nos fala Bachelard (1957) sobre o estímulo existente entre o espaço íntimo e o espaço exterior da árvore, em seu crescimento imagético. É como se com o crescimento da árvore em sua força poética, o espaço da não árvore crescesse também. Sobre esta relação nos ensina a disposição de algodoiros-de-praia do Parque do Flamengo (fig.48), anteriormente citada. Os algodoiros dispostos por Burle Marx guardam a devida proporção respeitando o desenvolvimento de cada elemento isolado, e a sua relação com o localizado ao seu lado. Distâncias que não se repetem, que ensaiam a informalidade de um espaço urbano à beira mar, em sua descontração e irreverência. Estes algodoiros-da-praia urbanos nos falam do "espaço patético e sublime" que existe entre eles (Rilke<sup>80</sup> cit in Bachelard, 1957, p.183), espaço que se expande em consonância com a expansão poética das árvores. Este espaço da não árvore vibra, tem vida própria, cresce e faz crescer o espaço da árvore. Neste diálogo constante, os limites se dissipam, talvez por nunca haver existido, talvez por serem uma coisa só - árvores e espaço que as separam - ou ainda por encerrarem a essência do infinito em si mesmos.

Nesta composição Burle Marx conta em sua intuição com a contribuição projetual da natureza, que colabora com a força do vento para o tombamento dos galhos, deixando que os algodoiros se sintam à vontade no seu desenvolvimento, ao sabor da brisa, como lhes é usual. Esta composição revela o domínio do paisagista na observação da conquista do espaço arbóreo por cada espécie, e de como o diálogo entre elas estabelece a relação inter-arbórea.

---

<sup>79</sup> Paul Valéry. *Cahiers III*. (Valéry, 1957-d, p.212).

<sup>80</sup> Trecho de carta de Rilke à Claire Goll, cit in Claire Goll, *Rilke et les femmes*, p.63.

### 3.6 ÁRVORE COLUNA – VERTICALIDADE ARBORESCENTE

A verticalidade é uma das nuances mais impactantes da essência arbórea, e portanto, uma estrutura imaginante das mais representativas, com forte sentido de positividade. O fato de que sua estrutura aparente é ascensional, dirige-se ao alto, é preponderante em seu arquétipo, mesmo se as raízes efetuam o movimento exatamente contrário, como veremos na categoria seguinte, já que este é o seu movimento invisível, subliminar. A árvore ereta conduz "uma vida terrestre ao céu azul", reúne o ordena os elementos mais diversos (Bachelard, 1943, p.263), em "constante procura pelo seu equilíbrio aéreo"<sup>81</sup>.

O devaneio nas alturas, induzido pelos seres verticais, como as árvores, leva ao céu, "alimentando nosso instinto de verticalidade, refutado pelas obrigações da vida planamente horizontal" (Bachelard, 1961, p.57). Nesta elevação que experimentamos, nos abstraímos da vida mundana e penetramos no mundo cósmico.

*E que o puro da alma  
Faça estremecer de esperança as folhagens de um tronco  
Que sonha a chama*<sup>82</sup>.

A verticalidade é também a ligação entre a chama e a árvore, visto que "em todo ser vegetal reina uma chama". E neste ponto, voltamos à presença do fogo latente no interior das árvores que pode se manifestar, por exemplo, através da floração, num esplendor de uma "explosão flamejante de uma árvore florida" (Bachelard, (1961, p.70, 71). O ardor induzido pela luminosidade deste evento nos reporta à árvore como síntese de vários elementos da natureza, por contê-los e envolvê-los em seu imaginal de alguma forma. O fogo latente que habita a essência arbórea aflora no sentido vertical da chama e nas florações intensas de determinadas espécies, como os ipês amarelos, que "captam o dourado das fulgurações solares", e a coluna florida do abricó-de-macaco (Mello Filho, 1962, p.12) (fig.51), na conquista da verticalidade através da luz. Aqui, floração e chama se acumulam no esforço da imagem verticalizada. Nestas esplêndidas florações, a essência ígnea da arborescência se revela, expandindo mais uma vez o devaneio arbóreo no plano das cosmicidades.

A imagem-árvore como impulsão elevadora dinamiza o devaneio. Seu vegetalismo verticalizante materializa-se na metáfora do pilar arquitetônico. A imagem-árvore como coluna verticalizante, a árvore do centro do Mundo, liga-se então aos

---

<sup>81</sup> Jammes Francis. *Pensées de Jardins*, 1906, p.44 (cit in Bachelard, 1943, p.264).

<sup>82</sup> Paul Valéry. *Au Platane*. (Valéry, 1957-a, p.115).

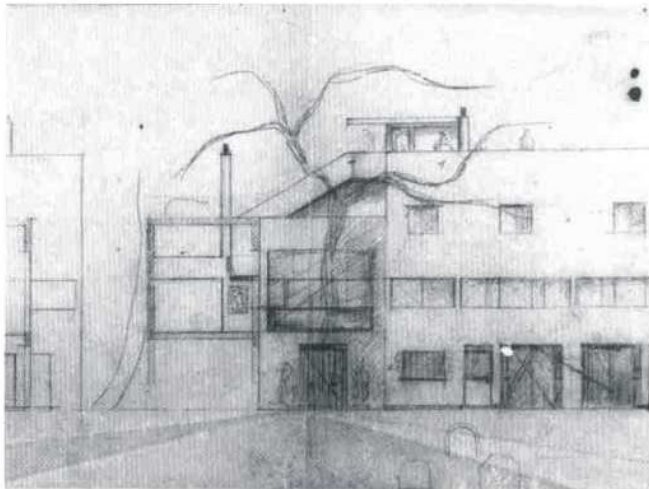


Fig.51: Coluna florida do abricó-de-macaco. Parque do Flamengo. Rio de Janeiro, 2000.

Fig.52: Le Corbusier. Villa La Roche, 1923, Paris. (Quetglas, 2004, p.147).

---



primórdios da arquitetura, que tem no seu tronco o antecedente do pilar na arquitetura. O símbolo da verticalidade arbórea torna-se o suporte do elemento edificado pelo ser humano e adquire significados religiosos, pois esta mesma verticalidade é responsável pela conexão entre o céu e a terra, entre o divino e o humano. Estas resignificações são transferidas para a arquitetura de igrejas, inspiradas em templos naturais, como bosques sagrados, questão tratada aqui com o estudo de Chateaubriand (ver item 1.5.1) e a Igreja da Sagrada Família (fig. 12, item 3.1), na qual o vegetalismo verticalizante instaura uma religiosidade no espaço interior. Como nas igrejas góticas, as colunas arquitetônicas inspiram-se em troncos de árvores, e seu teto ganha grandiosidade em sua arborescência.

A árvore-coluna como materialização do vegetalismo arbóreo está presente na obra de Le Corbusier. A árvore sustentáculo, que apoia conceitualmente a edificação pode ser vista em dois de seus projetos, nos quais a árvore participa na idéia inicial do projeto, no trecho do acesso à construção. Ela acrescenta a impulsão verticalizante ao diálogo que estabelece com os pilares da arquitetura. Em La Tourette (1956-59), a árvore se encontra no eixo do portal de acesso, e na Villa La Roche, igualmente uma árvore existente é disposta, em concepção, no eixo da porta de acesso da residência, como visto em seus desenhos (fig. 52). Nestes casos, segundo Quetglas (2004), Le Corbusier utiliza a árvore como a terceira coluna, em contraponto às outras duas construtivas, mantendo sua tendência do uso de número ímpar de colunas frente à porta de entrada. Estes projetos demonstram o cuidado despendido por Le Corbusier com relação às condições do sítio, e principalmente da vegetação de porte existente, indo contra, de certa forma, ao conceito de *tábula rasa*, que lhe é normalmente atribuído. A consideração de uma árvore existente como importante elemento de projeto revela a atenção especial que este poeta da paisagem conferia ao componente arbóreo.

A árvore coluna de Le Corbusier aparece também na Villa Savoye (ver fig.19), na qual os pilares são destinados a se confundir com os troncos das árvores plantadas no entorno da casa, como se fossem eles também, num processo de mimese, objetos naturais (Bouchier, 2002, p.347). A associação de tronco e pilar para Le Corbusier participa de uma idéia que lhe acompanhava de analogia da forma da árvore com elementos da arquitetura, como raízes e elementos estruturais de janelas e massas de folhagem definindo a forma de aberturas (Seckler, 1977).

O envolvimento de Le Corbusier com a árvore-coluna aparece de uma forma menos evidente no projeto da residência para a senhora Ternisien, em Boulogne-sur-Seine. Numa forma semelhante ao do projeto uma Casa uma Árvore, surge a presença de uma única árvore no desenho da proposta. Além das considerações

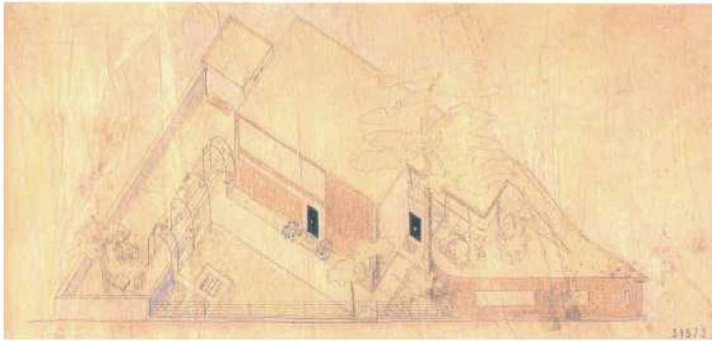


Fig.53: Le Corbusier. Desenho de uma proposta de casa e jardim para a senhora Ternisien. Boulogne-sur-Seine, 1925. (Brown, 2000, p.21).

Fig.54: Le Corbusier. Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925. Apresentado em Paris na Exposição de Artes Decorativas. (Constant, 1991, p. 39).

---

relativas à categoria da árvore única, analisando-se o desenho perspectivado do projeto (fig.53), observa-se a mistura da imagem da árvore e da arquitetura da casa. O seu tronco chega mesmo a se confundir com a estrutura da edificação, remetendo à interpretação da árvore como coluna de sustentação da arquitetura. Esta idéia, que aparece de forma explícita nos projetos citados anteriormente, aqui se revela como uma tendência intuitiva, que reforça sua intenção principal de mesclar o artefato à natureza. E mais uma vez indica o papel de suporte, e de destaque da árvore com relação à arquitetura, em contraposição ao que ocorre na maior parte da sua obra. A análise do croqui nos leva ainda à observação dos traços leves impressos à copa da árvore, que poderiam ser vistos como a intenção de não sobreposição à importância da arquitetura e da utilização da vegetação como pano de fundo, conforme se acontecer com diversos projetos modernistas (Marot, 1999). Entretanto, neste desenho, a árvore aparece como importante elemento do projeto, e os traços finos de sua copa, tendem mais a remetê-la como parte integrante do espaço aberto, com a sua copa assemelhando-se a nuvens, mesclando a imagem-árvore ao ar livre (ver item 3.2).

A junção entre arquitetura e árvore na obra de Le Corbusier aparece também no pavilhão *L'Esprit Nouveau* para a exposição das Artes Decorativas de Paris, em 1925 (fig.54). Realizado no mesmo ano em que o projeto para a senhora Ternisien, no pavilhão o envolvimento da árvore com a arquitetura acontece, não mais a partir de uma tendência expressada no desenho do projeto como no anterior, mas de forma mais efetiva. Le Corbusier desenvolve o pavilhão em torno de uma árvore existente, tendo o tronco traspassado o teto através de uma abertura circular. Segundo Rosenblum (1991, p.39), percebe-se a perfeita expressão arquitetônica do imaginário paradoxal da natureza dentro do recentemente criado mundo moderno e industrializado. Pela expressão da imaginação poética, é a imagem-árvore que habita a casa, em comunhão com o ser humano, explicitando a qualidade de "companheira do homem" atribuída à árvore urbana em seu livro *Ville Radieuse* (Le Corbusier, 1925, p.8). Além disso, somam-se as resignificações simbólicas da união de artefato e natureza, expressas na sua concepção arquitetônica. Alguns anos mais tarde, identifica-se este mesmo sentido simbólico, em um projeto exemplar de "Small gardens in the city"<sup>83</sup>, de Garret Eckbo (1993, p.210), no qual uma árvore de grandes proporções se eleva através de uma pérgula, marcando um espaço intermediário entre a edificação e o espaço externo. A árvore é responsável por uma diversificação na experiência do habitar, onde o espaço aberto e o fechado se interpõem e onde são compartilhados o construído e o natural, em proporções e significados apenas possíveis através deste múltiplo arquétipo arbóreo.

---

<sup>83</sup> Garret Eckbo. "Small Gardens in the City". *Pencil Points*, setembro, 1937.

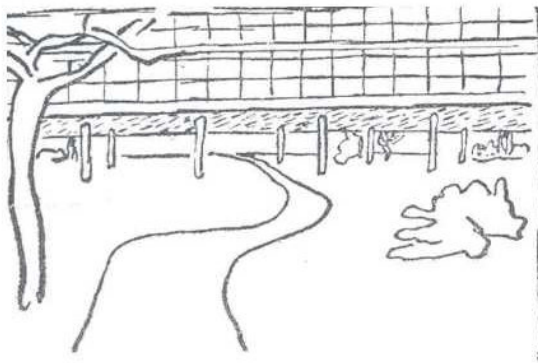


Fig.55: Burle Marx. Verticalismo arborescente no Museu de Arte Moderna, 1960. Parque do Flamengo, Rio de Janeiro (Siqueira, 2001, p.70).

Fig.56: Reidy e Burle Marx. Integração arquitetura e jardins através das árvores-coluna verticalizantes e dos pilares-tronco. MAM, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro.

Fig.57: Le Corbusier. *Fundamentos para a Unité d'Habitation*. (Herrerros, 2004, p.32).

---

Os abricós-de-macaco e paus-mulato<sup>84</sup> dispostos por Burle Marx no entorno do Museu de Arte Moderna são responsáveis por uma aura de verticalidade no ambiente. Esta verticalidade que emana do vegetalismo é inerente a todas as árvores, mas nestas espécies ela é condensada, intensificada ainda pela presença das palmeiras-reais<sup>85</sup>, já definidas anteriormente pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (fig.55). A conjugação de mar, gramado e horizonte potencializam a impulsão do vegetalismo para o alto, numa evasão sublime e doce. Neste plano onírico, as árvores e palmeiras alcançam uma resignificação particular. Elas são responsáveis por uma aura de elevação e grandiosidade, condizentes à importância de um local reservado ao culto da arte, e que nos envolve ao percorrermos o pátio externo do museu, nos jardins do projeto de Roberto Burle Marx. O estado de sublimação em que nos encontramos ao admirar uma obra de arte, é preparado no encontro com estas árvores verticalizantes e a ambiência por elas trazida; ou com estas encontra seu ápice, quando flanamos pelos jardins externos, após visita a uma exposição, ainda com as obras em nossas mentes. Esta sublimação também se coaduna com a arquitetura do prédio, por si mesma uma obra de arte, com a qual o ar altaneiro destas espécies encontra um devaneio imanado.

A aura instaurada pela presença destas espécies verticalizantes contribui para a integração de arquitetura e paisagem, tão evidenciada por autores como Motta (1983) no caso deste projeto, que não acontece apenas pela explícita geometrização dos canteiros localizados em torno do prédio, ou pela disposição alinhada da vegetação arbórea. São também responsáveis por esta ambiência de unicidade entre arquitetura e jardins, as árvores e palmeiras que reforçam seu caráter colunar, fazendo com que o pilotis arquitetônico se prolongue ao espaço externo através da grelha colunar arbórea (fig.56). São imagens-árvore atuando como sustentáculos vegetantes ao elemento construído. Como acontece na Villa Savoye de Le Corbusier, onde os pilares são destinados a se confundir com os troncos situados no entorno da casa, Reidy parece se inspirar no vegetalismo fazendo arborescer a própria arquitetura. Esta composição atua também como forma de intensificar a continuidade da área construída de seu projeto em extensão a uma área de parque, como vimos nos projetos corbusianos (ver item 3.2). Assim, a transição se faz ainda mais gradual, com o espaço semi-aberto de pilotis, os pilares-tronco mediando o espaço livre das árvores-natureza. A árvore-parque institucionaliza a continuidade à paisagem desde o pilotis ao espaço livre ao redor (fig. 57).

---

<sup>84</sup> Nome científico: *Calycophyllum spruceanum*.

<sup>85</sup> Nome científico: *Roystonea oleracea*.

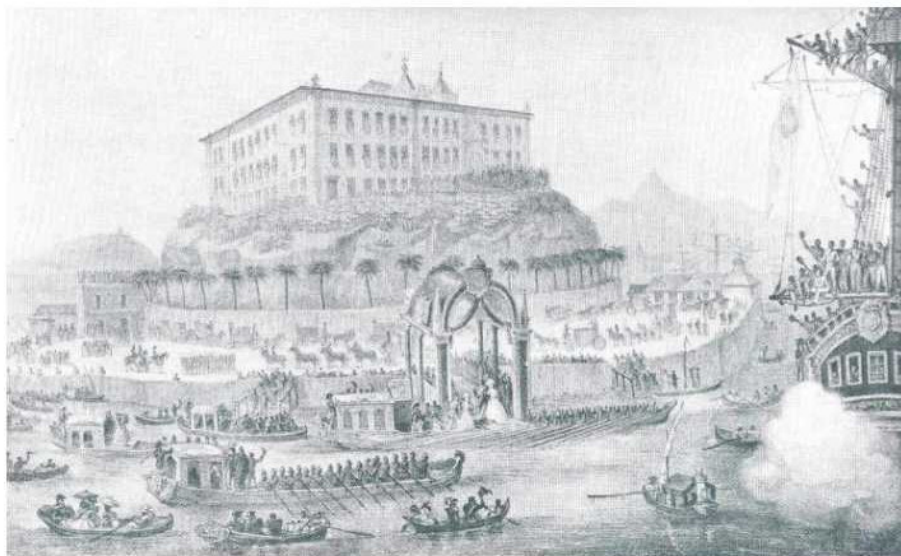


Fig.58: Jean-Baptiste Debret. *Desembarque da Princesa Real Leopoldina*.  
(Debret, 1834-39, prancha 32).

Fig.59: Palmeiras na Rua Paissandu. Rio de Janeiro, 1992.

---

*Ciprestes e castanheiros  
em torno deste bar rústico  
vão tornando mais ilustre  
o consumo de cerveja.<sup>86</sup>*

No plano simbólico o vegetalismo verticalizante das árvores instaura uma aura de nobreza e superioridade ao que está ao seu redor. Se no seu devaneio ascensional, a imagem-árvore nos engrandece, nos enriquece interiormente e faz com que nos inspiremos em sua retidão, esta emoção que se internaliza em nós, é então estendida à nossa exterioridade, transferindo para o que nos rodeia este benfazejo efeito.

Em obra do pintor Debret (fig. 58), vemos uma representação de uma palmeira na paisagem da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XIX, que evoca sua estrutura ascensional, pelo seu porte altaneiro, transformando-se num símbolo de nobreza. A associação da imagem desta palmeira, verificada também no seu nome vulgar – palmeira-real, vem desde o seu plantio solene no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (na época, Horto Real) por D. João VI, em 1809. Identificada assim com a figura do rei e pela sua presença exclusiva no Horto Real, esta espécie, que tão bem empresta sua imagem aos auspícios nobres pela sua áura altaneira, passa a ser associada no imaginário da população aos mais ricos valores. A pintura de Debret mostra a disposição de longo renque de palmeiras-reais para a recepção da princesa, delegando assim à paisagem o aspecto nobre à altura da figura real. Até os dias de hoje encontramos no entorno de sedes de fazenda, palmeiras-reais ali plantadas com a intenção de trazer à arquitetura e seus proprietários valores elevados, como resquícios de títulos de nobreza impressos na paisagem. O sentido da palmeira como símbolo da paisagem tropical, que também poderia ser intuído nesta representação, molda-se, entretanto, ao que se compreenderia como um mundo civilizado, com o sentido de nobreza. Assim, elas não são representadas ou inseridas na paisagem de modo anárquico ou natural, e sim, disciplinadamente, dispostas de forma alinhada na estrutura urbana.

Desta forma, um simples caminho da realeza colonial brasileira ao mar, recebe, com a singela disposição de uma aléia de palmeiras reais, todo um significado. A verticalidade destes seres arborescentes simboliza no espaço urbano a austeridade que o percurso habitual de um componente da nobreza real merecia. Este caminho, hoje a rua Paissandu, no Rio de Janeiro, e suas belas e impactantes palmeiras, impressionam e apaixonam diversos moradores da cidade do Rio de Janeiro (fig. 59).

---

<sup>86</sup> Carlos Drummond de Andrade. Bar, Mocidade Solta. *Boitempo*, 1968,73,79. (Drummond, 2001, p.1135).





Fig.60: Marc Ribaud. *Refugiés de la Guerre du Bengladesh*. Calcuta, 1971.  
Exposição *Marc Ribaud: 50 ans de Photographie*.  
Maison Européenne de la Photographie, 2004.

---



### 3.7 ÁRVORE ABRIGO

*A árvore é mulher. Dá, aconchega, dulcifica, suaviza.*<sup>87</sup>

O sentido de acolhimento que Bachelard (1943, p. 272) explicita na imagem do ninho, encontramos na árvore como abrigo, aquela sob a qual podemos devanear, recolhendo-nos à sua proteção. O ninho doce das lembranças oníricas de Jack London<sup>88</sup>, freqüente em sua primeira infância, no qual se encolhia enquanto a vida seguia por além das folhas da árvore, ou a árvore como um castelo de sonho de Richter<sup>89</sup> (Bachelard, 194, p.272), revelam estas evasões oníricas impulsionadas pela imagem-árvore, extravasando as emoções ternas de um habitar de acolhimento.

O abrigo representado na imagem-árvore significa a segurança às exterioridades do mundo constituído. Como no mito grego de Daphné, no qual a deusa caçadora refugia-se do perigo a partir de sua metamorfose em loureiro<sup>90</sup>, estar próximo às árvores, penetrar profundamente em seu mundo, é abrigar-se, é aí fazer-se ninho. Na obra poética de Ribaud (fig. 60), o mundo interno criado na interação árvore-ser humano é capaz do combate à mais dura adversidade, no acolhimento da árvore-força, no espaço impenetrável da consciência humana, criando uma aura de proteção e abrigo. Por esta reflexão que nos recorda do abrigo materno, à qual se juntam as palavras acima de João do Rio, parece que se dilui toda a dúvida sobre o gênero atribuído à árvore, e podemos afirmar: a árvore urbana é feminina.

Ter os galhos de uma árvore à altura de nossa janela é experimentar o sonho urbano de habitar uma árvore. É desfrutar da cidade e seu caos envolvente e, ao mesmo tempo, aliá-lo à quietude e à aventura de estar entre os galhos de uma árvore. Pela janela arbórea da cidade, experimentamos o devaneio do empoleirado de que nos fala Bachelard (1943, p. 271). A árvore nos leva às alturas que a construção inerte não é capaz, pois como afirma o autor, “os cumes rígidos não são completamente aéreos”. Com o verde arbóreo avistado da janela, podemos nos abrigar em seus galhos vegetantes, prontos para alçar vôo. Parafraseando Bachelard, podemos dizer que são as árvores que trazem as alturas aos edifícios urbanos.

---

<sup>87</sup> João do Rio. *A Mulher e os Espelhos*. (Rio, s/d)

<sup>88</sup> Jack London. *Avant Adam*. Deshesdin, p.38.

<sup>89</sup> Jean-Paul Richter. *Le Titan*, t.I, p.35.

<sup>90</sup> Nome científico: *Laurus nobilis*.



Fig.61: Victor Brauner. *Le Grand Abri*, 1957. (Centre d'Art de Flaine, 1988, p.5).

Fig.62: Charge do início do século, indicando ironicamente a árvore como moradia urbana. (O Malho, 1906.) Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

---

*Era uma árvore no passeio  
e fosse o tempo claro ou feio,  
havia uma paz de agasalho  
dependurada em cada galho  
de nossa amiga (pois amigos  
fomos bem durante quinze anos,  
entre desencontros urbanos,  
esquecimentos e perigos).  
Ante a matutina janela,  
jovial e simples, estava ela,  
primeira vizinha a saudar-me (...)*<sup>91</sup>

A árvore do cotidiano urbano, companheira incondicional, é também a que oferece o abrigo e o aconchego ante a adversidade da vida na cidade. Sua "paz de agasalho" nos descortina um mundo sereno, um devaneio terno que a árvore urbana, tão próxima, nos provoca. Na obra de Brauner (fig. 61), temos o sentido de que a árvore domina e orienta a origem de todos os seres vivos. Impulsionada pela sua respiração cósmica, a árvore é capaz de gerir todos os seres na Terra. É novamente a presença da árvore como doadora de vida, e também, a compreensão da árvore como o abrigo, responsável pelo "pouso" seguro de todos os seres sobre a Terra.

Desde os tempos mais remotos, o ser humano habitou em árvores, e o faz ainda até hoje. O abrigo físico é buscado no sentido de recuperar o elo com o ser arbóreo e o seu devaneio, e em conseqüência, a própria natureza, fazendo com que o ser humano retorne à sua condição de ser arborícola. Esta procura de abrigo é também um refúgio, na intenção de alcançar o tempo lento do vegetal (Bouchier, 2002) e de se envolver plena e permanentemente em seu devaneio. O ser humano, que antes vivia sob as árvores ou nas árvores, no mundo urbano, muitas vezes, se encontra sobre elas, vislumbrando-as a partir da janela de sua habitação verticalizada. Esta mudança referencial entre o ser humano e a árvore, não constituiu, entretanto, uma alteração significativa na relação entre eles.

Mas o ser urbano pode ainda voltar-se à árvore como recurso de habitação. Frente ao desespero da necessidade de abrigo, à rejeição enfrentada por muitos habitantes urbanos à procura de um teto nas cidades, a árvore acolhedora lhes apresenta a solução. Ao menos é o que a charge bem humorada da revista *O Malho* (fig. 62) sugere aos habitantes da cidade do Rio de Janeiro no início do século, como alternativa para a falta de moradia gerada pelos desabamentos. Se a cidade lhes nega o abrigo, a árvore urbana oferece o refúgio, acolhendo-os.

---

<sup>91</sup> Carlos Drummond de Andrade. *As Amendoeiras. Novos Ponteiros*. (Drummond, 2001, p.375).

### 3.8 ÁRVORE SUBTERRÂNEA

*Estes dias que parecem vazios (...)  
Têm raízes ávidas  
Que trabalham os desertos.  
A substância cabeleira  
Pelas trevas elegida  
Não pode parar jamais,  
Até as entranhas do mundo,  
De perseguir a água profunda  
Que exigem os cumes.<sup>92</sup>*

As raízes são um tema à parte no que concerne ao imaginário das árvores. Elas nos levam ao mundo do inconsciente, e que, por desconhecido, é misterioso e obscuro. Em obra de Diego Rivera<sup>93</sup>, mesclando assuntos humanos e árvores, as raízes são localizadas no cérebro, talvez uma das partes do corpo humano que mais despertam questões e curiosidades, e por mais que se façam descobertas científicas, resta sempre uma imagem obscura e desconhecida. Estas raízes-cérebro, turbulentas, são capazes de penetrar nas profundezas da terra e de lá extrair uma espécie de conhecimento do submundo, de tudo aquilo que não está aparente, mas que existe em nós, talvez de uma forma ainda mais forte do que aquilo que conhecemos e que, por isso mesmo, somos capazes de dominar e impor as “regras” do mundo racional.

Encontramos, portanto, nesta parte da árvore, o caminho para o devaneio de nossos mais profundos desejos, sonhos, mesmo aqueles que não admitimos tê-los. Neste mundo radical – que, como a própria semântica nos informa, prega o radicalismo – podemos alcançar os mais altos vãos, num ensaio sem pudores e sem regras, permitindo-nos o sonho mais improvável, criativo, e talvez, proibido. Esta viagem, à qual o devaneio da árvore subterrânea nos induz, é fundamental para alcançarmos, no nosso objetivo fenomenológico, as imagens não poluídas pelo mundo visível, facilitando o contato com o processo criativo.

Outro poema de Paul Valéry nos fala sobre a árvore que, “o quanto ela se eleva na direção do céu (ou em direção à felicidade), tanto ela deve descer à obscura substância do que somos feitos sem o saber”<sup>94</sup>. A árvore invertida nos auxilia a vislumbrar que todo o movimento aéreo realizado pela árvore tem seu negativo no desenvolvimento das raízes no mundo subterrâneo. Ou seja, a toda ação descoberta, corresponde uma similar, subconsciente, invisível, ou vice-versa. E por

---

<sup>92</sup> Paul Valéry. *Palme*. (Valéry, 1957-a, p.155).

<sup>93</sup> Diego Rivera. *Les Vases Communicantes*, 1938. Paris, Centre Georges Pompidou, 2004.

<sup>94</sup> Paul Valéry. *Dialogue de L'Arbre*. (Valéry, 1957-b, p.183).

esta imagem-árvore, podemos descobrir nossos anseios escondidos, nossos desejos reprimidos, nossas verdades temidas.

O texto apresentado por Gabriel Ringlet<sup>95</sup> (cit in Bourguinat et Ribaut, 2000, p.26) no qual o avô apresenta ao neto como principal função das árvores a de ligar a terra ao céu, "explica" a forma tortuosa dos galhos das árvores e reforça a semelhança das vivências entre estes dois mundos arbóreos. Ele ensina que os galhos têm a mesma dificuldade de se desenvolver que as raízes, pois caso contrário, eles seriam retos. Nesta imagem poética, o confronto que a árvore estabelece com o vento é apontado como a razão desta dificuldade. O confronto surge pois a árvore o impede de realizar a tarefa a que o vento se propõe, que é a de separar o céu da Terra.

Árvore e raiz constituem uma continuidade onírica, mesma imagem arborescente de "uma sedimentação que se eleva, uma expansão que se aprofunda". Na fotografia de André Kertész<sup>96</sup>, os ramos arbóreos flutuam na poça d'água buscando a expansão aérea (Murad, 1994). Esta inversão arbórea induzida pelas poças das cidades revela a árvore invertida de nosso devaneio pelo olhar do criador poético. Nossas emoções se misturam neste devaneio fantástico, fabricando inversões do mundo material, desvendadas pela árvore urbana.

Neste movimento subterrâneo, reflexo-raiz de seu imaginário, surge a construção arbórea de Gilles Clément para o Parc Henri-Matisse (fig. 63), em Lille: *Derborence*. Ao atravessarmos o espaço do parque, sentimos o distanciamento das árvores inalcançáveis de *Derborence*, num movimento contrastante ao que somos comumente remetidos num parque urbano. Este distanciamento é real - Gilles Clément consegue realizá-lo de forma efetiva, ao elevar um grupo de árvores numa plataforma de concreto de sete metros de altura, conjunto ao qual ele deu o nome de *Derborence*, que de fato pode ser considerada como uma escultura urbana. O sentimento que experimentamos é de estranhamento e choque, frente a este distanciamento. É a imagem inversa da árvore abrigo, testemunha e companheira que presenciamos na cidade. Retirada até mesmo de nosso ângulo de visão, a floresta ideal de Clément se apresenta como aquela à qual só podemos acessar em devaneio. Clément<sup>97</sup> (cit in Andrieux, 1999, p.8) pretende confrontar uma floresta do futuro, ideal, "aos desgastes erosivos da cidade, à poluição, tirando um ensinamento para gerir a natureza de forma mais justa".

---

<sup>95</sup> "Un peu de mort sur le visage", a partir de Pierr-Jakez Hélias, *Le Cheval d'orgueil*. Desclée de Brouwer, Coll. Littérature ouverte, 1997.

<sup>96</sup> André Kertész. *The return of the boat*.

<sup>97</sup> Gilles Clément. "Le parc Henri-Matisse et l'île *Derborence*". *Une École Buissonnière*. Paris, Hazan, 1997.



Fig.63: Gilles Clément. Parc Henri-Matisse, 1997, com Derborence à esquerda. Lille.  
(Andrieux, 1999, p.8).

---

Segundo Andrieux (1999, p.10), Derborence celebra o que Clément acredita serem as relações perdidas entre o ser humano e o ambiente vivo.

Derborence representa, portanto, um protesto contra a postura de afastamento das árvores de nossa vida, a sua expulsão de nosso convívio diário nas cidades. Clément foi feliz em seu objetivo, mas, no entanto, para tal nos pune a todos habitantes do parque pelo distanciamento de algo que nos é tão caro. O devaneio em Derborence é quase interrompido, levado ao horizonte da imagem arbórea. É uma quase negação de sua imagem, com o intuito de questionar seu distanciamento.

*A planta goza, no mais alto grau, da propriedade de ser instável. Ela é viva enquanto se altera. Ela sofre uma mutação constante, um desequilíbrio permanente, cuja finalidade é a própria busca do equilíbrio.*<sup>98</sup>

A frase de Burle Marx nos leva à **árvore surpreendente**. Ela se refere às plantas de uma forma geral, mas desvela uma verdade profunda com relação às árvores, suas mais fortes representantes. A idéia de que elas se alteram por suas próprias leis e de que não temos, portanto, nenhum controle sobre elas, gera uma noção de descontrole, que se expressa no contexto da cidade como uma constante interrogação na paisagem urbana. Para a atuação do paisagista, é um eterno desafio pela habilidade de lidar com ele, com um mínimo de domínio. O seu poder de alteração, crescimento, florescimento, frutificação, caducidade, é sempre uma novidade a ser revelada no momento seguinte, um fato novo na paisagem.

A árvore pode nos surpreender, brincando com certas regras que elas parecem impor e seguir, fazendo-nos acreditá-las e, de repente, infringindo-as. São como algumas amendoeiras que enlouquecem, e perdem suas folhas antes do tempo, dissonando de seus pares na paisagem, e questionando a retidão e linearidade dos acontecimentos. Mais do que protagonizar um "inverno fora de época"<sup>99</sup>, as árvores nos ensinam a romper com os padrões, a surpreender. Elas são elementos inesperados na paisagem, na sua mudança de cor, na sua queda de folhas, na flor que anuncia a nova estação, quando ainda não parecemos prontos para nos libertar da estagnação do momento anterior.

O mistério ronda o imaginário arbóreo. A tentativa de descoberta de seu mundo é um convite constante ao conhecimento e à interrogação. A variedade de espécies

---

<sup>98</sup> Roberto Burle Marx. "Jardim e Ecologia". (Burle Marx, 1967, p.85).

<sup>99</sup> Maria Elisa Alves. "Inverno Atípico Cria Primavera Antecipada". O Globo, Rio de Janeiro. 17, agosto, 2002. Seção Rio, p.24. 2ª ed.



Fig.64: Burle Marx. Á árvore e seu inverso ausente: a paisagem do entorno do Parque do Flamengo, 1965. Rio de Janeiro, 1996.

---



vegetais e suas características próprias parece levar ao infinito as possibilidades de arranjos paisagísticos. Ainda citando Burle Marx (1967, p.85), "à medida que nos aprofundamos no conhecimento das plantas, ampliamos quase numa razão logarítmica, a área do desconhecido. O conhecimento desvenda novos mistérios". Em suas excursões por diversas regiões brasileiras, o paisagista era incansável na busca de espécies que ainda não tinham sido experimentadas no ambiente da cidade. Ao fazê-lo, transfere o mistério da descoberta para o ambiente urbano, na expectativa da interrogação de seu desenvolvimento em um novo habitat. Com a espécie integrada à paisagem da cidade (ver Farah, 1997), o mistério é repassado ao habitante urbano, que por sua vez, encanta-se com o desconhecido de uma floração, de uma forma, de um novo ritmo vegetante temporal a ser decifrado.

*Podaram as árvores e verificou-se que a Avenida não tinha mistério nenhum. Era uma rua como as outras (...)*<sup>100</sup>

Parte da árvore se esconde nas profundezas da terra, e mistura mistério e inconsciente. Esse sentimento ela estende ao que está ao seu redor, pela sua parte oposta, a trama aérea. A árvore translúcida e cambiante se contrapõe à opacidade de grande parte dos elementos construídos. O rendilhado de seus ramos, que cria um ambiente particular, deixa entrevista a cidade, em seu prolongamento. O ar de mistério que acompanha esta trama na paisagem urbana é um encanto a mais para seus habitantes.

Ao inverso da árvore que esconde e cria o mistério do exemplo anterior, vamos descobrir a árvore surpreendente de Burle Marx, que se revela a partir da sua ausência. O paisagista, que muitas vezes também usa o recurso anterior para criar o mistério, surpreende quando nega à árvore a sua presença num determinado espaço do projeto. No Parque do Flamengo, existem trechos onde a árvore é ausentada para que o seu negativo, o seu inverso, seja o vislumbre da paisagem (fig. 64). Aqui a árvore invertida é a negação de sua existência no projeto paisagístico, para o enaltecimento da paisagem ao redor. Nega-se a árvore que esconde a floresta, substituindo-a pela árvore que revela a paisagem.

---

<sup>100</sup> Carlos Drummond de Andrade. A Avenida ao Sol (Drummond, 1987, p.76).



## 4.2 TRANSCENDÊNCIA DO SER

*A floresta é grande,  
mas o homem que a pensa é ainda maior.*<sup>34</sup>

*é preciso contemplar a árvore para que ela nasça igualmente em nós.*<sup>35</sup>

Estar frente a uma árvore, partilhar de sua energia, observá-la e sonhá-la, é uma experiência única e que deixa marcas em nosso ser. Não passamos por esta experiência sem nos enriquecer, sem acrescentarmos algo de novo à nossa vida, ao nosso modo de ver o mundo. O devaneio na árvore leva ao engrandecimento íntimo daquele que a observa, pois a árvore "faz crescer tudo o que a rodeia" (Bachelard, 1957, p.183). "É a arborescência imaginada da árvore que a faz imensa", e com essa irradiação alcançamos a "liberação dos limites de nosso ser" (Murad, 2002). A árvore desvela conhecimentos profundos sobre nós mesmos, antes impenetráveis, latentes em nossa alma. Ela faz aflorar uma emoção terna, adormecida em nosso ser, nos descobrimos poetas e capazes de um olhar especial ao mundo.

*O poeta é despertado no homem através de um evento  
inesperado, um acidente exterior ou interior: uma árvore...*<sup>36</sup>.

Devaneando a árvore, somos levados a partilhar do cosmo, da árvore do Mundo (Bachelard, 1943). Neste devaneio, vemos um mundo que se descortina para nós, novo e feliz. Manoel de Barros busca este mundo desconhecido quando atravessa "um período de árvore", ou quando "é quase árvore", e adquire o poder de "esticar o horizonte". O devaneio na árvore lhe permite "ficar pregado nas coisas vegetalmente e achar o que não procurava"<sup>37</sup>. Este horizonte alargado, que se apresenta à nossa compreensão, nos surpreende por não o sabermos, por não o esperarmos tão pleno, por nos pensarmos incapazes de apreendê-lo. Estendemos nossa visão sobre a vida e sobre nós, matéria e essência. Pela árvore noturna do cosmo adormecido, as sombras humanas se clarificam:

*Árvore da noite... Pensamento amante...  
- Transporta-me a sombra, na altura profunda,  
aos campos felizes onde se desprende  
o diurno limite de cada criatura.*<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Benoît Desombres (2001, p.47).

<sup>35</sup> Antoine de Saint-Exupéry. *Citadelle*. (cit in Desombres, 2001).

<sup>36</sup> Paul Valéry. *Poésie et Pensée Abstraite*. (Valéry, 1957(a), p. 1338).

<sup>37</sup> Manoel de Barros. *O Livro das Ignorâncias*. (Barros, 1997, p. 97, 99, 101).

<sup>38</sup> Cecília Meireles. *Doze Noturnos da Holanda*. (Meireles, 1983, p. 295).

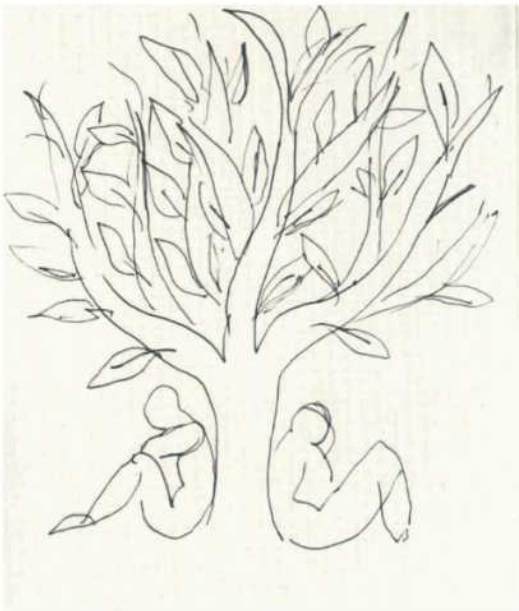


Fig.81: Pablo Picasso. *Paysage à Deux Figures*, 1908. Musée Picasso, 2004.  
(Local:[www.insecula.com/oeuvre/O0015680.html](http://www.insecula.com/oeuvre/O0015680.html). Acessado: 24/06/2004).

Fig.82: Henri Matisse. *Deux Figures Adossées à un Arbre*, 1951-52.  
(Clermont-Tonnerre, 2003, p.178).

---

Olhar com o olhar de árvore é despertar a sensibilidade, é crescer ao mundo, é subir aos céus. Com o olhar vegetal, somos mais puros, mais profundos, mais felizes. A árvore que sonhamos nos transporta ao nosso ser mais penetrante, aos nossos desejos e anseios desconhecidos e desvelados. A imensidão da árvore repercute e se multiplica em nossa alma.

*Como eu preciso de campo,  
de folhas, brisas, vertentes,  
encosto-me a ti, que és árvore,  
de onde vão caindo flores  
sobre os meus olhos dormentes.*<sup>39</sup>

A interação ser humano e árvore se revela de forma impressionante na imagem do sonhador "encostado à árvore", que segundo Bachelard (1943, p.267) é "uma das induções mais lentas, mais fraternais", numa "doce troca de forças entre o sonhador e o cosmo", num estado de comunhão perfeito e contínuo, salientando que este devaneio pode chegar ao desejo da metamorfose, de virar árvore, comum em lendas e poetas, como nos confirmam as palavras de Manoel de Barros acima citadas. Este "apoio" vem a ser uma fusão sonhador-objeto, um partilhar de segredos, de mistérios. Dividimos nossas angústias e felicidades, e atingimos o cosmo. Em *Paysages à Deux Figures* (fig.81), os personagens se confundem com as árvores, são seres-tronco que devaneiam a sombra, respiram o conforto arborescente, partilham da serenidade e da sabedoria arbóreas. O ser que se apoia ao tronco "imóvel e silencioso como ele, "se identifica à árvore da qual ele acredita escutar os movimentos internos" (Brosse, 1989, p. 39). Pelo burburinho da seiva que circula em sua matéria, somos levados ao mergulho na essência líquida que vibra em seu interior, e então estamos definitivamente misturados à árvore.

Valéry<sup>40</sup> descreve assim o objeto de seu devaneio arbóreo: "Elas são, ao sentimento, como um bom sopro de respiração de um ar exato à temperatura esperada, ou como um leito perfeito, encaixando o verso do corpo e dando a idéia de se distanciar dele". Esta adaptação perfeita, proporcionada pelo devaneio arbóreo, estabelece o nível de cumplicidade possível entre árvore e ser humano. Esta interação mágica, este casamento de corpo e espírito, é também explicitada no traço ininterrupto da obra de Matisse (cit in Clermont-Tonnerre, 2003) (fig.82), que ressaltava que esta comunhão se fazia necessária para o caminho de compreensão do vegetal e sua perfeita representação, transmitindo a verdadeira essência arbórea.

---

<sup>39</sup> Cecília Meireles. *Idílio, Vaga Música*. (Meireles, 1983, p. 180).

<sup>40</sup> Paul Valéry. *Lettre du 18-5-1896. Correspondance, A. Gide - P. Valéry*, p.263-264. (cit in Laurette, 1967, p.16).



Figs.83, 84 e 85: Shirin Neshat. *Tooba*, 2002. Vídeo, cor, som, 11'. Exposição *Entre Extremos*, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Marinho, 2002, p.20).

Fig.86: Ideograma japonês da palavra *yasumi*.

---

Uma das mais belas representações da harmonia do ser humano encostado à árvore, vemos na obra de Shirin Neshat (fig<sup>s</sup>.83, 84 e 85). Este estado de comunhão completa do devaneio arbóreo alcança um estágio de plenitude, de moldagem de corpo e espírito, de devaneador e devaneado. Um mundo que se instaura e se impõe à parte da vida cotidiana. Esta árvore-negativo do ser humano em plena conjunção cria uma áurea de refúgio, de abrigo, de distanciamento da ameaça de invasão ao mundo interno do pensamento. A obra de Neshat revela a imagem-árvore constituindo-se o acolhimento que reveste o ser humano transportando-o a uma esfera de plenitude pela sua habitação arbórea. A ela se acrescentam significados no plano cultural, pelos quais a árvore é o escudo a ameaças a crenças religiosas. Ela é, portanto, o depositário das crenças e a sua salvação, capaz de conduzir da transcendência interior ao mundo estabelecido da religião.

*O homem dormia lá, deitado ao pé da árvore, e era a imagem  
mesma do repouso essa junção da carne e da casca (...)*<sup>41</sup>

Devaneando a árvore, o ser humano encontra a paz, o descanso. Esta sensação de plenitude e repouso, é completada pelo sentimento de unicidade dos dois seres, na troca de energias entre suas matérias e espíritos. Considerando as palavras de Beigbeder (1957) com relação ao interesse que suscitam os caracteres orientais pelos símbolos universais neles contidos, encontramos a síntese desta idéia nas linhas do ideograma japonês da palavra *yasumi*, que significa repouso. Nele são desenhadas as representações para o ser humano e a árvore, colocados lado a lado (Guillaume, 1967) (fig. 86).

A árvore nos transporta a um estado de elevação da alma. Brosse (1989) indica a equivalência da Árvore Cósmica com a iluminação, como ocorre na cultura indiana, pela sua associação com os momentos de liberação cármica. Esta idéia se coaduna com a utilização da árvore como busca e caminho para o engrandecimento do ser. No projeto do jardim Albert Kahn, em Paris, este poder de transcendência da árvore e do ser que a observa, é explicitado em um de seus espaços. De uma forma geral, no trecho de inspiração do jardim oriental, todo o projeto busca áreas de natureza próprias à meditação, condizentes conceitualmente a este tipo de jardim. Mas entre estes espaços, um se destaca em especial: o local onde um gigantesco vidoeiro se expande pelo ar, projetando-se sobre o piso, desenhado em seixos com uma forma espiralada, numa simbólica indução à reflexão, à meditação, e ao engrandecimento interior (fig.87). A árvore,

---

<sup>41</sup> Louis Guillaume. "Le Tapis Roulant". *Le Sillage Seul*. (Guillaume, 1967).



Fig.87: Videeiro em trecho do Jardin Albert Kahn, em Paris.

---



imponente, superior, e ao mesmo tempo, benevolente, oferece sua sabedoria no encaminhamento do aprimoramento do ser.

*Quando eu estou entre vocês,  
árvores destes grandes bosques,  
Nisso tudo que me rodeia e que por vezes me esconde,  
Na sua solidão na qual eu me recolho,  
Sinto um grande ser  
que me escuta e que me ama.*<sup>42</sup>

Encontramos nas árvores amigas diárias, um ser com o qual podemos partilhar nossas angústias, esperanças e decepções - a *árvore companheira*. A árvore urbana desempenha este papel de forma exemplar. Ela está lá diariamente, em nossas ruas, parques, no caminho do trabalho. Ela passa pelas mesmas dificuldades, mas ali permanece, incorruptível, generosa, aberta a nos escutar, e mesmo a adivinhar nossos pensamentos.

*Eu sozinho menino entre mangueiras  
lia a história de Robinson Crusó.*<sup>43</sup>

*Amizade que não fala  
mas se irradia por tudo  
que é silêncio de verdura.*<sup>44</sup>

Se estamos entre árvores, não estamos sozinhos. Somos recebidos entre elas de forma incontestável; sempre prontas a nos acolher, a nos acompanhar e a servir aos nossos devaneios. No imaginário infantil, elas têm um papel singular, contribuindo na construção de fantasias e fazendo parte delas (ver Lynch e Lukashok, 1956, e Farah, 1997). À essência primordial que induz a este imaginário, vão se acumulando significados trazidos por autores poéticos, que a captam e a reinterpretam. A mídia também contribui nesta resignificação da imagem-árvore no contexto cultural, popularizando-a. Sem dúvida, as idéias associadas às árvores, que nos são passadas desde nossa infância contribuem de maneira acentuada na formação de nosso imaginário, como bem afirma Roger (2002, 39), referenciando-se às imagens de florestas presentes nas obras de poetas, fotógrafos, artistas e pintores. O livro infantil de Vasconcelos<sup>45</sup>, participando de uma parte de nossa infância, acrescenta mais um sentido ao nosso imaginário, na sua interpretação da árvore companheira. Nele o personagem

---

<sup>42</sup> Victor Hugo. *Les Contemplations*, 1856, I, livre III, 14. (cit in Desombres, 2001, p.41).

<sup>43</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Infância. Alguma Poesia*, 1930. (Drummond, 2001, p.6).

<sup>44</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Coqueiro de Batistinha. Boitempo*, 1968/73/79. (Drummond, 2001, p. 1060).

<sup>45</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Meu Pé de Laranja Lima*. (Vasconcelos, 1968).

principal encontra alento às desventuras de menino, na amizade e companheirismo de um pé de laranja-lima, localizado no quintal de sua casa.

A amendoeira da rua de Drummond<sup>46</sup> (ver item 3.3) partilha suas dúvidas e anseios diários. A companheira cotidiana empresta sua sabedoria milenar ao autor e lhe acompanha nos momentos difíceis e felizes de sua vida. Tê-la na visão de sua janela não é apenas um agradável vislumbre de uma parte da natureza em solo urbano, é ter ali um ser presente, que lhe compreende, ampara e lhe diz verdades confortantes através de seu "silêncio de verdura".

*- Árvore fala por todo o canto. Pelas folhas, pelos galhos, pelas raízes. Quer ver? Encoste seu ouvido aqui no meu tronco que você escuta meu coração bater.*<sup>47</sup>

A árvore do imaginário é também a árvore fantástica, que se humaniza em criações surpreendentes. Ela fala, sente, e assim constrói-se um caminho que reforça ainda mais a capacidade de comunicação destes seres vegetais com o ser humano.

Os laços que ligam a árvore ao ser humano são inúmeros. A observação das qualidades arbóreas, buscando de certa forma vivencia-las, como vimos no sentido da metamorfose, tem uma interpretação similar no calendário celta. A partir dele, pode-se ter na associação das árvores aos ciclos cósmicos, a interferência nas qualidades e características humanas, de acordo com o período de nascença. Isto pode levar à associação a uma determinada espécie pelas suas qualidades intrínsecas.

Às árvores, a partir do que é transmitido pela sua essência, atribuem-se características morais, que afloram numa associação simbólica entre uma determinada espécie e uma pessoa, pontuando a relação entre **árvore e afetividade**. Acreditamos que este sentido mais profundo esteja freqüentemente contido no que normalmente é visto como uma identificação pelo seu caráter estético, sua forma exterior. O plantio feito de uma determinada espécie arbórea ao lado de um túmulo, como acontece no da atriz Simone Signorait, citado anteriormente (item 3.4), tem a intenção da associação de árvores a características morais humanas, árvores com as quais as pessoas se identificavam, buscando assim deixar uma marca impressa de seu caráter através de conhecido símbolo arbóreo. A seleção da espécie utilizada no túmulo da atriz não é aleatória. Ela

---

<sup>46</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Fala Amendoeira*. (Drummond, 1957, p.13).

<sup>47</sup> José Mauro de Vasconcelos, *Meu Pé de Laranja Lima*. (Vasconcelos, 1968).

advém de uma forte identificação da autora com o videeiro e seu significado<sup>48</sup>, e de sua vontade expressa<sup>49</sup>.

A atração que a árvore exerce sobre uma pessoa carrega motivos que escapam à compreensão no mundo concreto. O conjunto de emoções que ela pode suscitar e a singularidade do caráter da existência arbórea despertam sentimentos fortes entre uma pessoa e uma árvore ou uma paisagem arbórea. O devaneio na árvore desperta um sentido de apego ao seu vegetalismo, como se uma parte de nós estivesse ali representada, a mais preciosa delas. Em "O Pomar dos Pessegueiros", Kurosawa<sup>50</sup> fala da dor que um menino enfrenta pelo corte de todos os pessegueiros de seu pomar. Em seu sonho, as almas das árvores cortadas se humanizam e o fazem revelar o quanto ele as adorava. Ele afirma que os pessegueiros faziam parte de sua família e resume a dor de sua perda: "os pêssegos podemos comprá-los. Mas onde se compra um pomar em flores?". A sua imaginação termina por reproduzir novamente a impressionante paisagem dos pessegueiros em flor (fig.88). Esta passagem nos revela a magia da beleza que as árvores incutem na paisagem, que não é meramente estética ou funcional, mas carrega uma emoção peculiar.

*Frondi tenere, e belle del mio platano amato,  
per voi risplenda il Fato.  
Tuoni, lampi, e procelle non v`oltraggino mai la cara pace  
Nè giunga a profanarvi austro rapace!*<sup>51</sup>

Vimos anteriormente o encanto que Burle Marx expressava pela árvore jacaré. Antes de compartilhar o sentimento de paixão pela aura de uma espécie com os usuários do espaço urbano, o paisagista experimenta um encantamento especial e solitário por ela. Em certos casos, este encantamento atinge proporções impressionantes. Sim, estes poetas da paisagem também têm suas musas preferidas. É o que percebemos na atuação paisagística do prefeito Haussmann (1853-1870), em Paris:

---

<sup>48</sup> O videeiro na Idade Média na França era considerada como a árvore da sabedoria. (Brosse, 2002, p.35).

<sup>49</sup> Visita Guiada da Prefeitura de Paris ao cemitério Père-Lachaise, Direction de Parcs et Jardins.

<sup>50</sup> Akira Kurosawa. *Sonhos*. Japão/EUA. Warner Bros, 1990.

<sup>51</sup> G. F. Haendel. Trecho de recitativo da ópera *Xerxes*, 1738. Libreto de Nicolo Minato e Christian Postel.



Fig.88: Kurosawa. Cena do filme *Sonhos*, 1990.

---

*Devemos ao meu gosto pronunciado pelos castanheiros-da-Índia de nosso palácio, o emprego bem generalizado desta espécie de árvore nas nossas plantações de toda ordem.  
Eu me acuso também de haver favorecido os Plátanos (...)  
Eu admirei igualmente alguns soberbos no sul.<sup>52</sup>*

Sua afetividade e sensibilidade se concentraram em determinadas espécies em particular, o que Haussmann transmitiu em seus projetos urbanos, através da utilização primordial de duas espécies pelas ruas de Paris, através de projeto paisagístico de Alphand. Até hoje, a cidade exhibe em grande quantidade seus castanheiros-da-Índia e plátanos preferidos. Esta predileção é admitida em suas memórias (Haussmann, 1890), justificada com questões técnicas quase convincentes, não apenas pelas qualidades de suas eleitas, como pelas desvantagens de uma considerável lista de outras possíveis candidatas ao uso como árvore de alinhamento das ruas parisienses, alvo de suas reformas. Mas a afeição de Haussmann transborda em seu discurso, ultrapassando uma mera análise técnica e imparcial. Suas palavras vêm preenchidas de uma afetividade e uma identificação possíveis entre o ser humano e o vegetalismo onírico tão peculiar das árvores.

*Estou florescendo em todos os ipês.  
Estou bêbado de cores de ipê, estou alcançando  
a mais alta copa do mais alto ipê do Corcovado.  
Não me façam voltar ao chão,  
não me chamem, não me telefonem, não me dêem  
dinheiro,  
quero viver em bráctea, racemo, panícula, umbela.  
Este é tempo de ipê. Tempo de glória<sup>53</sup>.*

A felicidade e comunhão experimentadas por Drummond ao viver a florescência dos ipês, não deixam dúvida do engrandecimento de alma e do êxtase trazidos por este estágio vegetal, pelo qual passa o autor em seu devaneio arbóreo. O onirismo arborescente, no qual a árvore o inicia, é um mergulho na paz cósmica ante o viver efervescente urbano. Ele lhe permite estar alheio e superior à perversidade do mundo, às mesquinhas do dia a dia, à corrupção da sobrevivência diária. Vivendo num outro tempo, o tempo vegetante do ipê, Drummond respira a paz cósmica, a felicidade das alturas, que só os seres arbóreos conhecem, e que partilham conosco no momento em que nos permitimos arborescer.

Que felicidade particular esta a do devaneio arbóreo. Uma leveza e tranqüilidade de espírito que a forma de vida arbórea – do tempo vegetante, de unicidade do

---

<sup>52</sup> Barão Haussmann. *Memoires*. (Haussmann, 1890).

<sup>53</sup> Carlos Drummond de Andrade. *Tempo de Ipê. Sentimento do Mundo*, 1940. (Drummond, 2001, p. 1358).

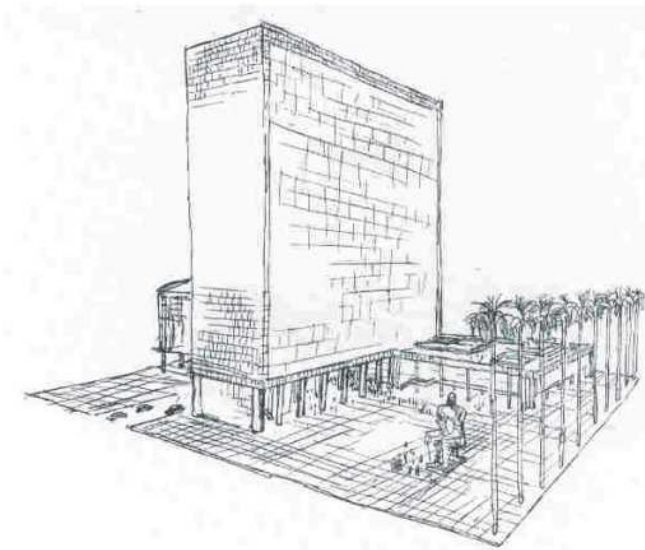


Fig.89: Lisa Ruyter. Exposição *Can't See the Forest for The Trees*. Galerie Thaddaeus Ropac. Paris, 2004.

Fig.90: Le Corbusier. Croqui para o MEC, 1936-7. (Adams, 1991, p.27).

---

cosmo – nos traz. Uma leveza de suas “coisas voantes” e uma alegria ingênua que as cores da obra Lisa Ruyter (fig.89) nos dão testemunho. A cada folha-pássaro, a cada cor-tronco, nos transportamos ao mundo feliz, a felicidade do devaneio de que nos fala Bachelard. E neste estado de felicidade, não nos sentimos perdidos na floresta urbana, muito pelo contrário, somos surpreendidos e acalentados pelo rumo que se descortina à nossa frente. As árvores urbanas são reveladoras de um caminho, uma paz de espírito que escolhemos viver, que queremos para nosso convívio diário, a promessa de uma licença cósmica no caos da cidade. Afinal, as árvores na cidade são “focos de luminância, pequenos sóis na terra” (Murad, 1994) que brotam por entre pisos urbanos e a opacidade das construções.

*(...) eis nosso espírito resserenado diante da ameaça angustiante da grande cidade que encerra, esmaga, sufoca, asfixia aqueles que sobre ela se precipitaram (...)*<sup>54</sup>

A árvore, para Le Corbusier, é certamente muito mais do que o termo matemático “média proporcional” entre o fato humano e o fato natureza (Le Corbusier, 1925, p.70). O papel aparentemente funcional de proporcionar uma escala intermediária, que satisfaça ao ser humano e suas construções gigantescas, revela a essência da presença destes elementos na cidade. Esta escala proporcional nada mais é que a capacidade da árvore de se colocar como o mais hábil interlocutor urbano para os habitantes, passando a conceder-lhe o abrigo, o aconchego e o companheirismo, que os blocos inertes de concreto não poderiam prover. Vê-se assim intensificada a comunicação entre os habitantes e sua cidade.

Em croqui elaborado para o projeto do Ministério da Educação e Cultura (Rio de Janeiro, 1936-37) (fig. 90) é possível visualizar a idéia de “média proporcional” defendida por Le Corbusier. A primeira impressão que salta de seu croqui, é justamente a relação matemática, intermediária, que as árvores, no caso palmeiras-reais, podem trazer à paisagem. Entretanto, olhando mais lentamente, vemos que o vegetalismo que brota do seu projeto informa as palmeiras como o elemento urbano capaz de fazer jus à suntuosidade da arquitetura corbusiana. Inversamente do caso de Alger, citado anteriormente onde a arquitetura é comparada à perfeição da árvore, aqui são as palmeiras que se igualam à perfeição e magnificência da matéria arquitetônica.

*A árvore parece realmente ser esse elemento essencial a nosso conforto que proporciona à cidade algo como uma carícia, uma delicada amabilidade, em meio a nossas obras autoritárias.*<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Le Corbusier (1925, p.71).

<sup>55</sup> Ibid. p.223.

A árvore urbana para Le Corbusier transcende a questões técnicas e encontra espaço na evasão da árvore libertária, sonhadora e companheira. Ela representa o caminho para a humanização da cidade maquinicista.

*As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. (...) A aragem rumorejava em cima a trama das grandes mangueiras folhudas, dos tamarindeiros e dos flamboyants, e a paisagem tinha um ar de sonho.<sup>56</sup>*

As árvores nas cidades são nosso passaporte para uma viagem cósmica, a chave para o transporte ao interior de nossa alma, funcionando, segundo Drummond, como uma "massa verde" indutora de sonhos<sup>57</sup>. Neste estágio de elevação, no qual nos encontramos ao devanear a árvore, torna-se possível a abstração da cidade material e cria-se um elo entre o onirismo vegetante em nossa interioridade com tudo o que nos envolve, através de um sentido mais profundo no qual somos mergulhados. O ambiente urbano assim, pela árvore, traduz-se em sonho. Sonho de um bairro verdejante, sonho de uma cidade arborescente.

---

<sup>56</sup> João do Rio. *Visões d'Ópio. A Alma Encantadora das Ruas*. (Rio, 1908)

<sup>57</sup> Carlos Drummond de Andrade. *A Avenida ao Sol*. (Drummond, 1987, p.76).



*Quem te dirá que as árvores não  
se sentem alegres transportadas  
da selva para o meio  
urbano.<sup>1</sup>*

**5**



<sup>1</sup> João do Rio. *A Mulher e os Espelhos*. (Rio, s/d., p.85).

As reflexões conduzidas nesta pesquisa dizem respeito à valorização do vegetalismo arbóreo nas cidades, ou seja, às impulsões imagéticas proporcionadas pela presença das árvores no espaço urbano. A inquietação por este tema relaciona-se, no contexto dos estudos urbanos, a como este vegetalismo se instaura na atuação dos projetistas da cidade, e em que sentido ele é enriquecido em todo o seu potencial que, como vimos no decorrer do trabalho, é de grande amplitude. Enfocamos, desta forma, o viés do urbanismo relacionado à área de pesquisa de paisagismo, visando uma otimização do uso da arborização em nossas cidades, através da compreensão de seu potencial imagético e sua importância para os espaços livres da cidade, no que se refere ao valor que representa para os cidadãos e projetistas urbanos.

A partir dos estudos aqui desenvolvidos foi possível vislumbrar as ressonâncias da imagem-árvore no contexto da paisagem urbana e constatar a riqueza de significados que se apresentam pelas resignificações de suas nuances, que são conforme foi visto, como variações temáticas da imagem propulsora árvore. Trata-se, portanto, de multiplicidades sobre variações, que só poderiam contribuir para uma paisagem arbórea repleta de profundos significados. A árvore, como um objeto simbólico na paisagem, é o que nos permite ao invés de contemplá-la como um segmento de elementos justapostos, preencher as suas formas com conteúdos pelo transporte de atributos comumente admitidos (Cauquelin, 1989); são as resignificações da imagem-árvore que se apresentam em símbolos, em memória, e são acolhidas no contexto cultural de cada sociedade. A árvore expande assim os limites da imaginação, obtendo estes efeitos de variedade e incerteza, o sentido de não ver tudo, dando uma latitude à imaginação com respeito àquilo que não se vê (Calvino, 1988).

Esta pesquisa ressaltou que a árvore traz em si cosmicidades que ela reapresenta para a cidade. A identificação das dominantes que regem as estruturas imaginantes contribuiu para a visualização deste caráter da imagem-árvore. As articulações cósmicas, temporais e espaciais que nascem da interação destes elementos com a árvore reafirmam o seu valor intrínseco, que faz da árvore uma componente variacional na paisagem urbana, em constante correspondência com o universo.

Esta pesquisa contribuiu também para que a complexidade do imaginário arbóreo urbano fosse melhor compreendida a partir do mapeamento a que nos propomos no decorrer desta pesquisa e de uma metodologia que nos permitiu uma aproximação com a dimensão imaginária, tão distante de nossas questões cotidianas, de teor mais palpável. Assim, a identificação das estruturas imaginantes, instauradas pelas nuances da imagem-árvore, e dos diferentes planos em que elas são resignificadas no contexto da paisagem urbana auxilia numa visualização mais ampla do imaginário arbóreo urbano. Como se propõem os estudos da fenomenologia, o mapeamento revelou a

essência da imagem-árvore, que nos fala sobre o seu significado mais profundo e verdadeiro.

Desta forma, não apenas apresentamos uma proposta de elucidação dos valores relacionados ao imaginário arbóreo de forma qualitativa, tratando do complexo imagético que o compõe, mas buscamos também esclarecê-los nas suas interrelações e na ligação com os habitantes da cidade.

Alguns pontos se apresentaram recorrentes durante a pesquisa, reafirmando a sua importância no âmbito das contribuições deste trabalho. O primeiro deles diz respeito à relação entre a função da árvore ou a sua estética e o seu significado essencial. Ao investigar as modulações da imagem-árvore no imaginário urbano, várias análises nos levaram a estabelecer esta relação, mostrando que estas dimensões estão conectadas. Muitas vezes pelo significado profundo terminamos por explicar uma determinada aptidão funcional da árvore. Em paisagismo, a partir da exploração destes significados e de sua aplicação podemos nos aproximar de um aspecto funcional da árvore no espaço urbano, dando-lhe um sentido. O mesmo ocorre com relação à afeição, que normalmente atribuímos ao aspecto estético. Esta identificação revela significados profundos que se escondem por trás da aparência superficial e material da árvore. Estas questões acontecem muitas vezes de forma inconsciente, tanto para quem projeta como para o habitante da cidade. Isto explica porque freqüentemente as pessoas expressam o gosto por um parque, uma árvore específica, mas não conseguem explicitar o motivo desta atração. Questões profundas e simbólicas são invisíveis, e portanto, nem sempre nos damos conta de seu real sentido. Portanto, uma definição projetual que leve em consideração unicamente o aspecto funcional, ou estético, estará considerando apenas uma das dominantes, abandonando uma análise de igual importância. Ao passo que, diferente do que se poderia pensar, uma atenção especial dedicada ao significado essencial e profundo da árvore, não se contrapõe ao estado de funcionalidade que ela possa vir a desempenhar, e sim, se coloca como um caminho para alcançar de uma forma mais sensível o conjunto das condições relacionadas à participação da componente arbórea na paisagem urbana. À medida que buscamos as modulações da imagem-árvore no imaginário urbano, portanto, estamos indo em busca destes significados e valores profundos, e nos aproximamos da compreensão dos efeitos implicados na presença das árvores na paisagem urbana.

Outro ponto importante que a nossa pesquisa levantou foi com relação ao universalismo da imagem-árvore e o que isto representa para a paisagem urbana. A unicidade da mensagem que a árvore transmite, que se apresenta através de diferentes culturas, em tempos diversos, diz respeito à essência presente nas nuances

da imagem-árvore. Isto faz da árvore um elemento de significados facilmente reconhecíveis pelos cidadãos, adaptando-se de forma natural a diferentes contextos. Dumas (2002, p. 43) nos afirma que "o simbolismo das árvores se perpetua como inscrito desde o começo e para sempre no processo imaginário", e que todo o resto é efêmero, o tempo, as religiões.

A árvore apresenta-se, portanto, como símbolo potente e seguro, que nos guia e permanece, um objeto confiável, o que nos faz elevá-la à categoria de símbolo estável. Esta estabilidade simbólica, uma das maiores dentre outros elementos da paisagem, hoje se coloca como um fator fundamental, visto que na pós-modernidade, como apontam Daniels e Cosgrove (1988), enfatiza-se a instabilidade do significado dos símbolos, e encontra-se aguçada a nossa habilidade de inverter sinais e signos, reciclá-los num contexto diferente e transformar sua referência. A árvore urbana é uma oportunidade para recuperar, como um símbolo e um arquétipo expressivo, o que Dorfles (1965) aponta como sendo a qualidade natural do símbolo, visto que na atualidade temos a máquina ocupando amplamente estes espaços.

Assim, o significado arbóreo está acima muitas vezes do tempo ou de estilos arquitetônicos e paisagísticos. O Patio de los Naranjos, em Sevilha, é bastante elucidativo neste aspecto. Treib (1999, p.32) aponta para o fato de que este espaço urbano passou por diversas religiões, em diferentes momentos da história e que o significado simbólico das árvores se manteve. Este é um dos pontos que defendemos em nossa pesquisa, e para o qual nossas análises se voltaram, pois indica a capacidade da imagem-árvore de manter um nível de transcendentalidade com relação aos aspectos culturais, ou seja na sua reverberação nas emoções dos cidadãos, independente do contexto. O que permite isto é a sua base advinda de uma significação mais profunda, um valor intrínseco, imanente, que muitas vezes mesmo com a sua resignificação em diferentes contextos culturais, tem pela força do conteúdo indutor do vegetalismo arbóreo, uma univiseralização de sentido. O trajeto que percorremos nesta pesquisa permitiu ao invés de procurar o mistério por traz do lugar comum, como sugere Schama (1995), fazer o caminho oposto, identificando o cerne do significado contido na imagem-árvore, para depois observar as suas resignificações nas instituições culturais.

Outra questão que se revelou recorrente nesta pesquisa foi a elasticidade do símbolo arbóreo, que se tornou mais compreensível a partir da análise das nuances da imagem-árvore, seus dinamismos naturais indutores, e da capacidade da árvore de adquirir outras interpretações, trazer novas cores, resignificando-se culturalmente. O símbolo arbóreo não é apenas múltiplo, mas tem também a capacidade de flutuar entre significações diametralmente opostas, como vida e morte, sagrado e profano,

adequação e rebeldia, refúgio e perigo, dia e noite, infernal e celeste, ar e terra. Estas interações estão relacionadas às modulações da imagem-árvore, que fazem do devaneio arbóreo um devaneio particular, que excede em sua repercussão ao infinito e acolhe aos temperamentos mais divergentes dos habitantes urbanos e suas estruturas sociais.

## 5.1 POR UMA ABORDAGEM ANALÍTICA E PROJETUAL EIDÉTICA

Procuramos a partir da presente pesquisa reforçar a participação da árvore como importante componente nos projetos de espaços urbanos e como uma possibilidade de enriquecimento da qualidade da vida psíquica do habitante urbano. Para tal, apresentou-se a investigação do imaginário arbóreo urbano como meio de estudar as relações profundas que se estabelecem com os habitantes urbanos a partir do vegetalismo da paisagem. A riqueza desta relação que a pesquisa apontou veio a corroborar a necessidade de uma forma de tratamento das árvores na paisagem urbana, que vislumbre a consideração destes significados, tornando-os compreensíveis e fazendo com que sejam mais facilmente incorporados em projetos de paisagens urbanas.

Nos caminhos escolhidos para o desenvolvimento desta pesquisa procuramos criar uma estrutura de referências que levasse à complementação entre diversas disciplinas. Consoante com a teoria dos "intercessores" de Deleuze (1990, p.157), que preconiza a existência de trocas e ressonâncias entre diferentes campos da criação científica, das artes e da filosofia, fomos em busca do diálogo oculto entre estas realizações, as convergências criativas que enriquecem as obras, e de fato, as tornam possíveis. Pois, para Deleuze o essencial e a criação são os intercessores, sem eles a produção se transforma num discurso solitário, de "colonizador". Nossa pesquisa foi, portanto, norteada pela identificação dos "circuitos paralelos" que nos auxiliassem no tema em questão, encontros criativos entre linhas com ritmos e movimentos de produção diversos, mas que apresentam semelhanças extraordinárias em seus achados. Assim, estabelecemos uma série de intercessores, linhas filosóficas, do urbanismo, da geografia e da antropologia, enriquecidos pelo aporte profundo dos autores poéticos, identificando convergências de pensamento, no sentido de apontar o caminho para o desenvolvimento da pesquisa. Este pensamento encontra eco no comentário de Norberg-Schulz (1996) quando ele destaca a possibilidade de dois pensadores partirem de pontos diferentes e chegarem aos mesmos resultados fundamentais, e em consonância à teoria de Eliade (1949-a) de que a heterogeneidade do mundo deve possuir um centro sobre o qual se funda.

A análise fenomenológica nos permite um aprofundamento nas intenções do projetista e a consideração de aspectos intuitivos da sua obra, auxiliando no desvelamento da essência e do significado referentes ao uso da arborização em seus projetos. Esta análise contribui à constituição de um novo olhar sobre a arborização urbana, buscando a liberação com relação a abordagens preconcebidas que podem limitar ou viciar o estudo da árvore na paisagem, representando um ganho para os estudos do urbanismo.

Neste plano das imagens urbanas, o imaginal arbóreo é sem dúvida de extrema importância. Todas as questões que este trabalho apontou com relação ao vegetalismo nas cidades, os valores relativos ao imaginal da árvore e como eles repercutem no imaginário urbano, não podem ser desprezados no momento de elaboração de um projeto de arborização.

Os estudos aqui desenvolvidos apontaram para uma direção de análise de questões relacionadas ao vegetalismo arbóreo em paisagens e projetos de urbanismo e paisagismo. Este ponto é de extrema importância no sentido de indicar reflexões e avaliações nestes processos. Acreditamos que algumas das questões levantadas aqui referentes aos espaços urbanos estudados se desenvolveram em seus autores de forma intuitiva. Por isso foi fundamental o desenvolvimento de uma metodologia que permitisse de forma irregular, invisível, alcançar o profundo sentido do imaginal contido em documentos poéticos, em declarações dos autores ou de um memorial de projeto.

Isto pode ser constatado em algumas análises elaboradas com relação à obra de Le Corbusier e o emprego da componente arbórea, nas quais foi vislumbrado um viés da sua atuação, que foge ao *status quo* no qual é usualmente inserido. Uma análise que explore estas questões nem sempre consideradas vai de encontro à crença na complexidade da criatividade humana, que não se ajusta a rótulos e enquadramentos estéticos difundidos.

Muitas vezes um discurso técnico esconde motivações fenomenológicas e revela significados essenciais contidos na idéia básica de um projeto ou na elaboração de uma paisagem. Esta pesquisa contribui para os estudos do imaginário arbóreo no momento em que se propôs a indicar estas motivações, e de que maneira a apresentação de estruturas imagéticas poderia ajudar no caminho deste desvelamento. A incursão fenomenológica com este objetivo é uma forma de alcançar o que Corner (1999) aponta como necessário neste momento: a superação do modelo de oposição da estética à técnica, como único caminho para a formação de idéias e projeções. Nossa proposta analítica segue a sugestão de Corner como saída

para este impasse, a partir do desenvolvimento de instrumentos eidéticos que possam ser utilizados para a análise e compreensão do uso da árvore em paisagens e projetos urbanos. A partir da análise aqui proposta espera-se indicar um caminho para a utilização da arborização urbana de forma a otimizar seu conteúdo essencial e simbólico, no sentido de valorizar e aprofundar a transmissão de sua mensagem.

Nossa análise trouxe ainda à luz a especificidade da contribuição de diversos profissionais com relação à arborização no projeto de espaços livres. Le Corbusier, por exemplo, apesar de não ter contribuído com a herança da elaboração prodigiosa de projetos de espaços livres, foi fundamental na sedimentação do imaginário arbóreo urbano, na constituição da importância dada à presença da árvore na paisagem da cidade moderna. Com Burle Marx, a análise nos mostra que o paisagista demonstra um controle do caráter da árvore na paisagem e na sua disposição no projeto paisagístico, revelando uma sensibilidade no tratamento do vegetalismo urbano e na sua capacidade de aplicar um olhar urbano às árvores.

## 5.2 A ÁRVORE NA CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM SIGNIFICATIVA

A análise das estruturas imaginantes em diversos projetos urbanísticos e paisagísticos revela como a árvore é capaz de inflar a paisagem de valores e significados profundos, experimentados pelos habitantes urbanos. O reforço e a garantia da presença dos valores elencados no corpo principal da tese, apresentados a partir das estruturas imaginantes, é um caminho, acreditamos, para alcançar as condições apontadas por Norbert-Schulz (1979) na busca de uma qualidade da paisagem. As condições de maleabilidade das sensações, da escolha e multiplicidade que as árvores trazem para a paisagem, pela afetividade que despertam, são pontos importantes para o desenvolvimento de paisagens significativas, para se alcançar o real sentido do habitar. A habilidade do poeta da paisagem, despertada para o potencial imagético da árvore, pode favorecer a que ele consiga dinamizar a transparência destes valores, assegurando paisagens urbanas mais sensíveis.

Para alcançar uma paisagem significativa, aquela com a qual os cidadãos se identificam, na qual se sentem à vontade, reconhecem e compreendem facilmente os seus símbolos, acreditamos ser importante a presença de conexões pessoais, que como defende Lynch (1972), imprimem na paisagem a marca de eventos humanos conectados com pessoas vivas, os habitantes da cidade. É atingir a correspondência entre o corpo individual e o corpo urbano, fazendo com que os cidadãos se reconheçam numa cidade e reconheçam esta cidade como individualidade (Cauquelin, 1982). Estas marcas pessoais no ambiente são uma maneira do ser

humano identificar na paisagem sua cor própria, pessoal, que venha do reconhecimento de que a paisagem lhe diz algo de específico, ao que a árvore urbana, se apresenta como um caminho efetivo.

A paisagem significativa é aquela que fala diretamente à alma dos cidadãos e que facilita o seu estado de devaneio. A existência da árvore urbana é um intensificador deste fator, que pode ser realçado pela sua presença de forma a possibilitar a transmissão de sua mensagem de maneira mais intensa, revelando mais diretamente o caráter de sua alma. Sentimentos de afeição que surjam entre os habitantes urbanos e determinadas espécies também influem na definição de uma paisagem significativa.

As conjunções cósmicas das árvores nos ajudam a compreender o contentamento que elas representam no espaço urbano; a memória mineralizada em seus troncos e folhas, o fogo verticalizante em suas flores, alastrado em seus ramos rasteiros, o ar multiplicado em suas copas, a água irradiada em raízes que transbordam da superfície. A árvore da cidade urbaniza estas cosmicidades. Ter o domínio destas essências expostas no ser arborescente e sua repercussão na paisagem se apresenta, portanto, como um aporte fundamental para o poeta da paisagem.

Na elaboração de projetos urbanos e de paisagem, as árvores são ferramentas fundamentais pois elas são capazes de comunicar por canais que ainda não podemos explorar (Brosse, 1998). Tirando partido de seu emprego em projetos urbanos podemos ascender a estes canais, estabelecendo conexões simbólicas de apego aos cidadãos, que não seriam possíveis por meio de outro elemento urbano. Para isto os estudos fenomenológicos são fundamentais, auxiliando, como aponta Norberg-Schulz (1996, p.23), a ultrapassar o "esquecimento do ser"<sup>2</sup> que caracteriza nossa época.

### 5.3 O VEGETALISMO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PAISAGEM URBANA: UM ESFORÇO FUTURO

No desenvolvimento desta pesquisa buscamos uma abordagem analítica que contemplasse os estudos do imaginário arbóreo no contexto de projetos e paisagens urbanas. Como uma primeira tentativa neste sentido, acreditamos que a partir destas reflexões, possam se abrir opções para a criação de novas metodologias de projeto que contemplem o vegetalismo arbóreo efetivamente como uma ferramenta de projeto. Esperamos, portanto, que a identificação das estruturas imaginantes e o mapeamento do imaginário arbóreo possam além de servir ao processo de análise da participação do vegetalismo em projetos de paisagismo e de urbanismo, como nos

---

<sup>2</sup> Expressão derivada de *Seinsvergessenheit*, de Martin Heidegger (Norberg-Schulz, 1996).



propomos aqui, fazer com que novos desdobramentos surjam, reelaborando-as no sentido que seja possível a sua utilização no processo de criação e intervenção em paisagens urbanas.

A pesquisa indicou ainda uma outra direção para os estudos eidéticos com a intenção de auxiliar à concepção de projetos de arborização, levando em consideração os aspectos do vegetalismo arbóreo na paisagem. Esta questão diz respeito à indicação para uma categorização que considere as similaridades entre as almas de diferentes espécies arbóreas, em contraponto às classificações botânicas e às inúmeras classificações paisagísticas realizadas segundo a estrutura, arquitetura e forma das árvores. Esta classificação não teria por objetivo uma racionalização de aspectos tão etéreos, o que poderia implicar numa standardização do seu resultado final, e sim realizar estudos que revelassem o caráter destas almas e suas implicações imaginais, apontando convergências. Acreditamos na exeqüibilidade desta proposta pelo fato de identificarmos que existem algumas destas almas que se irmanam. Por outro lado, outras são tão específicas que de certo apontariam para a definição de uma categoria isolada, o que já representaria por si só um avanço no estudo. Nesta proposta de categorização estaria implícito principalmente um sentido de indicação de diretrizes que orientassem esta identificação, o que não limitaria o estudo a algumas espécies selecionadas.

Espera-se, assim, que esta pesquisa possa contribuir com um novo olhar sobre as árvores urbanas, auxiliando na compreensão da complexidade da carga imaginária que lhes é inerente. Com a proposta aqui apresentada, é intenção que estas questões subjetivas deixem de ser alijadas do processo projetual em detrimento das questões técnicas, e possam contribuir para a construção de paisagens mais humanas, nas quais os valores íntimos e simbólicos da árvore sejam valorizados e explorados em toda a sua plenitude.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



- ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of The Garden*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- ALPHAND, A. *Promenades des Paris: Bois de Boulognes - Bois de Vincennes -Parcs - Squares - Boulevards*. Paris: J. Rothschild Éditeur / Librairie de la Société Botanique de France, 1868. v. II.
- ANDRIEUX, François. "Nature Urbaine, Paysage Public: le Parc Henri-Matisse à Euralille". *Carnets du Paysage*. Versailles, n° 4, p.7-19, outono/inverno, 1999.
- ARGAN, GIULIO C. *Storia Dell'Arte Come Storia Della Città*. Editori Rugini, 1984. [*História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 4 ed.]
- ARNOLD, Henry F. *Trees in Urban Design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992. [1993, 2ª ed.].
- ASHIHARA, Yoshinobu. *Exterior Design in Architecture*. Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1981. [*El Diseño de Espacios Exteriores*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982. Colección Arquitectura/Perspectivas].
- BACHELARD, Gaston. *L'Engagement Rationaliste*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La Flamme d'une Chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961. [Quadrige, PUF, 2003, 4ª ed.].
- \_\_\_\_\_. *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960. [Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2001].
- \_\_\_\_\_. *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. [Quadrige / PUF, 2004, 9ª ed.].
- \_\_\_\_\_. *La Terre et Les Rêveries du Repos*. Paris: Librairie José Corti, 1948. [Corti/Les Massicotés, 2004].
- \_\_\_\_\_. *L'Air et les Songes: Essai sur L'imagination du Mouvement*. Paris: Librairie Jose Corti, 1943. [Corti, 2004. Biblio essais, Le Livre de Poche].
- BACHIMON, Philippe. "L'olivier, nouvel arbre de l'urbanité méditerranéenne, symbole des mutations paysagères du Midi de la France". *Carnets du Paysage*. Versailles, n°6, p.20-29, outono/inverno, 2000.
- BARDI, Pietro Maria. *The Tropical Gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda, 1964.
- BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998. 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *O Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 4ª ed.

- BARROS, Manoel de. *Poesias*. Rio de Janeiro, 1956.
- BASTOS, Hermenegildo. "Ficção e Verdade nas Cidades de Murilo Rubião". In: LIMA, Rogério; Fernandes, Ronaldo C. (org.) *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 37-66.
- BEIGBEDER, Olivier. *La Symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. Collection Que sais-je?
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BERGER, Patrick. "Cimetière du Père-Lachaise, Paris". *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris, n° 277, p.118-119, outubro, 1991.
- BERGSON, Henri. *Cours II. Leçons d'Esthétique; Leçons de Morale, Psychologie et Métaphysique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992. Épiméthée, Essais Philosophiques.
- \_\_\_\_\_. *Mémoire et Vie: Textes Choisis*. (Textes choisis par Gilles Deleuze). Paris: Presses Universitaires de France, 1957. [1975].
- \_\_\_\_\_. *Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps a l'Esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1939. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine. [1953, 54ª ed.].
- BERQUE, Augustin. *Écoumène: Introduction à l'Étude des Milieux Humains*. Paris: Ed. Belin, 2000.
- BLOCH, Maurice. "Why Trees, Too, Are Good To Think With: Towards an Anthropology of The Meaning of Life". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 39-55.
- BONNEMÈRE, Pascale. "Trees and People: Some Vital Links. Tree Product and Other Agents in The Life Cycle of The Ankave-Anga of Papua New Guinea". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p.113-131.
- BORDE, Andréa de L. P. *...E o Vento Não Levou: Construindo o Imaginário Urbano Carioca*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 1998.
- BOUCHIER, Martine. "Maison dans les Arbres". In: RACINE, Michel. *Créateurs de Jardins et de Paysages en France du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*. Versailles: Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2002. v.2. p.346-348.
- BOURDU, Robert. *Histoires de France Racontées par les Arbres*. Paris: Les Éditions Eugen Ulmer, 1999.

- BOURGUINAT, Elizabeth; RIBAUT, Jean-Pierre. *L'Arbre et la Forêt: du symbolisme culturel à l'agonie programée?* Paris: Charles Léopold Mayer, 2000.
- BOYER, Marie-France. *Le Langage des Arbres*. Paris: Thames & Hudson SARL, 1996.
- BRADLEY-HOLE, Christopher. *The Minimalist Garden*. Londres: Octopus Publishing Group, 1999. (*El Jardín Minimalista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Ediciones Gama, 2001).
- BROOKS, H. Allen (ed.) (a). *The Le Corbusier Archive*. Nova Iorque / Londres / Paris: Garland Publishing, Inc. / Fundação Le Corbusier, 1983. v. II.
- \_\_\_\_\_. (b). *The Le Corbusier Archive*. Nova Iorque / Londres / Paris: Garland Publishing, Inc. / Fundação Le Corbusier, 1983. v. VII.
- \_\_\_\_\_. (c). *The Le Corbusier Archive*. Nova Iorque / Londres / Paris: Garland Publishing, Inc. / Fundação Le Corbusier, 1983. v. XXV.
- BROSSE, Jacques. *Dictionnaire des Arbres de France: Histoires et Légendes*. Paris: Bartillat, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Posface: The Life of Trees". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 299-303.
- \_\_\_\_\_. *Mythologie des Arbres*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1989. [2001. Petit Bibliothèque Payot].
- BROWN, Jane. *The Modern Garden*. Thames & Hudson, 2000. [*El Jardín Moderno*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2000].
- BUENO, André. "Sinais da Cidade: Forma Literária e Vida Cotidiana". In: LIMA, Rogério; Fernandes, Ronaldo C. (org.) *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p.89-110.
- BURLE MARX, Roberto. "Árvores Floríferas", 1983. In: TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada. p.191-205.
- \_\_\_\_\_. "Jardim e Ecologia", 1967. In: TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada. p.85-95.
- \_\_\_\_\_. "Jardim como Forma de Arte", 1962. In: TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada. p.51-67.

- BURLE MARX, Roberto. "A Função do Jardim", s/d. In TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada. p.207-213.
- \_\_\_\_\_. "Depoimento Pessoal", s/d. In TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada. p.15-21.
- \_\_\_\_\_. "Jardim como Forma de Arte e de Viver". *FOLHA*. Boletim da Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro: Sociedade dos Amigos de Roberto Burle Marx, ano IV, nº 12, dezembro, 1998.
- CALVINO, Italo. *Lezione Americane: Sei Proposte per il Prossimo Millenio*. Palomar, 1988. [*Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990].
- \_\_\_\_\_. *Le Città Invisibili*. Palomar, 1972. [*As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001].
- CARMO, Rogério Amorim do. *A Experiência Imaginária da Paisagem e o Gesto Projetual na Cidade de Outro Preto*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 1999. (Dissertação de Mestrado).
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'Institution Imaginaire de la Societé*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. [*A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Coleção Rumos da Cultura Moderna. v. 52].
- CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du Paysage*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. Quadrige. [2000].
- \_\_\_\_\_. *Essai de Philosophie Urbaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- CENTRE D'ART DE FLAINE. *À Propos d'Arbres*. Paris: Les Presses Artistiques, 1988.
- CHATEAU, Dominique. "Les Deux Modèles de l'Arbre en Peinture". In: MOTTET, Jean (org.) *L'arbre dans le Paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002. p. 15-22.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2002. 12ª ed.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éd. Robert Laffond S. A. / Éd. Jupiter, 1969. [*Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993. 7ª ed.].
- CLERMONT-TONNERRE, Frédérique (ed.). *Matisse et L'Arbre*. Nice: Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis / Ed. Hazan, 2003.

- CONSTANT, Caroline. "From the Virgilian Dream to Chandigarh: Le Corbusier and the Modern Landscape". In: WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard. *Denatured Visions*. Nova lorque: The Museum of Modern Art, 1991. p.79-93.
- COOK, Roger. *The Tree of Life: Image of The Cosmos*. London: Thames and Hudson, 1974. [*L'Arbre de Vie: Image du Cosmos*. Paris: Ed. du Seuil, 1975].
- CORBIN, Alain. *Le Miasme et la Jonquille: L'Odorat et l'Imaginaire Social XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> Siècles*. Aubier Montaigne, 1982. [Paris: Flammarion, 1986].
- CORBIN, Henry. *Corps Spirituel et Terre Céleste: de l'Iran Masdéen à l'Iran Shîite*. Paris: Éditions Buchet / Chastel, 1979. [2<sup>a</sup>. ed.].
- CORNER, James. "Eidetic Operations and New Landscapes". In: CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nova lorque: Princeton Architectural Press, 1999. p.153-169.
- \_\_\_\_\_. (b). "Introduction: Recovering Landscape as a Critical Cultural Practice". In: CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nova lorque: Princeton Architectural Press, 1999. p.1-28.
- COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Croom Helm Ltd, 1984. [Madison: The University of Wisconsin Press, 1998].
- \_\_\_\_\_. "New directions in cultural geography". *Area*, p. 332-334, v. 21, n<sup>o</sup>3, 1989.
- COSTA, Lúcia M. S. A. "Arborização Urbana e Parques Públicos". In: VASCONCELLOS, Virgínia; TRINDADE, Jeanne; CARRAQUEIRA, Marcus. 1<sup>o</sup> *Seminário de Arborização Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 1997. P. 45-61.
- \_\_\_\_\_. "Parque do Flamengo: a Construção Cotidiana de um Espaço Democrático". *Paisagem e Ambiente*, São Paulo, n<sup>o</sup> 8, p. 211-229, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Popular Values for Urban Parks: a Case Study of the Changing Meanings of Parque do Flamengo in Rio de Janeiro*. London: University College London, 1993. (PhD).
- DANIELS, Stephen; COSGROVE, Denis. "Introduction: Iconography and Landscape". In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (ed.). *The Iconography of Landscape: Essays on The Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge Studies in Historical Geography. Cambridge: University Press, 1988. [2002] p.1-10.
- DANIELS, Stephen. "The Political Iconography of Woodland in later Georgian England". In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (ed.). *The Iconography of Landscape: Essays on The Symbolic Representation, Design and Use of Past*



- Environments*. Cambridge Studies in Historical Geography. Cambridge: University Press, 1988. [2002] p.43-82.
- DAVIES, Douglas. "The Evocative Symbolism of Trees". In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (ed.). *The Iconography of Landscape: Essays on The Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge Studies in Historical Geography. Cambridge: University Press, 1988. [2002] p.32-42.
- DEBRET, J. B. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 1934-39. [São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira/Livraria Martins, 1940. v.III, tomo II].
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*, 1972-1990. Paris: Les Editions Minuit, 1990. [Conversações, 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992].
- DESOMBRES, Benoît. *Sagesse des Arbres*. Villeneuve-d'Ascq (FR): Éditions Calmann-Lévy, 2001.
- DETZEL, Valmir Augusto. "Arborização urbana: importância e avaliação econômica". In: SIQUEIRA, Elizete Sherring, WANDEMBRUCK, Adilson, MORES, Marcelo (org.). *Anais do I Congresso Brasileiro Sobre Arborização Urbana, 4º Encontro Nacional Sobre Arborização Urbana*, 1992, Vitória. v2. p. 39 - 53.
- DIAS, Gonçalves. *Os Grandes Poemas*. Goiânia: Distribuidora de Livros Planeta Ltda, 2000.
- DORFLES, Gillo. *Nuovo Riti, Nuovo Miti*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1965. [Mythes et Rites d'Aujourd'hui. Paris: Editions Klincksiek, 1975].
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia Completa*. Rio: Ed. Nova Aguilar, 2001. v. I e II..
- \_\_\_\_\_. *Crônicas*. 1930-1934. Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Fala, Amendoeira*. Livraria José Olympio, 1957.
- DUMAS, Anne. *Les Plantes et leurs Symboles*. Tours: Editons du Chêne, 2000
- DUMAS, Robert. *Traité de l'Arbre: Essai d'une Philosophie Occidentale*. Arles: Actes Sud, 2002.
- DURAND, Gilbert. *L'Imaginaire: Essai sur les Sciences et la Philosophie de l'Image*. Paris: Hatier, 1994. Optiques Philosophie.
- \_\_\_\_\_. *L'Imagination Symbolique*. Paris: Presses Universtaires de France, 1964. [2003, 5º ed. Quadrige, Grands Textes].

- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris: Presse Universitaires de France, 1963. [As Estruturas Antropológicas do Imaginário. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997].
- DWYER, John; SCHOEDER, Herbert; GOBSTER, Paul. "The Deep Significance of Urban Trees and Forests". In: PLATT, Rutherford, ROWNTREE, Rowan, MUIK, Pamela (ed.). *The Ecological City: preserving and restoring urban biodiversity*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1994. p. 137-150.
- ECKBO, Garret. "Pilgrims Progress". In: TREIB, Marc (ed.) *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge: The MIT Press, 1993. [1998, 3ª. ed.]. p.206-219.
- ELIADE , Mircea. *Symbolism, The Sacred, and the Arts*. New York: Crossroad, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Myth and Reality*. New York: Harper & Row, Publishers, 1963. [Mito e Realidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. Coleção Debates].
- \_\_\_\_\_. *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris, Gallimard, 1957. [Mitos, Sueños y Misterios. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961].
- \_\_\_\_\_. *Images et Symboles: Essais sur le Symbolisme Magico-religieux*. Paris: Éditions Gallimard, 1952. [Imagens e Símbolos. Lisboa: Arcádia, 1979. 768ª ed.].
- \_\_\_\_\_. (a) *Traité d'Histoire des Religions*. Paris: Bibliothèque Historique Payot, 1949.
- \_\_\_\_\_. (b) *Le Mythe de l'Éternel Retour: Arquétypes et Répétition*. 1949. [El Mito del Eterno Retorno: Arquetipos y Repetición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952].
- ELLEN, Roy. "Palms and the Prototypicality of Trees: Some Questions Concerning Assumptions in the Comparative Study of Categories and Labels. In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 57-79.
- EYLES, John. "Interpreting the Geographical World: Qualitative Approaches in Geographical Research". In: EYLES, John; SMITH, David (ed.). *Qualitative Methods in Human Geography*. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 1-16.
- FARAH, M. C. Ivete; COSTA, Lúcia; MURAD, Carlos Alberto. "Urban Trees and the Construction of Cultural Landscapes". In: MUNTAÑOLA, Josep (pres.). *III Congresso Internacional Arquitectura 3000: l' arquitectura de la in-diferència*. Barcelona. (No prelo).
- FARAH, M. C. Ivete; MURAD, Carlos Alberto. "A Imagem-Árvore na Concepção do Design da Paisagem". In: Freitas, Sidney (coord.). *Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPED, 2003.

- FARAH, M. C. Ivete. *Arborização Pública e Desenho Urbano: A Contribuição de Roberto Burle Marx*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Urbanismo, FAU/UFRJ, 1997 (Dissertação de Mestrado).
- FARIA, Letícia S. S. *Anais do III Congresso Brasileiro de Arborização Urbana, 1996*, Salvador.
- FERNANDES, Ronaldo C. "Narrador, Cidade, Literatura". In: LIMA, Rogério; Fernandes, Ronaldo C. (org.) *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 19-36.
- FERNANDEZ, James. "Trees of Knowledge of Self and Other in Culture: on Models for The Moral Imagination". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 81-110.
- FERRAND, Marilène; FEUGAS, Jean-Pierre; HUET, Bernard; LECAISNE, Ian; LEROY, Bernard. "Remémoration". *Paris Projet. Espaces Publics*. Paris, n° 30-31, p.150-153, 1993.
- FISHMAN, Robert. *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977. [1994, 5° ed.]
- FRAMPTON, Kenneth. "In Search of the Modern Landscape". In: WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard. *Denatured Visions*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991. p.42-61.
- GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1965. 4° ed. [2000, 5° ed].
- GIAMBELLI, Rodolfo A "The Coconut, The Body and The Human Being. Metaphors of Life and Growth in Nusa Penida and Bali. In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p.133-157.
- GIORDANI, Jean-Pierre. "Le Corbusier: Territoire, Paysage et Plan Urbain dans les Exemples de Rio de Janeiro et d'Alger". In: BÉDARIDA, Marc, PRELORENZO, Claude. *Le Corbusier La Nature III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions de La Villette, 2004. p.111-128.
- GOLDSWORTHY, Andy. *Bois. Écosse: Moffat Dumfriesshire, 1996*. [Arcueil: Anthèse, 1996].
- GRENIER, Catherine. *Giuseppe Penone*. Paris: Editions du Centre George Pompidou, 2004.

- GROTH, Paul. "Frameworks for Cultural Landscape Study". In: GROTH, Paul; BRESSI, Todd W. (ed). *Understanding Ordinary Landscapes*. London: Yale University Press, 1997. p.1-21.
- GRUBER, Jussara G. (org.). *O Livro das Árvores*. Benjamin Constant: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngües, 1997.
- GUILLAUME, Louis. *Le Sillage Seul*. Bayonne: L'Ancre de lumière, 1967.
- HARRISON, Robert P. "Toward a Philosophy of Nature". In: CRONON, William. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton & Company, 1995. p.426-446.
- \_\_\_\_\_. *Forêts: Essai sur L'Imaginaire Occidental*. Paris: Flammarion, 1992.
- HAUSSMANN, Baron. *Memoires du Baron Haussmann*. Paris: Victor Havard, 1890. [Memoires. *Édition Intégrale*. Paris. Ed. du Seuil, 2000].
- HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. 1967. [Ensaio e Conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 2002].
- HERREROS, Juan. "El Sueño de Le Corbusier 'Je n'Existe dans la Vie qu'à Condition de Voir". *Massilia - Anuario de Estudios Corbusierianos. Le Corbusier y el Paysaje*. San Cugat del Vallès, p.32-37. 2004bis.
- HEYNEMANN, Cláudia. *Floresta da Tijuca: Natureza e Civilização no Rio de Janeiro século XIX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995. Coleção Biblioteca Carioca.
- HOWELL, Signe. "May Blessings Come, May Mischiefs Go! Living Kinds as Agents of Transitions and Transformation in an Eastern Indonesian Setting". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 159-175.
- HULL, R. Bruce. "How the public values urban forests". *Journal of Arboriculture*. 18 (2), 1992, p. 98-101.
- HUSSERL, Edmund. "Phantasia et Conscience d'Image", 1904 / 1905. In: *Husserliana XXIII. Phantasia, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Dordrecht, 1980. [Phantasia, Conscience d'Image, Souvenir: de la Phénoménologie des Présentifications Intuitives. Textes posthumes (1898-1925). Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2002].
- JAUSS, Hans. R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. 1970 [A Literatura como Provocação. Vega / Passagens, 1993].
- JENGER, Jean. "Introduction". In: BÉDARIDA, Marc, PRELORENZO, Claude. *Le Corbusier La Nature III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions de La Villette, 2004. p.17-20.

- JUNG, Carl G. 1962. *L'Homme à la Découverte de Son Âme*. [Paris: Petit Bibliothèque Payot, 1979].
- \_\_\_\_\_. *Psychologie und Alchemie*. Zurich: Rascher Verlag, 1944. [Psychologie et Alchimie. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1970. Ed. 954, 1979].
- \_\_\_\_\_. *Die Beziehungen Zwischen Dem Ich Und Dem Unbewussten*. Zurich, 1933. [*Dialectique du Moi et de L'Inconscient*. Paris: Gallimard, 1964].
- \_\_\_\_\_. *Über die Psychologie des Unbewussten*. 1916. [Psychologie de L'Inconscient. Genève: Librairie de l'Université, Georg & Cie, 1963. 2<sup>a</sup> ed.].
- KAPLAN, Rachel; KAPLAN, Stephen. *The Experience of Nature: a psychological perspective*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- KEARNEY, Richard. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. London: HarperCollinsAcademic, 1991. Série Problems of Modern European Thought.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "L'Arbre de Notre Imaginaire Familial. In: *Œuvres d'Arbre*. In: VIAN-MANTOVANI (org.). *Œuvres d'Arbre*. Pau: Materia Prima, Musée de Beaux-Arts de Pau, 2001. p.93-101.
- \_\_\_\_\_. "La Genèse de l'Arbre Généalogique". In: PASTOUREAU, Michel (ed.). *L'Arbre: Histoire Naturelle et Symbolique de l'Arbre, du Bois et du Fruit au Moyen Age*. Paris: Éditions Le Léopard d'Or, 1993. Les Cahiers du Léopard d'Or. p.41-81.
- KNIGHT, John. "The Second Life of Trees: Family Forestry in Upland Japan". In: RIVAL, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p.197-218.
- KRUSTRUP, Mogens. "La 'Porte Émail' du Palais de l'Assemblée à Chandigarh". In: BÉDARIDA, Marc, PRELORENZO, Claude. *Le Corbusier La Nature III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions de La Villette, 2004. p.91-109.
- LAURETTE, Pierre. *Le Thème de l'Arbre chez Paul Valéry*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1967.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris, 1925. [*Urbanismo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000. 2<sup>a</sup> ed.].
- \_\_\_\_\_. *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1933.
- LEENHARDT, Jacques. "Qu'un arbre ne saurait cacher la forêt". In: VIAN-MANTOVANI (org.). *Œuvres d'Arbre*. Pau: Materia Prima, Musée de Beaux-Arts de Pau, 2001. p.93-101.

- LEENHARDT, Jacques. "Le Retour à l'Origine: *Genius loci*, le cas de Roberto Burle Marx". In: EVENO, Claude; CLÉMENT, Gilles (org.) *Le Jardin Planetaire*. La Tour-d'Aigues: Ed. de l'Aube, 1997. p.47-60.
- \_\_\_\_\_. "Paisagem, Botânica e Ecologia - Perguntas a Roberto Burle Marx". In: LEENHARDT, Jacques (org.) *Nos Jardins de Burle Marx*. Arles: Actes Sud, 1994. (São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000). p.47-68.
- LEWIS, Charles A. "Landscape in the mind". In: RODBELL, Phillip D. (ed.). *Proceedings of The Fourth Urban Forestry Conference*. St. Louis, Missouri: The American Forestry Association, 1990. p. 33-34.
- LIMA, Rogério. "Mapas Textuais do Imaginário Fragmentado da Cidade". In: LIMA, Rogério; Fernandes, Ronaldo C. (org.) *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 9-18.
- LORENZI, Harri. *Árvores Brasileiras: Manual de Identificação e Cultivo de Plantas Arbóreas do Brasil*. Nova Odessa, SP: Ed. Plantarum, 1998. v.2, 2ª ed.
- LYNCH, Kevin; LUKASHOK, A. "Some Childhood Memories of The City", 1956. In: BANERJEE, Tridib; SOUTHWORTH, Michael. *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990. p. 154-173.
- LYNCH, Kevin. *What Time Is This Place?* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1972. [1990. 6ª ed].
- \_\_\_\_\_. *The Image of The City*. Cambridge: The MIT Press, 1960. [A Imagem da Cidade. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997].
- MARINHO, Reynolds. *Shirinneshat: Entre Extremos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Instituto Arte Viva, 2002.
- MARZA, Fernando Perez. "La Nature Comme Outil". In: BÉDARIDA, Marc, PRELORENZO, Claude. *Le Corbusier La Nature III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions de La Villette, 2004. p.55-60.
- MAROT, Sébastien. "The Reclaiming of Sites". In: CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999. p.45-58.
- MARTINS, Cléo; MARINHO, Roberval. *Iroco: o Orixá da Árvore e a Árvore Orixá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

- MELLO, João Baptista Ferreira de. *O Rio de Janeiro dos Compositores da Música Popular Brasileira 1928/1991: Uma Introdução à Geografia Humanística*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGG, 1991 (Dissertação de Mestrado).
- MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. "A Arborização do Aterrado Glória-Flamengo". *Revista Municipal de Engenharia*, Rio de Janeiro, p. 9-13, janeiro/dezembro, 1962.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. [O Visível e o Invisível. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971]
- \_\_\_\_\_. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Ed. Gallimard, 1963. [2004].
- \_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Ed. Gallimard, 1945. Collection Tel.
- MESQUITA, Liana de Barros. *Arborização do Recife: Notas Técnicas para Ajustes na Execução e Manutenção*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife - Secr. Planej. Urbano e Ambiental - Dir. Desenv. Ambiental / Editora Universitária - UFPE, 1996.
- MILANO, Miguel; DALCIN, Eduardo. *Arborização de Vias Públicas*. Rio de Janeiro: Light, 2000.
- MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE. *Arborescence: Regards de 50 Artistes Contemporaines sur la Forêt et le Bois*. Paris: F. L. Communication / C. Beylier, 1987.
- MITJANAS, Néstor Espinosa. *Painel Informativo à Igreja Sagrada Família*. Barcelona: Escola Superior de Arquitetura de Valença, 2002.
- MOTTA, Flávio. *Roberto Burle Marx e a Nova Visão da Paisagem*. São Paulo: Ed. Nobel, 1984. [1986, 3ª ed.]
- MOTTET, Jean (org.). *L'Arbre dans le Paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002. Collection Pays / Paysages.
- MURAD, Carlos A. *Apontamentos de aula*. Disciplina "Fenomenologia do Espaço Urbano" no PROARQ/FAU/UFRJ. Abril/agosto, 2002.
- \_\_\_\_\_. "A Imaginação Criadora e o Gesto Projetual". *Estudos em Design Articles*, Rio de Janeiro, v.7, n.º.3, p. 11-23, dezembro, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Fotopoética da Paisagem: O Devaneio do Olhar". In: Costa, Lúcia (org.) *Anais do I Encontro de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ-FAU/FUJB, 1998. p. 147 - 155.

MURAD, Carlos A. "A Linguagem da luz do Olhar: Notas para uma Fenomenologia da Imagem Fotopoética." *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, ano III, n°. 4, p. 99-109, dezembro, 1997.

\_\_\_\_\_. "The tree and the dreamscape in the photographic imagination".  
Palestra apresentada na 70th Conference of The International Society of Arboriculture. Halifax, 1994.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architettura: Presenza, Linguaggio et Luogo*. Milan: Skira Editore spa, 1996. [*L'Art du Lieu: Architecture et Paysage, Permanence et Mutations*. Paris: Le Moniteur, 1997].

\_\_\_\_\_. *Genius Loci - paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Gruppo Editoriale Electa, 1979. [*Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova York: Rizzoli International Publications, 1980].

PARISOT, Roger. *L'Arbre*. Puisseaux: Pardès, 1998. [2ª ed.].

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades Estreitamente Vigeadas: O Detetive e o Urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

\_\_\_\_\_. "A Invenção do Urbano: A Construção da Ordem na Cidade". In: PIQUET, Rosélia; RIBEIRO, Ana Clara Torres (org.). *Brasil, Território da Desigualdade: Descaminhos da Modernização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Fundação Universitária José Bonifácio, 1991. p.123-133.

PESAVENTO, Sandra J. *O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PRINCE, Hugh. "Art and Agrarian Change", 1710-1815. In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (ed.). *The Iconography of Landscape: Essays on The Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge Studies in Historical Geography. Cambridge: University Press, 1988. p.98-118 [2002].

QUETGLAS, Josep. "Point de Vue Dans l'Axe de l'Arbre". *Massilia - Anuario de Estudios Corbusierianos. Le Corbusier y el Paysaje*. San Cugat del Vallès, p.144-149, 2004bis.

RACINE, Michel. "Roberto Burle Marx, o Elo que Faltava". In: LEENHARDT, Jacques (org.) *Dans les Jardins de Roberto Burle Marx*. [*Nos Jardins de Burle Marx*. Arles: Actes Sud, 1994. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000]. p.105-117.

RELPH, E. *Place and Placeness*. London: Pion, 1976. [1980].

RIO, João do. (Paulo Barreto). *A Alma Encantadora das Ruas*. 1908. [Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1987. Biblioteca Carioca].



- RIO, João do. *A Mulher e os Espelhos*. Rio de Janeiro / Lisboa: Companhia Editora Americana / Portugal-Brasil Limitada Sociedade Ed., s/d.
- RIVAL, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998.
- ROGER, Alain. "Des essences végétales aux essences idéales". In: MOTTET, Jean (org.) *L'arbre dans le Paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002. p. 39-54.
- ROSENBLUM, Robert. "The Withering Greenbelt: Aspect of Landscape in Twentieth Century Painting". In: WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard. *Denatured Visions*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1991. p. 33-41.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dictionnaire de la Psychoanalyse*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997. [*Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998].
- SANSOT, Pierre. "Memoire Collective et Perdurances Urbaines: Nîmes Inondée". *Les Annales de la Recherche Urbaine*. Images et Memoire. Paris, n°42, p. 5-10, março/abril, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Variations Paysagères*. Paris: Klincksieck, 1983. Collection d'Esthétique. n°41.
- SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: First Vintage Books Edition, 1995.
- SCHROEDER, Herbert W. "The Psychological Value of Trees". *The Public Garden*, v.6, n.1, p. 17-19, janeiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Experencial Benefits of Urban Forests". In: RODBELL, Phillip D. (ed.), *Proceedings of The Fourth Urban Forestry Conference*. St. Louis, Missouri: The American Forestry Association, 1990. p. 36-39.
- SEAMON, David. "Phenomenology, Place, Environment, and Architecture: A Review". In: Seamon, D. (ed.) *Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter*. Disponível em: [http://www.arch.ksu.edu/seamon/Seamon\\_reviewEAP.htm](http://www.arch.ksu.edu/seamon/Seamon_reviewEAP.htm). s/d. Acesso: 20/11/2003.
- SEGAWA, Hugo. *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP, 1996.
- SEKLER, Mary Patricia May. Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand. In: WALDEN, Russell. *The Open Hand: Essays on Le Corbusier*. The Massachusetts Institute of Technology, 1977. [Cambridge: The MIT Press, 1982]. p.42-95.
- SEMPA, DEMPLAN, PRA. *Pesquisa Exploratória da Relação da População com a Vegetação em São Miguel Paulista, São Paulo*. São Paulo: UNESCO / MAB / SEMPA / FAUSP, 1986.

- SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*, São Paulo, Bogotá: Perspectiva, Convênio Andres Bello, 2001.
- SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura - Uma Investigação de Histórica Cultural*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. [2002, 2ª reimpressão].
- SITTE, Camillo. "O Verde na Metrópole". 1909. In: *A Construção das Cidades Segundo Seus Princípios Artísticos*. São Paulo: Ed. Ática, 1992. Série Temas. v. 16. Arquitetura e Urbanismo.
- SOUZA, Eliane Bevilacqua L. S. *A Paisagem como Poética Visual e sua Leitura na Obra de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2003 (Dissertação de Mestrado).
- SPIRN, Anne W. *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1984.
- STEELE, Fletcher. "New Pioneering in Garden Design". 1930. In: TREIB, Marc (ed.) *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*. Cambridge: The MIT Press, 1993. [1998, 3ª ed.]. p.108-113.
- STEFULESCO, Caroline. *L'Urbanisme Végétal*. Paris: Édition Institut pour le Développement Forestier, 1993.
- STIEGLER, Jonathan H. "Public Perceptions of the Urban Forest". In: RODBELL, Phillip D. (ed.), *Proceedings of The Fourth Urban Forestry Conference*. St. Louis, Missouri: The American Forestry Association, 1990. p. 40-45.
- STRAUSS, Anselm L. *Qualitative Analyses for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SÜSSEKIND, F. *O Brasil Não é Longe Daqui: O Narrador, a Viagem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TABACOW, José (org.). *Roberto Burle Marx: Arte e Paisagem*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. 2ª ed. rev. e ampliada.
- TECHNIQUES & ARCHITECTURE. *Le Paysage en Questions: A Matter of Landscape*. Paris: Altedia Communication, , n°403, agosto/setembro, 1992.
- TIBERGHEN, Gilles. "L'arbre: croissance et création dans l'art contemporain". In: MOTTET, Jean (org.). *L'arbre dans le Paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2002. p. 55-68.

- TOLIA-KELLY, D. P. "Landscape, Race and Memory: Biographical Mapping of the Routes of British Asian Landscape Values". *Landscape Research*, v.29, n°3, p. 277-292, julho, 2004.
- TREIB, Marc. "Nature Recalled". In: CORNER, James (ed.). *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999. p.29-43.
- \_\_\_\_\_. "Must Landscape Mean? In: SWAFFIELD, Simon (ed.). *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. p.89-101.
- TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. London: Edward Arnold, 1974. [A *Perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difel, 1983].
- TURNER, Tom. *City as Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- UCHIYAMADA, Yasushi. "The Grove is Our Temple". Contested Representations of Kaavu in Kerala, South India". In: Rival, Laura (ed.). *The Social Life of Trees: Anthropological Perspectives on Tree Symbolism*. New York: Berg, 1998. p. 177-196.
- ULRICH, Roger S. "The role of trees in well-being and health". In: RODBELL, Phillip D. (ed.), *Proceedings of The Fourth Urban Forestry Conference*. St. Louis, Missouri: The American Forestry Association, 1990. p. 25-30.
- VALÉRY, Paul (a). *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957. Bibliothèque de la Pléiade. v.I.
- \_\_\_\_\_. (b). *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957. Bibliothèque de la Pléiade. v.II.
- \_\_\_\_\_. (c) *Cahiers. Tome Deuxième 1900-1902*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1957. tomo II.
- \_\_\_\_\_. (d) *Cahiers. Tome Troisième 1903-1906*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1957. tomo III.
- \_\_\_\_\_. (e) *Cahiers. Tome Neuvième 1922-1924*. Paris: Centre National de Recherche Scientifique, 1957. tomo IX.
- VALLE, C. P. *Natureza Tropical e Imagem Nacional no Império Brasileiro*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social, IFCS/UFRJ, 2001. (Dissertação de Doutorado).
- VASCONCELOS, José Mauro de. *O Meu Pé de Laranja Lima*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1968. [8ª ed.].
- VAYE, Marc; GUILLEMET, Phillipe. *Luis Barragán: Architect du Silence*. Paris: ESA Productions, 2004. Catálogo de exposição itinerante na França.

- VENTURA, R. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VERJAT, Alain. "De l'Archetype et du Mythe: une Approche Nouvelle". *IRIS. Mythe et Modernité: théories et méthodes*. Grenoble, n°13, p.7-22, 1993.
- VESCOLI, Michaël. *Der Keltische Baumkalender*. Zürich: Heinrich Hugendubel, 1988.  
*Le Signe de l'Arbre: l'Horoscope Celtique - Votre Arbre de Naissance*. Arles: Actes Sud / Babel, 2003.
- VIAN-MANTOVANI, Thérèse. "Frans Krajcberg: ou l'art d'habiter une sculpture". In: VIAN-MANTOVANI (org.). *Œuvres d'Arbre*. Pau: Materia Prima, Musée de Beaux-Arts de Pau, 2001. p.112-115.
- VON MOOS, Stanislaus. "Machine et nature: notes à propos de l'Unité d'Habitation de Marseille". In: BÉDARIDA, Marc, PRELORENZO, Claude. *Le Corbusier La Nature III<sup>e</sup> Rencontre de la Fondation Le Corbusier*. Paris: Fondation Le Corbusier / Éditions de La Villette, 2004. p.43-53.
- WHITTICK, Arnold. *Symbols: Signs and their Meaning and Uses in Design*. London: Leonard Hill, 1971. 2<sup>e</sup>. ed.
- WREDE, Stuart; ADAMS, William Howard. *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.
- WUNENBUGER, Jean-Jacques. *Philosophie des Images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. Thémis, Philosophie.
- \_\_\_\_\_. *La Vie des Images*. Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.  
 [Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2002. La Bibliothèque de L'Imaginaire].



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)