



Fig. 1: Jardim de Bormazo, Viterlo, Itália, 2013. Fotografia: Emily T. Cooperman. Fonte: Acervo pessoal.



OS ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS

John Dixon Hunt

Resumo: Este artigo se ocupa, em um tom ensaístico, dos espaços que intermedeiam elementos arquitetônicos, escultóricos, históricos, narrativos ou discursivos e que compõem a complexa experiência multissensorial até então negligenciada pela fortuna crítica convencional de jardins. Deslocando-se dos recursos utilizados em análises tradicionais dessa linguagem, John Dixon Hunt percorre os jardins de Little Sparta na Escócia; Rousham na Inglaterra; e Bomarzo na Itália, para focalizar a paisagem que preenche e alimenta uma rede de intersecções materializada nos jardins, em suas relações que complexificam a imbricação profunda entre inúmeras linguagens, espaço e tempo, natural e humano. Como discutirmos jardins e paisagens sem focar inteiramente em vários elementos que invocam comentários iconográficos ou literários? Um conjunto generoso de análises está focado nos itens presentes dentro de uma paisagem, a respeito dos quais é tão relativamente fácil oferecer considerações explicativas de significado ou de patronato que tendemos a esquecer a abundante quantidade de espaço entre eles. Então, como nós respondemos a eles?

Palavras-chave: Espaço intermediário. Jardim. Paisagem. Intermídia.

THE SPACES IN BETWEEN

Abstract: This article deals, in an essayistic approach, with the spaces that intermediate architectural, sculptural, historical, narrative or discursive elements and that make up the complex multi-sensory experience hitherto neglected by the conventional critical commentary of gardens. Moving away from the resources used in traditional analyzes of this language, John Dixon Hunt travels through the gardens of Little Sparta in Scotland, Rousham in in England and Bomarzo in Italy to focus on the landscape that fills and feeds



a network of intersections materialized in the gardens, in their relationships that complicate the deep imbrication between several intermedia, space and time, natural and human. How do we discuss gardens and landscapes without focusing entirely on various elements that invoke iconographic or literary commentary? A generous set of analyzes is focused on those items present within a landscape, about which it is so relatively easy to offer explanatory considerations of meaning or patronage that we tend to forget the abundant amount of space between them. So how do we respond to them?

Keywords: Space in between, Garden. Landscape. Intermedia.



Ao ler poesia, por vezes alguém é capturado por seus silêncios, pelas lacunas entre as linhas. O silêncio desliza para dentro da mente, quando, por exemplo, se move de um octeto para o sexteto de um soneto (muito mais que na ligeira hesitação com a qual nós nos movemos para o par de versos de um soneto shakespeariano). O que acontece naquele espaço é crucial para todo o efeito.

Quando Ezra Pound retrabalhou a obra *A terra devastada*, de T. S. Eliot, esta foi deixada com lacunas de respiro, e os *Cantos* de Pound foram preenchidos por silêncios, dentro dos quais nós caímos a partir das linhas ao redor. E o poeta italiano Giuseppe Ungaretti, claramente movido pelos silêncios de seus poetas modernos favoritos, Eliot e Pound, abriu suas linhas para – bem, para o quê não está claro exatamente: talvez para que nossos próprios pensamentos ocupem os fossos que se abrem entre suas linhas.

Isso me faz lembrar da noção que W. G. Sebald (2010, p. 270) entreteve do manuscrito de *Musaeum Clausum* ou *Bibliotheca Abscondita* de Sir Thomas Browne, quando, apesar de que isto provavelmente tenha sido forjado, existe a citação do “tratado do Rei Salomão sobre a sombra lançada pelos nossos pensamentos, de *Umbris Idearum*, previamente reportado ter sido criado na biblioteca do Duque da Bavária”.¹ As sombras de nossos pensamentos caem dentro dos espaços que se abrem a nós como se lêssemos, pulássemos ou vacilássemos pelas linhas impressas de muitos poemas, e suponho que aquilo que pensamos durante esses momentos emerge, por vezes em nossas produções críticas. Mas o que dizer dos saltos, das pausas e dos momentos vacilantes em outras artes, especialmente durante a visita a jardins, quando gastamos muito tempo entre itens em que nossa mente geralmente tende a ser capturada?

¹ N. do T. O “catálogo intitulado *MUSAEUM CLAUSUM* or *Bibliotheca Abscondita* de livros, figuras, antiguidades e outros itens singulares dos quais este ou aquele deve ter feito parte efetiva de uma coleção de raridades colecionadas por Browne, mas a maioria era decerto produto de sua imaginação, o inventário de um tesouro existente apenas no interior de sua cabeça e ao qual só se tinha acesso por meio das letras na página” (Sebald, 2010, p. 269-270).



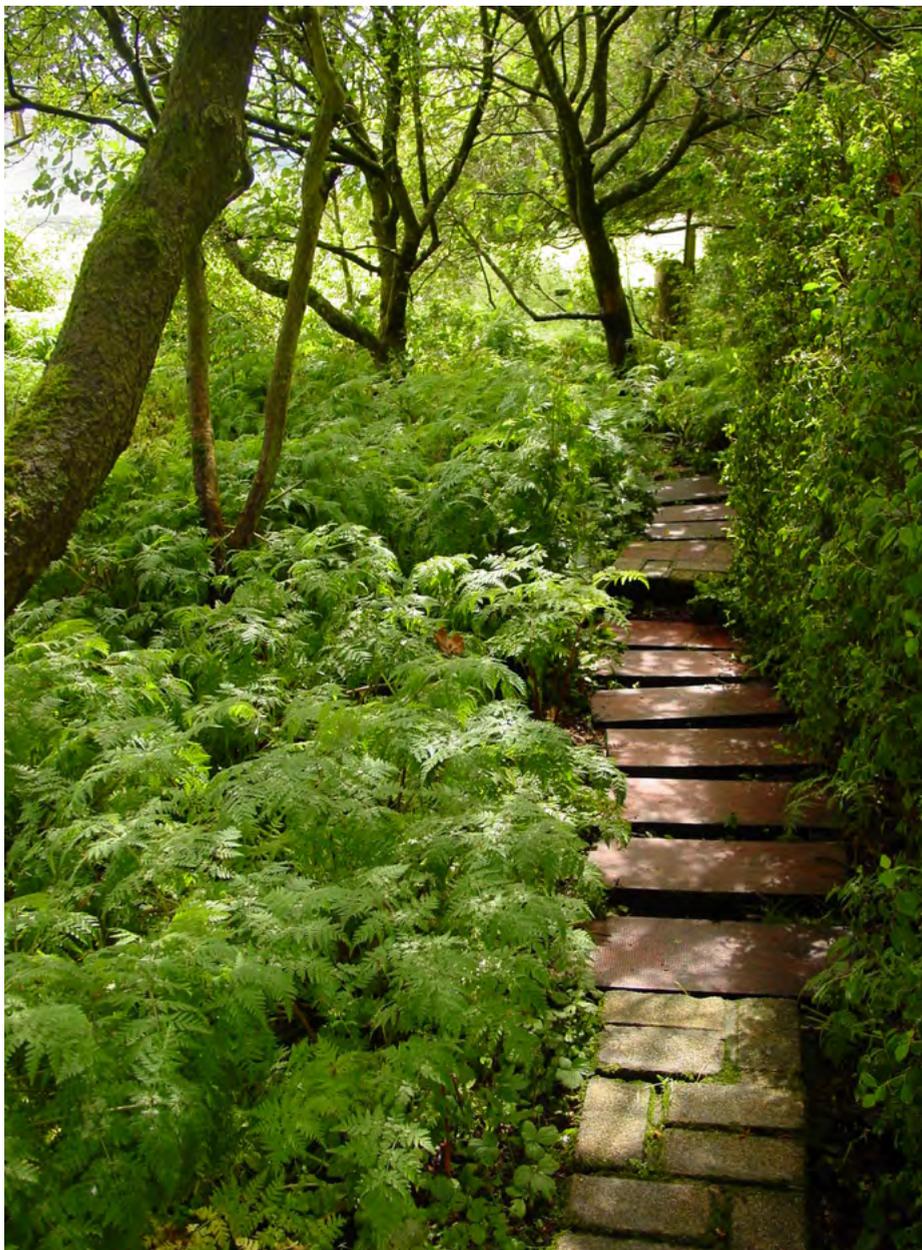


Fig. 2: Jardim de Little Sparta, Dunsyre, Lanarkshire, Escócia, 2007. Fotografia: Emily T. Cooperman.
Fonte: Acervo pessoal.



São as sombras lançadas por meus pensamentos que me preocupam agora quando o assunto é jardins. Parece que já esgotei o que posso escrever sobre esta estátua, esta inscrição, este templo ou essa arcada, sobre os significados de várias nomenclaturas que as pessoas se acostumaram a nomear as estruturas de um jardim (*Praeneste* aqui, *Antiga Virtude* ali, *Apolo* ou *Antínoo* mais acolá). Vou fotografando todas essas coisas, itens dignos de atenção, aptos para sustentar investigações históricas ou literárias. Mas agora os jardins não toleram facilmente minhas perguntas. Eles tendem a escapar de minha compreensão analítica.

O arcabouço crítico e acadêmico sobre jardim certamente atraiu amplamente historiadores da arte e críticos literários, incluindo aí também filósofos e geógrafos. O resultado, notavelmente no caso dos dois primeiros especialistas, foi que, em ambos, texto e imagem enfocando itens nos sítios podem ser discutidos nas produções críticas. Historiadores da arte tendem a discutir descrição de imagens, os literários, seu significado, e ambos enfoques precisam levar itens específicos em consideração. Temos fotografias de estátuas, inscrições, templos, elementos no terreno como terraços ou anfiteatros; discussões de sua significação e sentido precisam concentrar-se nesses gatilhos ou nessas induções físicas de produção discursiva.

Embora essas aproximações tenham extraído uma riqueza, sem dúvida de excelente produção crítica, elas fracassam ao fazer justiça àquilo que pode ser chamado de *espaços intermediários*². Em qualquer lado desses espaços estão as coisas tangíveis, fotografáveis, explicáveis, na qual baseamos nossas discussões sobre a arte de jardim. Este reconhecimento me atinge

2 N. do T. John Dixon Hunt, no capítulo *Near and Far, and the Spaces in Between* de seu livro *Site, Sight, Insight: Essays on Landscape Architecture*, de 2016, discutirá o desenvolvimento do interesse pelos espaços intermediários (*spaces in between*) através da suposta influência que a pintura ocidental teve na arquitetura de paisagem. Retomando a indicação de que o pintor deveria pensar seu objeto, sua produção deveria levar em conta a tríade de elementos na produção: o primeiro plano, o plano médio e a distância. Com as experiências modernas em pintura, houve a eliminação da representação da paisagem que se gradeava do primeiro plano até a distância: as pinturas apresentavam, portanto, apenas superfície plana, sem indicação de profundidade. Para a arquitetura de paisagem, a atenção modernista para significância do *pitoresco* como tanto um modo de elaborar, quanto de ver uma paisagem influenciou das discussões da pintura, quando o que prevalecia era a indicação de compor paisagens como pinturas, para a exploração da tridimensionalidade da paisagem, incluindo o tempo como uma quarta dimensão. Denis Diderot foi um dos pioneiros em solicitar, aos espectadores de pintura de sua época, que penetrassem no espaço



fortemente quando fui dois anos atrás com uma fotógrafa³ registrar cenas no jardim de *Little Sparta* de Ian Hamilton Finlay (Fig. 2). Ambos, fotógrafa e eu conhecíamos o jardim a partir de imagens frequentes dele e em parte estávamos preocupados em ver aquele jardim de outras maneiras. Significava, tanto quanto possível, decidir não dar destaques a inscrições, a fragmentos escultóricos (da qual Finlay lançou mão de vários, frequentemente esculpindo neles) ou a outros objetos discretos, muitos dos quais eram com frequência provocadores ou incomuns (ao menos para amantes de jardins), como umas cabeças cortadas pintadas em ouro, um cágado com *Panzer Leader* talhado em seu casco ou uma mesa para pássaros no formato de porta-aviões, onde os pássaros procurando comida mergulhavam na cabine de comando e decolavam no ar. A fotografia silenciosa sempre permite isso; contudo, visitantes de jardins não têm esse privilégio evidente. Foi em parte um esforço para escapar da subserviência do pitoresco que William Gilpin (1789, p. 126) chamou de “a cena pintada em sílabas, palavras e sentenças...”.

A mesma fotógrafa estava comigo em outros dois jardins muito diferentes – Rousham, em Oxfordshire (Fig. 3), e Bomarzo, o parque “Monstro”, perto de Viterbo na Itália (Fig. 1). Aqui, também nossa recepção inicial desses lugares foi determinada pelo que nós tínhamos visto em livros e artigos

imaginado de sua superfície, como se ela fosse uma paisagem real, podendo experimentar tanto a frente e o fundo do quadro, quanto revisar a distância média ao caminhar através de seus espaços intermediários. Isso, segundo Hunt, abriu espaço para reflexões retóricas sobre esses elementos intervindos, alterando a partir das reflexões de Diderot a concepção de como pinturas e paisagens poderiam ser experienciadas nesse encontro. Passando para a elaboração de paisagem, a tríade formuladora da pintura tradicional que pôde ser pensada não de modo imaginário ou em planos, mas como espaços reais, abriu questões para a arquitetura de paisagem modernista: as diferenças entre o que pode ser tocado e o que pode ser apenas visto numa paisagem real e o fato de poder deslocar-se por ela significava a entrada do toque no que antes poderia só ser visto. A paisagem era então, em resumo, um território onde o perto e o distante poderia ser explorado e que, portanto, de caráter intercambiável, abrindo os espaços intermediários à reflexão. Diversas preocupações baseadas no cerne desta dialética ocuparam a arquitetura de paisagem como a articulação necessária do próximo e do distante, refletindo sobre os elementos físicos e sólidos do espaço real que interrompem nosso pensamento e nosso movimento; o que significaria algo tocado e algo apenas visível; que tipo de lacuna, hiato interpenetra essas relações, mas que, ao mesmo tempo, mentalmente nos solicita pensar sobre o lugar pelo qual caminhamos ou agimos sobre um jardim desenhado?

3 N. do T. A fotógrafa em questão é Prof^a. Dr^a. Emily T. Cooperman, historiadora da arquitetura e da paisagem consultora de administração de recursos de preservação histórica e cultural e que empresta as imagens para este mesmo artigo.



e, no meu caso, por minhas explorações anteriores desses lugares. Tudo o que eu fizera então foi fotografar, por exemplo, em Rousham, itens discretos – estátuas e uma bela arcada – ou estranhas figuras esculpidas, por vezes talhadas, na rocha local em Bomarzo. Finalmente, construir uma narrativa que explicasse como esses itens estavam conectados com alguma exposição do lugar, tanto para seu criador/*designer*, quanto talvez para futuros visitantes com gosto por histórias (sem mencionar os caçadores de iconografia). No entanto, jardins *não* são narrativas, até porque na maioria dos casos não há rota dedicada para eles; não obstante, eles tendem a ceder nesse modo narrativo aos críticos visitantes e articulistas e o ímpeto de escapar de sua subserviência e habitar os espaços intermediários se tornou atraente, mas também um tanto frustrante.

Foi quando dei de cara com um comentário de Ian Hamilton Finlay (ironicamente em um livro que contribui com uma introdução). Na entrevista de Finlay a Udo Weilacher (1999, p. 102), contida em *Between Landscape Architecture and Land Art*, escrito por esse último, ele chamou atenção a “um monte de espaço retórico entre os elementos individuais” de um jardim. Percebi que precisamos aceitar todos esses lugares entre as esculturas, as inscrições e os templos, com o propósito de dar respostas aos interstícios da multimídia do jardim. Precisamos obter espaço para uma retórica que não é explicitamente verbal ou mesmo visual; o que um poeta japonês [Matsuo Basho (1966, p. 79),] chamou de “muitas coisas [...] trazidas a minha mente/ Enquanto estou no jardim/ Observando uma cerejeira”. Fiquei impressionado pela maneira que mesmo em um jardim compacto como Little Sparta do próprio Finlay nós precisamos de espaço entre itens, até porque aquele jardim nos solicita meditar sobre suas ideias; por isso o “espaço retórico”, o espaço onde palavras (“trazidas a minha mente”) podem tomar forma. E se podem em Little Sparta, por que não em outro lugar? Nos espaços igualmente pequenos de Rousham e apesar de extensas áreas de parque, nas clareiras arborizadas em Bomarzo onde nós constantemente confrontamos agrupamentos de prédios (uma casa inclinada, uma capela), arcadas de pedra (um ninfeu), assentos (uma Boca do Inferno), imensas estátuas de heróis lutando ou deusas supinas, inscrições por todo lado, precisamos de pausa. Precisamos deixar nossos pensamentos lançar sombras sobre o terreno.





Fig. 3: Jardim de Rousham, Bicester, Oxfordshire, Inglaterra, 2005. Fotografia: Emily T. Cooperman.
Fonte: Acervo pessoal.



Em minha pesquisa e escritos sobre Rousham, deparei-me com um livro novo de poemas dedicado àquele jardim, intitulado *Her Leafy Eye*. Vinte poemas são dedicados a este jardim, a maioria sobre aspectos específicos de lá, embora ocasionalmente respondessem a uma série de itens jardineiros mais gerais como “*folly*”⁴, “espaldeira”, “topiaria” ou “o *genius loci*”. Sua autoria é de Lesley Saunders (2009), “uma poeta premiada”. Seu prefácio explica que a “paisagem ‘pitoresca’ (sic) do século XVIII em Rousham” tinha “inspirado” os poemas: “esta descrição de Rousham como ‘pitoresco’ parece ter sido elaborada para nos encorajar a ver o jardim como uma série de imagens que poderiam, portanto, estar aptas à *écfrase*, que são, eu suponho, o que poemas oferecem. Contudo, o volume também contém algumas imagens de Geoff Carr que presumidamente funciona para reificar seu “caráter pitoresco” em outra linguagem lado a lado aos poemas. A nota de Carr (Saunders, 2009) diz que suas imagens criadas em computador “se referem” diretamente ao poema cuja imagem lhe veio à mente, “frequentemente surgindo completamente pronta e sem necessidade de ser trabalhada” (sic). Carr é um praticante de jardim e *design*, um realizador de filmes sobre jardins para a BBC e criador de escultura e mobiliário para jardim. Finalmente junto a uma biografia estranhamente incompleta e heterogênea sobre Rousham, um prefácio de duas páginas explica o “*furor hortenis*” (a loucura do jardim) do século XVIII e registra, entre seus elementos pitorescos, a perda da topiaria no mesmo século. Esse resumo de jardinagem tipicamente

4 N. do T. A palavra inglesa *folly*, proveniente do francês antigo *folie* “loucura”, por sua vez, do adjetivo *foi* “louco”, “insano”. Na arquitetura e no paisagismo, as *follies* ou em português os *caprichos* se referem também a construções elaboradas cuja aparência e localização são motivadas puramente para objetivos ornamentais e decorativos ou que possuem aparência de total extravagância que se sobrepõem a construções habituais de um jardim. Na técnica de jardinagem e paisagismo inglês e francês, as *follies* ou as *fabriques de jardin* replicavam templos romanos, gregos e chineses, pirâmides egípcias ou castelos medievais em ruínas, tendas de tártaros ou referenciavam diferentes continentes ou épocas. Uma *folly* é considerada também um *eyecatcher*, um chamariz, um centro das atenções, um atrativo, algo artificial disposto em uma paisagem como um ponto focal para *capturar o olhar* ou a atenção de quem visita. Um *eye-catcher*, pensado como um *marco* que pontua um lugar, é, segundo Mitchel, Moore e Turnbull Jr. (2011, p. 44) “em um pequeno jardim, em uma escala menor, esse ‘pequeno sinal de arte’ [podendo] ser uma estátua, ou um obelisco, ou um quiosque avistado ao fundo de uma perspectiva, ou ainda algo que atraia a visão servindo de foco para uma cena distante”.



“pitoresca” está bem feito, apesar de um tanto amplo; contudo, um pouco de suas considerações é retomado nos poemas seguintes e Saunders (2009, p. 37) até inclui um poema sobre a própria *Topiary* [*Topiária*], embora isso tenha sido apagado (por sua conta própria) do *furor hortensis* e de alguma maneira não conste em Rousham! De forma geral, portanto, o espaço de Rousham está inundado de reflexão, ambas discursiva e imagística, descritiva e imaginativa. A completa *raison d’être* deste volume parece ser aquela baseada nos jardins de Rousham. Mesmo se você não conhecer o lugar, há um mapa não detalhado, anotado com os números dos poemas dedicados aos itens específicos de lá, concluído com um poema final, de frente, intitulado *Visit* [*Visita*], embora poderia ser sobre qualquer visita a um jardim.

Dois dos poemas mais breves focam em itens específicos no jardim. O primeiro toma seu título da escultura *Leão atacando um cavalo* de Peter Scheemaker, que adorna o final do canteiro de relva cercado. O poema se permite a associações extravagantes – um unicórnio (!), amantes se atracando à luz da lua e as abelhas que habitarão a carcaça do leão a partir de agora (apenas se o cavalo ganhar, eu presumo). Francamente, parece um encontro menos que energético com a escultura, furtando-se de qualquer sentido, por exemplo, do porquê aquilo deveria estar ali.

Outro poema também trata de um movimento particular de Kent ao desenhar os jardins em 1739, quando ele deslocou o Leão e o Cavalo para sua posição atual, para que sua nova localização se encarregasse da vista e nos conduzisse a ela pelo canteiro de relva cercado atrás da casa no final do qual pudéssemos ter a vista do campo de Oxfordshire. Kent também deliberadamente deu atenção para a paisagem ao inserir todo um conjunto de incidentes – um moinho ao lado do rio Cherwell que corre ao longo da margem do jardim goticizado com arcobotantes e um *Eyecatcher* [*Chamariz*], como foi chamado, um arco do triunfo também goticizado na encosta distante. O poema sobre o *Eyecatcher* é impresso em oposição às imagens computadorizadas de Carr, mas a imagem e a nomeação do próprio recurso real de Rousham são realmente as únicas pistas sobre o que o poema pode estar querendo dizer e (sem essas pistas particulares) não há nada que amarre o poema a esse local: a primeira



linha da estrofe final – “Tendo tentando toda minha vida / ver além do horizonte” (Saunders, 2009) – pode ser verdade para horizontes distantes em geral, mas, neste caso, o arco kentiano é projetado para atrair nosso olhar para aquela encosta distante, em vez de “ver para além” dela.

Argumentou-se, em um artigo de Jaś Elsner (2010, p. 10-27) na revista *Art History*, que toda história da arte é ecfraística e uma consequência disso é que com toda écfra se tende a vir junto a generalização.⁵ Enquanto todos os títulos da maioria desses poemas em *Her Leafy Eye* se referem a itens em Rousham, eles negligenciam qualquer coisa local ou particular; nada no poema intitulado *RILL [Riacho]* cruza com o riacho real em Rousham. Não há nada sobre *Walled Garden [Jardim murado]* ou sobre “Grotto” [*Gruta*] (embora não tenha certeza se há algo que eu poderia chamar de gruta em Rousham) que fale ou retorne nosso interesse àqueles momentos específicos em Rousham. Certamente é verdade que tais poemas podem trazer à tona nossas mais amplas noções de jardinalidade [*garden-ness*] na visita a Rousham, mas eles nem mesmo fazem isso. São então esse tipo de pensamentos gerais que podem ser lançados sobre o chão ao visitar Rousham?

Deixando de lado, o que é difícil (admito) qualquer discussão

5 N. do T. Em seu artigo *Ekphrasis: Déjà Vu All over again*, presente no número temático *Texte et Image: La Théorie du 21^{ème} Siècle* da edição 32 da revista *Interfaces: Image-Texte-Langage*, Hunt comenta que “Jaś Eisner argumenta que não existe história da arte sem écfra, que a história da arte está ‘alicerçada fundamentalmente em um método baseado em e inseparável da descrição de objetos’ e que a ‘grande quantidade da ação descritiva não pode ser exagerada ou enfatizada demais’. Este artigo é em si mesmo renovador, até mesmo quase um alívio para aqueles, como nós, que trabalham nos estudos sobre palavra e imagem, onde nossa atividade está indiscutível e inseparavelmente ligada à nossa performance no uso das *palavras*. Então eu quero usar a reflexão de Eisner e direcioná-la agora para a história dos jardins (a qual ele próprio não menciona). Isso, simplesmente, será em parte uma reafirmação de suas ideias e sua respectiva aplicação no estudo sobre jardins, mas também será uma chance de escrutinar descrições ecfraísticas conforme elas se relacionam especificamente com jardins e a história dos jardins.” No original: “Jaś Eisner argues that art history is not possible without ekphrasis, that art history is ‘ultimately grounded in a method founded on and inextricable from the description of objects’, and that the ‘enormity of the descriptive act cannot be exaggerated or overstated.’ This article is itself enormously refreshing, even something of a relief to those of us who work in word and image studies, where our activity is undeniably and inextricably linked to our performance of it in words. So I want to take up Eisner’s argument and direct it now to garden history (which he himself does not mention). This will be in part simply a reaffirmation of his ideas and their application to the study of gardens, but also a chance to scrutinize ekphrastic descriptions as they relate specifically to gardens and garden history” (Hunt, 2011, p. 10, destaque do autor).



de qualidade poética desses versos, todos eles parecem ocupar os lugares intermediários dos itens evidentes e conspícuos dos jardins, embora na maior parte eles finjam concentrar-se nesses itens. E isto contrasta com muito das reflexões modernas sobre Rousham que “sofre” de um enfoque ultrazeloso de historiadores da arte e literários (incluindo eu) sobre o “significado” dos jardins, de modo que o jardim parece perdido dentro do emaranhado do discurso erudito. Principalmente isso requer privilegiar uma narrativa iconográfica de itens nos jardins baseada principalmente na identificação específica das esculturas, como se o significado do jardim estivesse contido apenas dentro desses aspectos isolados; muitas outras esculturas que estão em outras partes dos jardins são ignoradas nas reflexões; de igual maneira, são, ainda mais, os espaços entre todas as esculturas (pois o que se pode dizer sobre eles?). De fato, nem mesmo pouca atenção é dada à relação de um item com outro ao ver um à distância enquanto se está ao lado de outro e deste modo, especular sobre os espaços intermediários. Além disso, ao discutir objetos específicos como esculturas, somos encorajados com frequência a sair para fora do jardim ao invés de habitar o interior de seus espaços, consultar livros de emblemas ou (em um caso) uma “lenda um tanto obscura” com relação à Proserpina no topógrafo grego Pausânias ou aceitar uma tentativa tensa para explicar a topografia do jardim de acordo com a geografia cultural com elementos góticos ao norte, uma “pirâmide egípcia” a leste e uma zona clássica ou parte romana antiga ao sul. De algum modo os comentários frequentemente parecem em desacordo com a experiência do lugar em si, apesar da fotografia ou gravuras que autores fornecem para ilustrar o lugar; outras narrativas envolvem contradições internas ou perdem qualquer noção de que um jardim está passível ou aberto a múltiplas associações, especialmente quando a afirmação é baseada em um percurso obrigatório por entre os jardins, pois não pode haver, de fato, nenhum circuito privilegiado “pretendido por Kent”. Nesse jardim apertado e de formato estranho, truques de perspectiva e inesperadas linhas de visão têm um papel crucial em provocar o visitante e isso sempre me pareceu



ser um capricho que me conduziu por um caminho ou outro através deste lugar.

Alguns itens certamente convencem e prendem nossa atenção: a arcada conhecida como “Praeneste” toma esse nome de uma sequência de seus arcos derivados de um templo da fortuna romano de vários níveis em Praeneste, atual Palestrina. O leão e o cavalo em Rousham ecoa uma escultura similar na Villa d’Este, onde dá para a vista da campanha romana, justamente do mesmo modo que o grupo de Rousham preside os campos de Oxfordshire. O gladiador moribundo, originalmente elaborado por Kent para ser colocado em um sarcófago romano, claramente faz referência ao patrono moribundo de Rousham, general Dormer e pode muito contribuir, juntamente com o cavalo sendo atacado pelo leão, com a tonalidade mortuária de todo o lugar que muitos comentadores fazem de seu tema principal. Mas ao contrário, Vênus, como uma divindade de jardim, preside seu vale, observada por um fauno e Pan à espreita na moita que ofereceu a muitos comentadores uma razão plausível para apreciar um momento lascivo compreensivelmente do século XVIII.

Porém, muitas coisas não “se encaixam” naquela narrativa. Jardins podem certamente ser lugares melancólicos e nós podemos, se quisermos, usar o rio Cherwell na parte inferior da encosta do jardim como uma alusão ao rio Estige que margeava os clássicos campos elísios. Mas há também perspectivas mais felizes: não apenas o gaulês moribundo ou o cavalo selvagem, mas a Vênus voluptuosa e lasciva e vistas para um arco “do triunfo” e um templo do moinho que figura no que Horace Walpole chamou de “perspectiva *animada*” a “perspectiva” de Kent. Itens considerados “inapropriados” para o tema dos Campos Elísios, são, no entanto, distorcidos para que se encaixem na narrativa holística da relevante iconografia. Muitas outras esculturas que não se encaixam na narrativa são ora ignoradas, ora explicadas, afirmando dar um ar antigo ao jardim (mais provavelmente um brilho, sombras adequadas para ter nossos pensamentos lançados sobre aquele jardim lá). Confrontado com a estátua descrita de diversas maneiras como Apolo ou Antínoo, ou simplesmente uma figura “colossal”, comentaristas preferem rejeitar Antínoo, o amante de Adriano, porque, primeiramente, presume-se hoje em dia “não fazer sentido algum”



como uma atribuição renascentista e porque, finalmente, Apolo se encaixaria melhor de qualquer forma no perfil de Rousham.

Ter havido um assim chamado rio Estige, nos Campos Elísios do jardim vizinho de Stowe onde Kent projetou os edifícios – mas que possivelmente não tenha tido envolvimento na produção da paisagem geral –, não torna plausível que a mesma identificação funcione para o Rousham: não há inscrições no Rousham que apontem para isso. Deve ter sido extravagância de Kent (ele conseguia ser facilmente extravagante), mas, mesmo assim, uma extravagância e o argumento de, aqui no Rousham nós termos um rio Estige real que se encaixe dentro da iconografia de outros itens, como o *banho gelado* que foi imaginado como reino de Plutão onde Proserpina passou metade do ano é ir longe demais. Agora, quem viu o *banho gelado* naqueles termos foi o jardineiro ou mordomo, conhecido como Macclary ou Clary (*apud* Batey, 1983), que escreveu em 1760 uma carta, dizendo que originalmente o projetou como Caverna de Proserpina e enfeitou com figuras, embora “meu Mestre ao não gostar [de uma das figuras], cortou-as fora”. Mas é difícil ver essa extravagância do mordomo, que claramente desagradou o general Dormer, mal servir como base para fazer mais um outro rio Estige em Oxfordshire.

O comentário um tanto ingênuo e demorado de Macclary sobre Rousham foi escrito em 1760 para tentar que seus proprietários ausentes retornassem e disfrutassem de seus prazeres (este texto importante foi publicado como *A Description of Rousham* na revista britânica *Garden History*, em 1983). Macclary reconhece alguns dos itens no terreno e indiscutivelmente “erra” a identificação de alguns deles – ele não acerta a estátua a Apolo, do mesmo modo que ele não nomeia o terraço “*Praeneste*”, embora saibamos a partir das contas da casa que ele era assim chamado; mas nem “Apolo” ou “*Praeneste*” tinha inscrições, portanto, ele provavelmente fez tudo sozinho. Então ele estava, eu diria, improvisando enquanto caminhava ao redor ou se imaginou andando por aí, deixando seus pensamentos se lançarem sobre o terreno especialmente entre os espaços do jardim que intervêm entre as esculturas. Ele anota fielmente quase todas as esculturas por nome ou descrição, embora sem nenhum comentário sobre elas e lista muito mais itens do que



são convencionalmente citados por comentaristas atuais. No entanto, o que Macclary (ou Clary, como ele referiu a si mesmo mais tarde) gasta tempo considerável é geralmente negligenciado em discussões atuais porque parece desempenhar pouca importância no *design* do jardim.

Em vez disso, ele enfatiza três elementos-chaves: vistas dentro e fora do jardim – o que você vê ao seu redor enquanto você caminha ou se senta; toda uma gama de assuntos sobre agricultura e campo, a qual ele os lista com mais entusiasmo que as estátuas; e finalmente a celebração interminável de seu plantio. Esses destaques falam mais enfaticamente a respeito do efeito ou da recepção do jardim que ele e os donos ausentes experienciariam e de que certamente precisariam causar impacto no modo como eles reagiriam aos jardins.

A insistência de MacClary no plantio era, sabendo de outras fontes e contatos contemporâneos, efeito da influência de William Kent; parece rotineiro para nós agora ao visitarmos jardins, mas a insistência do jardineiro deveria deixar claro o quão inovador e surpreendente era o rico e cuidadoso subplantio de Kent de todos os tipos de árvores. Macclary (*apud* Batey, 1983) nota: “carvalhos, olmos, praia, amieiros, planícies e castanheiro-da-índia” bem como sempre-vivas por todo lado, onde os passeios estão “cobertos com todos os tipos de flores e arbustos floridos”, com “uma boa variedade de sempre-vivas e arbustos floridos” e comenta que “aqui você pensa que o loureiro produz uma rosa; o azevinho, uma *Syringa*; o teixo, um lilás e a doce madressilva está espreitando desde cada folha” (há outras referências ao longo dessas linhas). Plantios, obviamente, mudam no decorrer dos anos, mas nós precisamos ainda responder a uma “infraestrutura” similar de plantio.

Macclary é apaixonado também pelo ambiente essencialmente rural: olhamos além do jardim para “cinco lindas *country villages*” e um “bonito moinho de milho”, para prados com “todos os tipos de criação de gado, que têm o mesmo aspecto como se estivesse se alimentando no jardim”; dentro da própria propriedade, ele nota um cercado abastecido com “duas belas vacas, duas porcas pretas, um cachoço e um burro”, “um conjunto de chiqueiros tão bonito como qualquer um na Inglaterra”, cozinha e jardins de flores onde frutas são amorosamente detalhadas,



tanques de peixe, um pátio de gado leiteiro e uma igreja. *Mutatis mutandis* – esses elementos ainda estão lá hoje e o curral adjacente ainda é muito usado.

Precisamos aceitar todos esses contextos locais como a fazenda e o campo que penetram em nossa consciência do jardim, como também ambos esculturas e templos e o que encontramos entre eles quando caminhamos. Porque jardins são trabalhos de arte complexos – frágeis, mutáveis, sempre resistentes aos nossos desejos ecfra-sísticos, ou seja, precisamos de um outro modo de resposta que tem validade em nossas decisões cuidadosas sobre eles. Hegel até disse que quanto mais pensamento e linguagem entram em nossa representação das coisas, menos eles retêm sua “naturalidade, singularidade e imediatidade”. Isso é especialmente verdade quando nos referimos à arquitetura de paisagem.

O único escrito que conheço que tenta lidar com esse problema é James Elkins em suas observações em *Some Ways of Thinking About Gardens*, presente em seu livro *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*, de 1997. Ele começa listando alguns esquemas ao falar sobre jardins (das representações da história e da natureza, passando pela mistura de polaridades e disciplinas, até chegar a narrativas, aos “lugares de desejo em aberto”). Claramente ele persegue um modo de responder aos jardins (sua “diversidade incomum”) que não copiasse ou duplicasse o modo como historiadores da arte abordariam pinturas e escultura, tomando então a ideia do devaneio para falar sobre a “qualidade do pensamento que jardins induzem”. Devaneios têm, é claro, nuances de *Os Devaneios do Caminhante Solitário* de Jean-Jacques Rousseau e podem ser uma referência apropriada para lidar com os espaços intermediários. Desde que Elkins (1997) valoriza “a falta de pureza nas respostas dos jardins”, pois não haveria uma única resposta, ele invoca uma discussão do *genius loci* de outra obra, *A poética dos Jardins* (1988) de Charles Moore, William J. Mitchell e William Turnbull Jr., numa seção que ele intitula *Writing That Wanders down the Garden Path*. A partir daqui ele se desloca até sua afirmação final de que “jardins são como leves soníferos... sobre o qual observadores



têm controle limitado”. E é ali que nossos caminhos pelos jardins se dividem bruscamente.

Estou muito preocupado com o que eu chamei em outro lugar de “pós-vida” [*afterlife*] dos jardins, como os visitantes respondem aos lugares que visitam, tanto antigamente ou em períodos subsequentes, quanto atualmente. Porém, por um lado, não podemos confiar na fascinação de Addison a jardins como uma aptidão “natural” “para preencher a mente com calma e tranquilidade” (que Elkins cita), porque isso é, no final das contas, mera sentimentalidade anódina. Por outro lado, a meu ver, não cabe confiar nas manobras ecfraísticas igualmente generalizadas em *Her Leafy Eye* de Lesley Saunders, embora foi essa coletânea que me forçou a olhar para os espaços intermediários.

As três fotografias neste ensaio são todas de momentos muito específicos em Rousham, Bomarzo e Little Sparta, onde nós não somos convidados a ver algum item especial, nenhuma escultura de perto – de fato, escolhi aquelas sem nada disso (é de costume ilustrar com estátuas quando se discute sobre jardins, mas essas imagens deliberadamente estão removidas dessas oportunidades). Elas são simplesmente espaços intermediários. Mas duas delas são imagens de caminho (isso é mais fácil de oferecer ao leitor aqui; contudo qualquer caminho que um indivíduo toma num jardim, sinalizado ou não, serviria ao meu argumento; igualmente uma vista tomada do outro lado de um lago). Agora o que as fotografias não podem mostrar aqui, o que até mesmo a écfra fracassa em revelar são os cheiros, os sons (em grande parte), a impressão física do que alguém vê ou toda superfície sobre a qual alguém caminha (cascalho, musgo, grama), a simultaneidade de sensações (a consciência do ar e da brisa), a hora do dia e a estação do ano e a nossa habilidade natural de observar uma paisagem com um olhar de grande-angular (nem todo mundo vê através do visor de uma câmera). São esses elementos que nós necessitamos envolver em nossas discussões sobre jardins, por mais difícil que seja fazê-la sem cair no discurso incoerente e no aconchego de uma escrita sobre “ter mão boa” para jardins. Ignoramos, por nossa conta e risco, essa atenção variada e dispersa. Confere-se novamente atenção à proposta literária



de Northrop Frye sobre compreender uma peça, que nosso “progresso em apreender o significado é um progresso, não em ver mais na peça, mas *em ver* mais dela”.

Pode ser mais fácil às vezes entender a história do jardim como uma narrativa de caminhos programados, referências iconográficas e literárias, até porque elas nos permitem compreender o ‘significado’ de um lugar como Rousham. Mas os espaços retóricos de Ian Hamilton Finlay também precisam ser preenchidos em Little Sparta (ou qualquer outro jardim e talvez até mesmo em Portugal). Ele quer que pensemos e sejamos provocados não apenas pelo que ele nos mostra, mas pelo que extraímos das suas inscrições e pelo modo como afronta seus visitantes (ele queria que os jardins atacassem e não batessem em retirada). Nossos pensamentos são sombras sobre as quais pisamos em jardins, nos interstícios de sua multimídia. Robert Irwin questiona: e “se não houvesse sombras, portanto, o que aconteceria? [...] Na verdade, não poderíamos ver do mesmo modo como vemos sem sombras”.

Tradução: Fercho Marquéz-Elul

Revisão: Mariana Soletti



REFERÊNCIAS

BASHO, Matsuo. **The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches**. Tradução de Nobuyuki Yuasa. Harmondsworth, England; Baltimore, USA; Ringwood, Australia: Penguin, 1966.

ELKINS, James. **Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing**. State College; College Township: Penn State University Press, 1997.

ELSNER, Jaś. Art History as Ekphrasis. **Art History**, v. 33 n. 1, jan 2010.

GILPIN, William. **Observations on the River Wye: and several parts of South Wales, &c. relative chiefly to picturesque beauty; made in the summer of the year 1770**. London: printed for R. Blamire, 1789 Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863361.0001.000> Acesso em: 16 jun. 2023.

HUNT, John Dixon. Ekphrasis. Déjà Vu All over again. **Interfaces: Image-Texte-Langage – Texte et Image : La Théorie au 21^{ème} Siècle / Word and Image: Theory in the 21st Century**, v. 32, 2011. p. 9-32. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/inter_1164-6225_2011_num_32_1_1391 Acesso em: 17 jun. 2023.

HUNT, John Dixon. **Site, Sight, Insight: Essays on Landscape Architecture**. State College; College Township: Penn State University Press, 2016.

MACCLARY, John. A Description of Rousham. In: BATEY, Mavis. The way to view Rousham by Kent's Gardener. **Garden History**, v. 11, n. 2, 1983, p. 125-132.

MITCHELL, William J., MOORE, Charles W. e TURNBULL JR., William. **A poética dos jardins**. Tradução de Gabriela Celani. Campinas: UNICAMP, 2011.

SAUNDERS, Lesley. **Her Leafy Eye**. Reading: Two Rivers Press, 2009.

SEBALD, W. G. **Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEILACHE, Ido. **Between Landscape Architecture and Land Art**. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1999.



John Dixon Hunt é professor emérito da Universidade da Pensilvânia e ex-diretor de Estudos em Arquitetura da paisagem no Dumbarton Oaks. É autor de inúmeros artigos e livros sobre história e teoria dos jardins, incluindo o catálogo de desenhos de paisagem de William Kent, intitulado *Garden and Grove, Gardens and the Picturesque, The Picturesque Garden in Europe* (2002), *The Afterlife of Gardens* (2004), *A World of Gardens* (2012) e *Site, Sight, Insight: Essays on Landscape Architecture* (2016). Editou a revista *Word & Image* de 1985 a 2010. Atualmente edita *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* cujos interesses de pesquisa se ocupam da teoria arquitetônica da paisagem, do desenvolvimento de design de jardim em Veneza, do design de jardim modernista e da éfrase. É editor inaugural no *Penn Studies in Landscape Architecture* da Universidade da Pensilvânia, na qual editou seu próprio estudo teórico sobre arquitetura da paisagem *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, em 1999. Nos anos 2000 foi nomeado Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras do Ministério da Cultura francês e foi homenageado com o grau honorário de Doutor em Letras da Universidade de Bristol, Reino Unido em 2006.

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV / UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, com instância doutoral Sanduíche PRINT/CAPEs na Universitat de Barcelona. Integra a linha de pesquisa *Linguagens e contextos de criação*, o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, bem como o projeto de pesquisa institucional *Metodologias comparadas: prática, teoria e história da arte*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Silveira. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV / UFRGS com bolsa CAPES e licenciado em Artes Visuais pela DAV / UEL (2016) com bolsas PIBID e PROART-UEL. Atualmente é coeditor da Revista-Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS e da editora Huracay, e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos, texto e palavra questões sobre instauração de processos artísticos tridimensionais, espaço, deslocamentos e escrita. Publicou em 2023 seu primeiro poemário e poesia visual *Pulverizações / Polvoritzacions* (Editora Huracay), edição bilingue português-catalão, e sua seleta de escritos entre arte visuais e literatura *Timo* (Editora Huracay), patrocinado pelo Edital FAC Visual / SEDAC-RS.

