



Revista Valise

Porto Alegre, v. 13,
n. 1, ano 13,
julho de 2023.



②
CINIXO - NABO
DUR - 21 NABO

COMBILIA
TEARROSA

UTANA
②

FLOR DE LILAS
FLOR DE LILAS
FLOR DE LILAS

SUMÁRIO

JARDINS: DE PASSAGENS, DE CULTIVOS, DE DANINHAS

A décima terceira edição da Revista-Valise propõe o tema sobre os *Jardins*, não apenas como lugares especiais de exuberância da vida, do cultivo e do proveito emocional, como também sendo lugares de escutas e estudos da Terra como um grande jardim planetário. Ao possuírem usos e polissemias, os jardins ultrapassam qualquer conceito estreito. Presentes nos principais mitos fundadores da humanidade – do cobiçado jardim do Éden, eternamente traído, aos exuberantes jardins suspensos da Babilônia –, carregam o sentido de lugar protegido ou *hortus conclusus*. No século XVII, a natureza era adestrada sob o olhar do jardineiro francês, ao mesmo tempo em que as grandes invasões do novo mundo violentavam e destruíam as vidas vegetais, animais e humanas nativas do novo mundo. Os povos originários compreendem a natureza como um complexo dinâmico de vidas do qual fazemos parte e a partir do qual dialogamos. Flores, árvores, musgos são seres vivos com os quais estamos em constante diálogo. Mais tarde, jardins que antes eram espaços legados aos prazeres da aristocracia foram abertos aos públicos em geral em resposta às novas necessidades republicanas. Isso se contrapõe a políticas contemporâneas, em que jardins e parques vêm sendo assediados pela especulação imobiliária, por políticas públicas ultraliberais que põem em risco o caráter democrático do espaço público físico e simbólico.¹





Nesta edição, é proposto especialmente que as tradicionais categorias que dividem e hierarquizam um periódico acadêmico – artigos, ensaios visuais, entrevista, traduções – fossem abolidas ao ponto de que um entrecruzamento de distintos formatos textuais, ensaios visuais e imagens constituintes do pensamento fosse capaz de fazer visualizar a própria organicidade em que os elementos vegetais são dispostos nas práticas contemporâneas em jardim: abre-se espaço para espécies vindas de longe, ao mesmo tempo que revaloriza as que ali sempre estiveram, os limites entre os canteiros vão sendo erodidos e os caminhos passam a se bifurcar pelo jardim que se esparrama para fora dos muros e se assenta onde puder. Propor o envio de produções acadêmicas sobre o tema é trazer à tona não apenas o que se pensa sobre jardins, sobre as reflexões de uma pesquisa, o que se tem feito por artistas, pesquisadores e jardineiros e quais potências vêm sendo engendradas por estes, mas investigar a situação, através da síntese do cotidiano feita pelas artes visuais, da compreensão de paisagem e natureza, especialmente, após os últimos anos de extremo assujeitamento do nosso meio-ambiente ante à destruição e descaso deliberado a nível político.

Elaborar um número sobre práticas de jardim no campo artístico, quando muitos artistas e pesquisadores retomam discursiva ou poeticamente em seus trabalhos, como uma sementinha para a concepção de uma edição que pensasse certos agrupamentos desse conjunto de escritos segundo alguns *canteiros* – potentemente porosos, dialogantes, conectados – para criarmos, a partir da *fartura* e não da escassez – hídrica, econômica, reflexiva – uma Revista-Valise que fosse propriamente a materialização de um jardim ao seu modo, um jardim-valise, no qual as contribuições reflexivas constantemente tecem diálogos, se complementam e se comunicam com o fora, já que um jardim cerrado sempre está se disseminando para o seu exterior, sob novas fundações do mundo em seu motor interno e imparável de vida.

Ocupando nossa capa e o ensaio visual de abertura nesta edição *Jardins*, Fernando Limberger articula com **Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos** a apresentação processual de dois jardins cultivados a partir de espécies vegetais de dois períodos distintos da região do Ibirapuera, em



São Paulo: um deles, o *Jardim Pretérito* onde germina espécies nativas da região ocupada por populações indígenas no período pré-colonial, quando ali era um território alagadiço e *Jardim Presente*, cultivando espécies que atualmente estão ali presentes. Limberger ensaia em um mesmo plano visual dois tempos a partir do desenho, da escrita à mão, da fotografia, da paisagem, da listagem e catalogação botânica, do cultivo jardineiro, literalmente a conjunção de dois tempos que coabitam a mesma circunscrição temática do real. A montagem trazida aponta para a passagem de tempos em que cada imagem dá conta do ínfimo de um processo que não arreda nunca de colocar a matéria com que é feita os jardins em movimento, em um fluxo transitório de tempo.

~~

Canteiro-passagem, um canteiro montado e preparado especialmente para um conjunto de propostas nas quais o entrever de um objeto, um tema ou uma reflexão se dê no próprio movimento de um deslocamento, de um desvio, de um novo atalho estabelecido. São propostas que, apesar de contribuir com *golpes de vista*, ou melhor, recortes através da instauração de novas teorias – ao pensar a origem etimológica que relaciona *theōriā* com a vista, a visão e *theōrós* com o espectador – sobre jardins, são percebidas conduzindo na construção dessa reflexão o deslocamento pelo jardim pessoal, pela história e teoria da arte, pelos espaços temáticos de uma exposição. São espécies de *caminhos de elefantes* esses caminhos que a pesquisa em arte sobre jardins estabelece aqui, segundo Mari Keski-Korsu (2004–2010), “um caminho que é formado no espaço por pessoas ao trilhar seu próprio caminho e atalhos; é uma rota não oficial. [...] um sistema sobreposto” – pensando aqui numa *justaposição* propriamente dita, entre o ver e a *theōriā* [θεωρία] e o deslocar e a *khoreiā* [χορεία] “de ir de um lugar a outro lugar num espaço concernente de uma cidade, de um plano urbanístico”¹, entre os campos dos saberes para falar sobre jardins.

¹ KESKI-KORSU, Mari. *What are elephant paths?*, 2004-2010. Disponível em: <http://www.elephantpaths.net/intro/elephantpaths.html>. Acesso em: 28 jul. 2023.



No artigo **Um passeio pelos jardins da arte** de Hugo Fortes há a compreensão do autor já de início de que o modo e o local de estar no mundo são fundamentais para refletir sobre aquilo que compõe os jardins: falar sobre jardins é propriamente empreender relações com um. E o autor, especialmente convidado para esta edição da Revista-Valise, cruza por diversas obras de artistas contemporâneos para discutir aspectos formais, estéticos, sociais, históricos e ecológicos nas práticas onde o jardim está envolvido. Fortes compreende que escrever sobre jardins a partir do *escritório* não é a mesma coisa que tecer considerações estando em convivência cercado por um: de um lado, o *escritório*, esse *locus* da casa que sintetiza as ideias, as reflexões, as estratégias, a organização, onde os despojos do conhecimento se amontoam, solicitante de mesa e cadeira, de superfícies de apoio ao corpo que olha e traça retas, marca numerações, mas que inveja da janela o jardim e este *cômodo* feito de paredes invisíveis, povoados de seres vivos, tempos, crescimento, umidade, calor, frio ou vento. E, estando nos jardins, o artista-pesquisador se remeterá ao elemento do livro presente na pintura para traçar seu fluxo reflexivo pela história dos jardins, pelas práticas experimentais, articulando o artista e os seres vegetais para obras em processo. Fortes fala a partir do jardim sobre a pintura de interior, lê as experiências jardineiras como um livro cuja linguagem possui gramática, tramas tecidas segundo seus tempos, suas ideologias e procedimentos e, então, a noite – esse elemento que também compõe e dá forma aos jardins – cai e com isso sua escrita descansa e o jardim dorme seu dia.

Em **Inconcluso, mas jardim**, artigo de Vladimir Bartalini, o autor discute a ideia dos jardins e seus significados e formas, percorrendo a história da arte desde os lugares cercados cuja compreensão sobre o natural era a de fraccionamento da natureza até o jardim-planeta, uma grande rama de vida que compõe a Terra. Executa uma movimentação reflexiva desde a perfeição em que as formas dos jardins clássicos eram submetidas ao processo natural de deslocamento que a natureza engendra em seus processos biológicos. Ao mesmo tempo, Bartalini recupera algo essencial que permanece nessa constante produção jardineira e que a prática de jardim contemporâneo lança mão como fonte, procedimento



e trabalho processual de tempo.

Jardins de escultura e convivialidades possíveis, artigo proposto por Sylvia Furegatti, enfoca os jardins de escultura no decorrer da história de arte e analisa seus aspectos constitutivos a partir dos seus estabelecimentos conectados com o colecionismo de esculturas na imbricação entre objeto artístico, paisagem e natureza atualmente relacionadas a museus e universidade, buscando no fluxo e nas convivências entre os sujeitos e também entre os jogos de dissenso as chaves para a sua compreensão contextual.

Em **Os espaços intermediários**, com tradução de Fercho Marquéz-Elul, John Dixon Hunt reflete sobre o conceito de *espaços intermediários*, os interstícios ocupados entre arquitetura, escultura, história e discurso que envolvem a complexa experiência multimídia trazida pelos jardins. A partir de um deslocamento do enfoque crítico convencional dos jardins, o autor percorre alguns jardins europeus para dar protagonismo à paisagem que, como uma veia de sangue, preenche e dá vida, materializando nessa linguagem efêmera a intersecção entre linguagens arquitetônicas, históricas, artísticas, como também espaço e tempo.

No ensaio visual **Um passeio pelas cores do Jardim de Majorelle**, Janice Martins Appel aprofunda sua pesquisa em jardins, constituída de inúmeros deslocamentos entre o Sul da Espanha e o Marrocos, para compreender as distintas narrativas sobre os jardins, seus elementos, suas redes culturais e comunitárias. Neste ensaio, a autora apresenta experiências artísticas durante o passeio ao Jardim de Majorelle, resultando em fotografias, pinturas e desenhos, cuja feitura é influenciada pela presença do azul de lápis lazuli.

Remetendo aos jardins anteriores e aos mitos criacionais que envolvem o jardim, Rafaela Maria Martins da Silva, no artigo **A exposição Pedra-carne como jardim pré-adâmico de Meg Tomio Roussenq**, percorre a mostra *Pedra-carne* de Meg Tomio Roussenq, ocorrida em 2021 na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis/SC, para investigar os aportes resultantes de um encontro da artista com uma pedra e sua equivalência material humana. Na obra da artista, a pedra é valorada como uma existência cujo corpo implexo é investigado em pinturas, objetos



e aquarelas. A partir de uma narrativa criada a partir da ficcionalização de corpos presentes nessa exposição como sendo pertencentes a sua própria fundação edêmica e pré-adâmica, tendo como base conceitos de *arquia*, *inframine* e *existências mínimas* de, respectivamente, Jacques Derrida, Marcel Duchamp e David Lapoujade.

O artigo **Gilardi, Pascali e Penone nei giardini dell'arte povera**, de Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara, inaugura, dentro da produção crítica brasileira e internacional sobre o movimento artístico italiano da *arte povera*, a questão dos jardins e da produção poética envolvendo seus procedimentos em arte, a partir da análise de obras de Piero Gilardi, Pino Pascali e Giuseppe Penone. Em suas reflexões, a jardinagem *povera* é articulada sob a ideia de que cultura e natureza são indissociáveis e imbricadas, dissolvendo dualidades e oposições binárias entre cultural e natural, humano e natureza cujo jardim, visto como natureza modular, dá-se na articulação entre arquitetura, paisagem e escultura.

~~

Em **Canteiro-cultivo**, textos e ensaios heurísticos propõem, a partir de poéticas sobre o jardim o aporte de aspectos em que o processo, por vezes transdisciplinares ou intermediários, se veem em primeiro plano para a produção reflexiva. O jardim, tal linguagem artística mais efêmera, feita de vida e morte, alimentado por uma grande comunidade diversa desde agentes biológicos, animais, vegetais, meteorológicos ou minerais, é também espaço para a liberdade de criação cujos procedimentos são inaugurados na compreensão da natureza, de sua história ou contexto, de sua representação na pintura, na construção da memória ou do discurso arquitetônico.

Em **Brejo das delícias: imagens da natureza artificializada**, Giselle Beiguelman, a convite da Revista-Valise, se embrenha no contexto histórico do Parque Ibirapuera, região ocupada por populações indígenas no período pré-colonial, em São Paulo em busca das espécies nativas, presentes ali em áreas alagadiças e pantanosas anteriormente à sua urbanização, para compor seu ensaio visual. Depois de pesquisa e estudos



botânicos da flora da cidade, a autora identifica cerca de 50 espécies que habitavam o local para criar, através de inteligência artificial, novas criaturas vegetais específicas que tomam vida e visualidade por meio de recurso de realidade aumentada. Com essas ferramentas tecnológicas, a autora desvia seus objetos para fundir espécies originárias distintas em novos seres vegetais, trazendo à reflexão a riqueza diversa de imagens técnicas da natureza e paisagem que alimentam nossas noções a seu respeito.

No artigo **No jardim lutuoso de Iberê Camargo: paisagem de perda em “no vento e na terra”**, Marcelo Lins Magalhães e Aline Trigueiro oferecem um estudo da obra pictórica *No vento e na terra I*, de 1991 do pintor gaúcho Iberê Camargo a partir da alegoria de jardim lutuoso. A partir do fazer pictórico do pintor, os autores suscitam a compreensão da presença de um decaimento de uma interioridade cuja paisagem narra sua perda com o mundo e com a natureza. Propõem compreender tal pintura em suas faturas densas e decantadas, ao modo de uma escuta sensível à ideia de jardim, na medida oblíqua do seu contraponto edênico, articulando nesse atento deslocamento o diálogo com a arte e a literatura.

Luana Alt, em seu ensaio visual **A árvore-biblioteca**, nomeia um conjunto de produção de publicações de artista elaborado a partir da árvore popularmente conhecida como pata-de-vaca. Folhas recolhidas se tornam folhas para livros encadernados através de costura manual. São exploradas diversas possibilidades de encadernação e de composição entre as folhas, mesclando tamanhos e níveis de maturação, além de eventualmente incluir nesta costura poética outras espécies vegetais. A finalização dos livros também se mostra enquanto processo criativo, determinada, a depender do tamanho de cada volume, pela decomposição como parte inerente ao processo; com isso, cada espécime se estabelece como exemplar único aberto à ação transformadora do tempo, alterando seus regimes de leitura até o estágio do ilegível.

Na **Reportagem sobre um teto de jardins. Tetos-jardins?**, com tradução de Fercho Marquéz-Elul, Le Corbusier relata a experimentação vegetal do seu jardim de cobertura, executado na cobertura de seu apartamento e ateliê em um edifício na cidade de Paris durante meados de



1940, que de modo surpreendente para o autor, após quase uma década de abandono ao próprio destino, se desenvolvia plenamente. O teto-jardim foi um dos *cinco pontos da Nova Arquitetura* pesquisado pelo arquiteto e lançado em 1936 tendo como objetivo recuperar o solo ocupado pelo edifício construído, deslocando-o para a cobertura da construção sob a forma de um jardim. Juntamente com os pressupostos de *planta livre, fachada livre, pilotis e janelas em fita*, tais demandas arquitetônicas foram absorvidas no que ficaram conhecidos como elementos característicos para a arquitetura moderna ocidental. Na reportagem, Le Corbusier relata de modo apaixonante os processos de vida que a natureza autonomamente engendra, bem como prescreve brevemente a implementação do teto-jardim como recurso propositivo para novas relações entre arquitetura, usuário e natureza, muito antes de qualquer consciência politicamente ecológica. Com esses fragmentos, o autor inaugura uma escrita poética e crítica sobre a natureza no paisagismo que prosperará em uma escrita inspirada e poética de Gilles Clément e Emanuele Coccia, décadas depois.

Em **Do jardim familiar aos jardins públicos da Europa: entre fotografias, flores e memórias**, artigo de Daniela Remião de Macedo, o jardim é refletido com o objetivo de compreensão acerca de sua transformação em local de experimentação para fotografia analógica. A partir de práticas fotográficas iniciadas durante o isolamento social no Brasil e empreendidas na Europa, a autora reflete a respeito da materialidade para arte e para os processos fotográficos do século XIX atualizados na revelação de fotografia de família. Articulando, a partir das experimentações de fotógrafas como Mary Somerville e Anna Atkins, Remião ressignifica as imagens transcriadas, cuja manualidade expande diferentes tempos entrecruzados do meio fotográfico.

~~~

Finalmente, na parcela em **Canteiro-daninho** de nossa publicação, o conteúdo que faz o jardim cercado, controlado, supervisionado, vigiado se dissemina para fora e o mesmo motor que verdeja de vida, umidade e





sombra também move e fortalece a natureza vegetal. O jardim passa a não mais ser compreendido como diferente, uma abundância recor-tada em um mundo de escassez de exuberância, mas como mais uma conjugação instituída de complexas relações entre animal, vegetal, mine-ral; arquitetura e toponímia, gestão vegetal e ciclos da água. Esse motor natural de vida, por vezes, é traduzido, sob ótica humana, como desejo pertinaz perante o fim da vida, a construção de mundos possíveis, a irre-dutibilidade das ervas ditas daninhas, o jardim que invade a casa e a inti-midade humana, o patrimônio arquitetônico ou paisagístico engendrado no tempo.

Aline Silva Santos e Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima, em seu artigo **Morte e vida nos jardins de memória**, abordam a imparável força pela compreensão física do luto ao focar os chamados “jardins da memória”: criações espontâneas e resistentes feitas por parentes de mortos que espargem suas cinzas em áreas de vegetação nos crema-tórios e cemitérios de São Paulo. Rompendo o atual tabu sobre a morte, tal reflexão busca pensar sobre as representações poéticas dos ciclos de vida e morte, sua demarcação física do luto, a partir de revisão da litera-tura especializada, incursões etnográficas e entrevistas para cartografar a força mobilizadora do luto perante a desapareição do ser.

No artigo **À procura dos Jardins Efêmeros: contributos para uma abordagem sociológica da utopia das artes**, Susana Januário e Paula Guerra se servem da utopia para prospectar seu lugar nascente de ex-pressões estéticas e invenções artísticas e sociais. Partem da com-preensão do jardim sob uma ideia entre o tangível e o intangível, como agenciador da natureza selvagem e influente propositor de novos futuros imaginários, explorando a capacidade transformativa e resistente nos espaços da utopia instaurados pelo festival de artes *Jardins Efêmeros*, na cidade de Viseu, em Portugal. Lançando mão de entrevistas, aporte documental e observação, as autoras buscam demonstrar como o ideá-rio utópico associado a uma noção artística de jardim potencializa mu-danças na rede social.

Anirã Marina, em seu ensaio visual **Do gesto, a flor: tecendo um pe-queno jardim**, apresenta a íntima relação entre tessitura e cultivo a partir



de obras têxteis produzidas em sua pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais, suscitando demonstrar a interpenetração entre ambas as práticas, produzindo gestos que colaboram com materiais ao promover estratégias de manutenção das paisagens internas e externas do corpo, casa e cotidiano.

**Do Jardim à paisagem (e vice-versa)**, artigo proposto por Lilian Maus Junqueira e Sérgio Luiz Valente Tomasini, traz reflexões sobre a prática em arte a partir da estratégia de ativação, de revelação e de ressignificação dos patrimônios cultural e natural. Duas experiências refletem a respeito dos conceitos de jardim e paisagem via a perspectiva de possíveis trocas a nível simbólico, perceptivo e afetivo gerado pelas práticas artísticas em contato com o campo do paisagismo urbano. Enquanto a primeira parte, toma a prática do paisagismo para explorar a imaterialidade do jardim por meio de um jogo poético, a segunda cria um deslocamento alegórico desde o jardim à paisagem sob o recorte da representação bidimensional e da produção de imagens. Os autores discutem ainda a potência artística contemporânea que revelam patrimônios vulneráveis a serem sensibilizados e reconhecidos.

Claudia Zanatta e Vado Vergara abordam, também a convite da Revista-Valise, a incursão existencial nomeada **Ecomuseu urbano**, experimentando através da arte nos espaços públicos da cidade ações individuais e coletivas por meio de instalações, produções audiovisuais, caminhadas, plantios. Enfocam a primeira ação, sucedida na praça Brigadeiro Sampaio, em Porto Alegre/RS, engendrando a pesquisa por percursos possíveis, metodologias e intercâmbios reflexivos entre arte contemporânea, a cidade e a ecologia.

Gilles Clément em **O jardim como índice planetário**, com tradução de Arthur Simões Caetano Cabral, apresenta a especificação terminológica da noção de jardim, relacionada com uma compreensão ecológica de grandes áreas paisagísticas, abordando a ligação ambivalente entre natural e artificial, cultivo e abandono e seus resultantes nos domínios vegetais em uma chave planetária. Para o autor, o *jardim planetário* aponta para um desvio da atenção em prol de compreender a vida e seu espaço no planeta Terra como um completo jardim, em animais e vegetais



como partícipes dos fluxos energéticos e materiais que cercam o globo em um grande jardim murado.

Em **As passagens: uma entrevista com Fernando Limberger**, Katia Prates entrevista Fernando Limberger, artista convidado, partindo de seu trabalho *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos* para tecer uma conversa sobre os processos artísticos que envolvem a paisagem, a arte e a arquitetura. Neste diálogo online, o artista localiza seu interesse pela paisagem de longa duração, na qual percebe acontecimentos que se constroem dentro do próprio tempo e que mostram seus resultados na época em que estamos. O artista reflete em seu trabalho a respeito das matérias vivas que se tornam base para compor, como em um tecido intrincado, com os estados do passado e do presente, com a vida e a morte.

E, finalmente, Anna Karoline de Moraes Silva, em seu ensaio visual **Desenhos vaga-lumes: notas visuais acerca do processo** encerra esta edição ao trazer o registro de uma instalação pensada em espaços externos ou jardins com o objetivo de simular a luminescência dos vaga-lumes e suscitar um desenho ampliado de suas trajetórias no espaço. Por meio de acionamento de lâmpadas LED em suportes de bambu ou acoplados em plantas e vegetação, amplia a investigação a respeito do desenho contemporâneo, aqui compreendido de um modo expandido no espaço e que promove a experiência de desenhar com os olhos, acionando a nostalgia dos tempos de infância e o encantamento do encontro com esses insetos.

A noite cai sobre o quintal e o jardim-valise, mais um percurso temporal cíclico faz o seu rumo, levantando com a brisa fresca a gruta invisível e noturna “das inscrições paleolíticas aos grafites dos sótãos abandonados, as mensagens mais urgentes se escrevem na noite e a noite misteriosamente se converte em um lugar da palavra (Clément, 2019, p. 53)<sup>2</sup>, do pensamento, da reflexão e da experiência. Novas tipologias de jardins são aqui entrevistadas para pensarmos a persistência do jardim – essa arte que está presente desde nossos lares, nas tramas urbanas até



as histórias, as imagens, os discursos e os sonhos. Ainda assim, esse *locus* sempre solicita um constante entreolhar crítico para compreender como tal gesto primário – o de pôr o resultado sempre mutante de um mesmo gesto nas mãos do tempo, de calar-se perante o trabalho da semeadura, de esperar, de sonhar o ciclo esperado, mas sempre novo da natureza agir – se oferece para a construção de novos mundos que são alternativa para outros futuros.

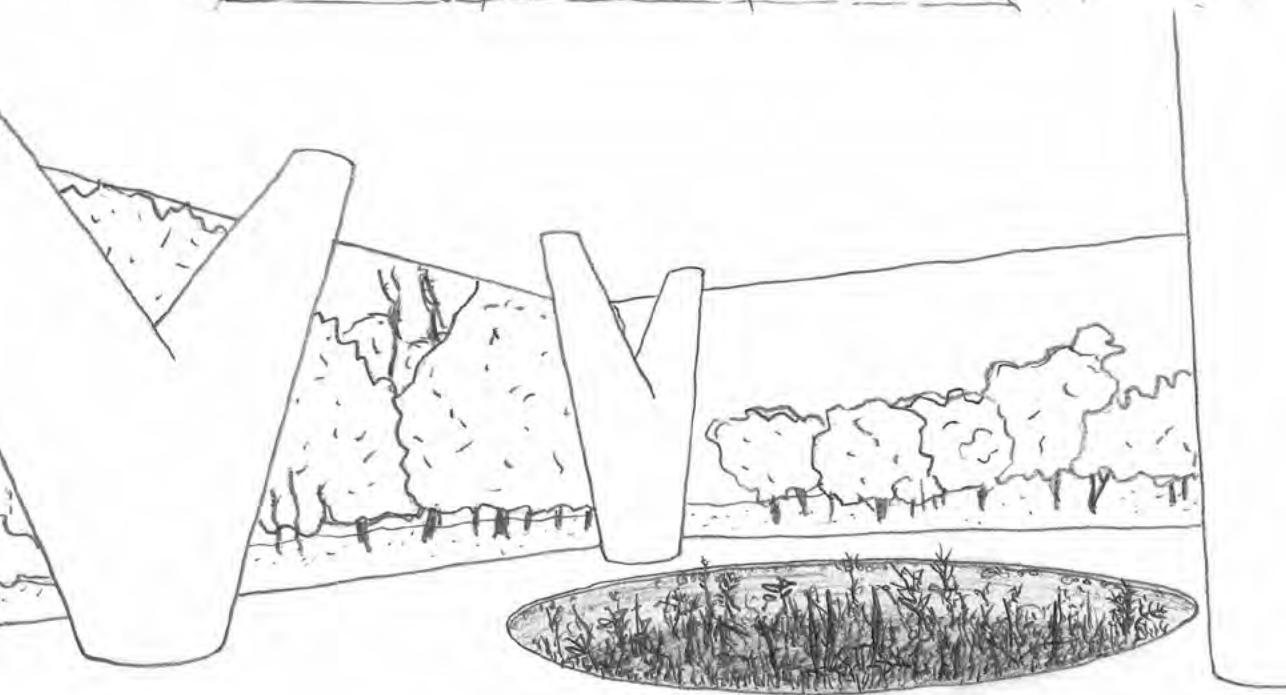
Jardim presente, jardim pretérito, jardins da arte, jardim inconcluso, jardim de escultura, jardim com seus espaços intermediários, jardim de Majorelle, jardim pré-adâmico, jardim *povera*, jardim possível, brejo das delícias, jardim lutuoso, teto-jardim, jardim familiar, jardim público, jardim da morte, jardim efêmero, pequeno jardim, jardim planetário, jardim de vaga-lume, jardim com suas árvore-bibliotecas e um ecomuseu urbano até os terrenos baldios e vagos, os canteiros das calçadas, as margens das estradas, os remanescentes de mata, de florestas e ecossistemas: o jardim Terra.

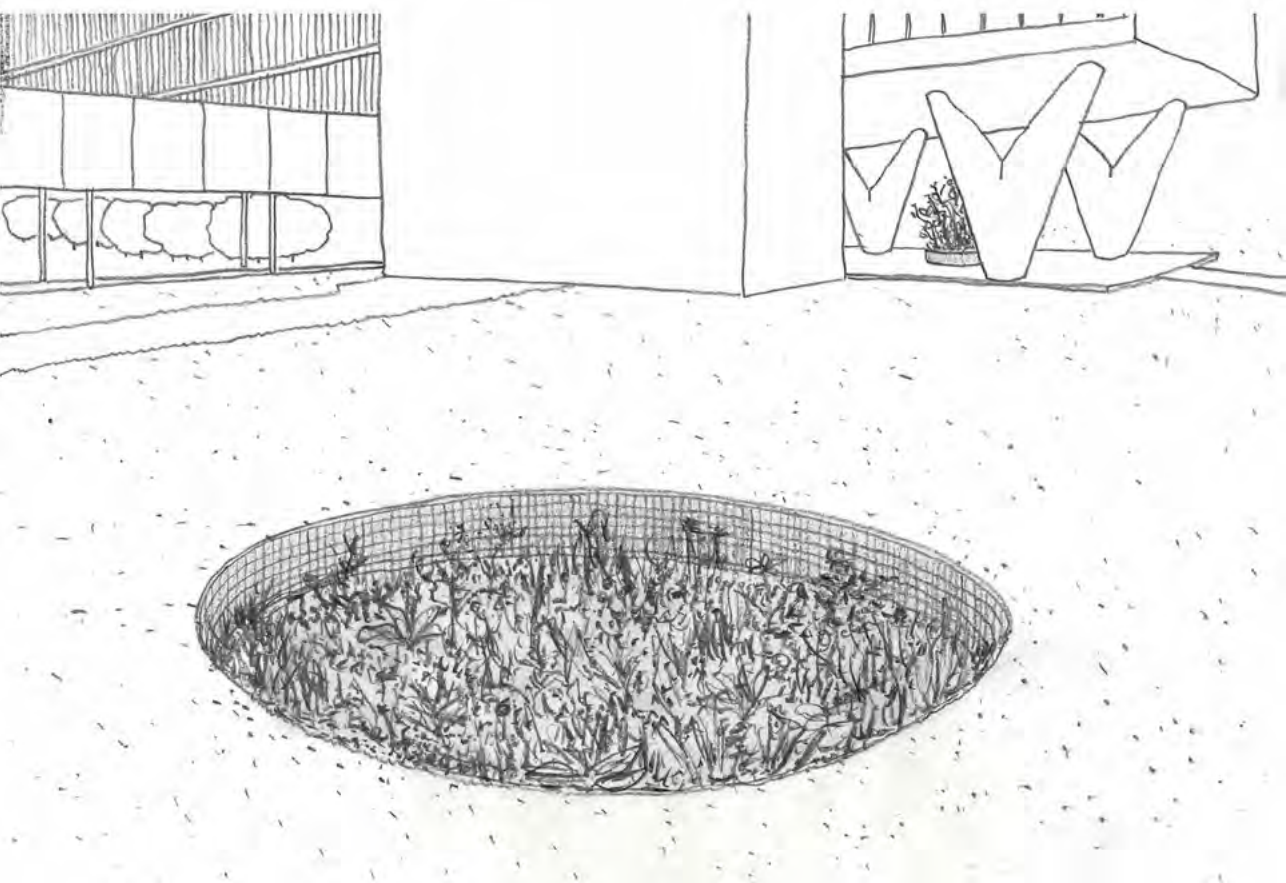
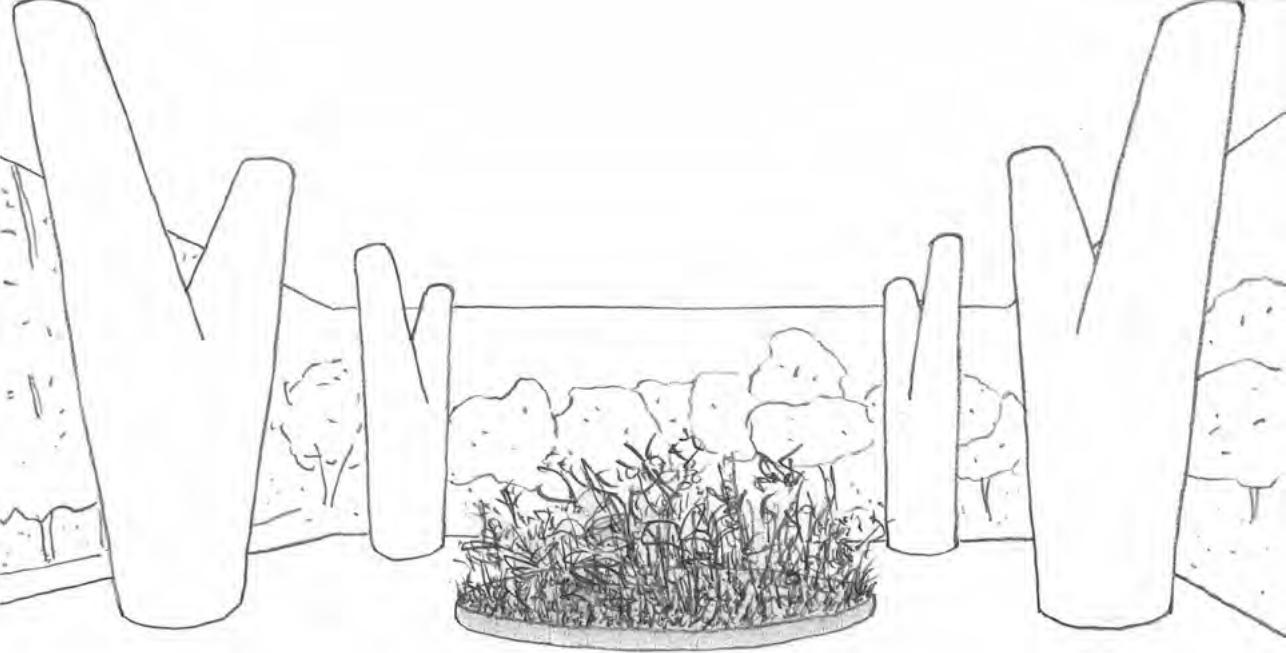
Inverno de 2023

Fercho Marquéz-Elul e editores da Revista-Valise











PAISAGEM REFLEXA:  
IBIRAPUEIRA, DOIS TEMPOS.

JARDIM PRESENTE

JARDIM PRETÉRITO





























































## jardim pretérito

| Nome popular        | Nome científico                                    | Família        |
|---------------------|----------------------------------------------------|----------------|
| Chocalho-de-cobra   | <i>Crotalaria lanceolata</i> E.Mey.                | Fabaceae       |
| Piri-piri           | <i>Cyperus surinamensis</i> Rottb.                 | Cyperaceae     |
| Lantana             | <i>Lantana trifolia</i> L.                         | Verbenaceae    |
| Boa-noite           | <i>Ipomoea alba</i> L.                             | Convolvulaceae |
| Capim-de-boi        | <i>Setaria sulcata</i> Raddi                       | Poaceae        |
| Guanxuma            | <i>Sida rhombifolia</i> L.                         | Malvaceae      |
| Trapoeraba          | <i>Commelina erecta</i> L.                         | Commelinaceae  |
| Bredo-d'água        | <i>Alternanthera philoxeroides</i> (Mart.) Griseb. | Amaranthaceae  |
| Ipomeia             | <i>Ipomoea purpurea</i> (L.) Roth                  | Convolvulaceae |
| Pingo-de-sangue     | <i>Ruellia brevifolia</i> (Pohl) C. Ezcurra        | Acanthaceae    |
| Marianinha-branca   | <i>Tripogandra diuretica</i> (Mart.) Handlos       | Commelinaceae  |
| Cruz-de-malta       | <i>Ludwigia tomentosa</i> (Cambess.) H.Hara        | Onagraceae     |
| Corda-de-viola      | <i>Ipomoea cairica</i> (L.) Sweet                  | Convolvulaceae |
| Palmeira-jerivá     | <i>Syagrus romanzoffiana</i> (Cham.) Glassman      | Arecaceae      |
| Bamburral           | <i>Mesosphaerum suaveolens</i> (L.) Kuntze         | Lamiaceae      |
| Tilandsia           | <i>Tillandsia recurvata</i> (L.) L.                | Bromeliaceae   |
| Taiuiá              | <i>Cayaponia martiana</i> (Cogn.) Cogn.            | Curcubitaceae  |
| Canela-de-urubú     | <i>Synedrella nodiflora</i> (L.) Gaertn.           | Asteraceae     |
| Campainha           | <i>Ipomoea carnea</i> Jacq.                        | Convolvulaceae |
| Erva-de-bicho       | <i>Polygonum acuminatum</i> Kunth                  | Polygonaceae   |
| Poaia-branca        | <i>Richardia brasiliensis</i> Gomes                | Rubiaceae      |
| Corticeiro-piloso   | <i>Ludwigia leptocarpa</i> (Nutt.) H.Hara          | Onagraceae     |
| Douradinha-do-campo | <i>Waltheria indica</i> L.                         | Malvaceae      |





|                       |                                                          |                |
|-----------------------|----------------------------------------------------------|----------------|
| Vassoura              | <i>Sida linifolia</i> Cav.                               | Malvaceae      |
| Botão-de-ouro         | <i>Tilesia baccata</i> (L.) Pruski                       | Asteraceae     |
| Melancia-da-praia     | <i>Solanum capsicoides</i> All.                          | Solanaceae     |
| Pariparoba            | <i>Piper mollicomum</i> Kunth                            | Piperaceae     |
| Perpétua-do-mato      | <i>Alternanthera tenella</i> Colla                       | Amaranthaceae  |
| Pimenta-de-macaco     | <i>Piper aduncum</i> L.                                  | Piperaceae     |
| Urtiga-vermelha       | <i>Urera baccifera</i> (L.) Gaudich. ex Wedd.            | Urticaceae     |
| Flor-de-morcego       | <i>Piper arboreum</i> Aubl.                              | Piperaceae     |
| Cipó-de-santo-antônio | <i>Manettia cordifolia</i> Mart.                         | Rubiaceae      |
| Azedinha-do-brejo     | <i>Begonia cucullata</i> Willd.                          | Begoniaceae    |
| Gramofone             | <i>Ipomoea triloba</i> L.                                | Convolvulaceae |
| Tanchagem             | <i>Plantago tomentosa</i> Lam.                           | Plantaginaceae |
| Caapeba               | <i>Piper umbellatum</i> L.                               | Piperaceae     |
| Sete-marias           | <i>Tarenaya hassleriana</i> (Chodat) Iltis               | Brassicaceae   |
| Erva-de-touro         | <i>Tridax procumbens</i> L.                              | Asteraceae     |
| Erva-são-simão        | <i>Campovassouria cruciata</i> (Vell.) RM King & H. Rob. | Asteraceae     |



## jardim presente

| Nome popular           | Nome científico                               | Família       |
|------------------------|-----------------------------------------------|---------------|
| Monguba                | <i>Pachira aquatica</i>                       | Malvaceae     |
| Tamareira              | <i>Phoenix canariensis</i>                    | Arecaceae     |
| Capim-do-texas         | <i>Pennisetum setaceum</i>                    | Poaceae       |
| Paineira-rosa          | <i>Ceiba speciosa</i>                         | Malvaceae     |
| Palmeira-jerivá        | <i>Syagrus romanzoffiana</i> (Cham.) Glassman | Arecaceae     |
| Flamboyant             | <i>Delonix regia</i>                          | Fabaceae      |
| Abaxi-roxo             | <i>Tradescantia spathacea</i>                 | Commelinaceae |
| Unha-de-gato           | <i>Ficus pumila</i>                           | Moraceae      |
| Palmeira-rabo-de-peixe | <i>Caryota mitis</i>                          | Arecaceae     |
| Castanheira            | <i>Bertholletia excelsa</i> Bonpl.            | Lecythidaceae |
| Alho-silvestre         | <i>Nothoscordum striatum</i>                  | Amaryllidacea |
| Cedro-branco           | <i>Cedrela fissilis</i> Vell.                 | Meliaceae     |
| Jacarandá-mimoso       | <i>Jacaranda mimosifolia</i>                  | Bignoniaceae  |
| Uva-japonesa           | <i>Hovenia dulcis</i>                         | Rhamnaceae    |
| Pau-ferro              | <i>Caesalpinia leiostachya</i>                | Fabaceae      |
| Lavanda                | <i>Lavandula</i> sp                           | Lamiaceae     |
| Picão preto            | <i>Bidens pilosa</i>                          | Asteraceae    |
| Límao-cravo            | <i>Citrus × limonia</i>                       | rutáceas      |
| Major gomes            | <i>Talinum paniculatum</i> (Jacq.) Gaertn.    | Talinaceae    |
| Trapoeiraba            | <i>Commelina erecta</i> L.                    | Commelinaceae |
| Dente-de-leão          | <i>Taraxacum officinale</i>                   | Asteraceae    |
| Vedélia                | <i>Sphagneticola trilobata</i>                | Asteraceae    |
| Gengibre-azul          | <i>Dichorisandra thyrsiflora</i>              | Commelinaceae |





|                  |                                      |                |
|------------------|--------------------------------------|----------------|
| Maxixe           | <i>Cucumis anguria L.</i>            | Cucurbitaceae  |
| Espirradeira     | <i>Nerium oleander</i>               | Apocynaceae    |
| Tanchagem        | <i>Plantago tomentosa Lam.</i>       | Plantaginaceae |
| Trevo-roxo       | <i>Oxalis regnellii atropurpurea</i> | Oxalidaceae    |
| Guiné            | <i>Petiveria allicea</i>             | Phytolacaceae  |
| Ipê-de-jardim    | <i>Tecoma stans</i>                  | Bignoniaceae   |
| Pincel           | <i>Emilia sonchifolia</i>            | Asteraceae     |
| Quebra-pedra     | <i>Phyllanthus niruri L.</i>         | Phyllanthaceae |
| Mulungu          | <i>Erythrina mulungu</i>             | Fabaceae       |
| Violeteira       | <i>Duranta erecta</i>                | Verbenaceae    |
| Jurubeba         | <i>Solanum paniculatum</i>           | Solaneceae     |
| Pingo-de-ouro    | <i>Duranta repens</i>                | Verbenaceae    |
| Cana-índica      | <i>Canna x generalis</i>             | Cannaceae      |
| Tipuana          | <i>Tipuana tipu</i>                  | Fabaceae       |
| Amoreira         | <i>Morus nigra</i>                   | Moraceae       |
| Magnólia-branca  | <i>Magnolia grandiflora</i>          | Magnoliaceae   |
| Ipomeia          | <i>Ipomoea purpurea (L.) Roth</i>    | Convolvulaceae |
| Mamona           | <i>Ricinus communis L.</i>           | Euphorbiaceae  |
| Lantana          | <i>Lantana trifolia L.</i>           | Verbenaceae    |
| Magnólia-amarela | <i>Michelia champaca</i>             | Magnoliaceae   |
| Agapanto         | <i>Agapanthus africanus</i>          | Amaryllidaceae |
| Rosinha          | <i>Rosa chinensis</i>                | Rosaceae       |
| Goiabeira        | <i>Psidium guajava</i>               | Myrtaceae      |
| Caliandra        | <i>Calliandra brevipens</i>          | Fabaceae       |



|                      |                                         |               |
|----------------------|-----------------------------------------|---------------|
| Pitangueira          | <i>Eugenia uniflora</i>                 | Myrtaceae     |
| Aroeira-mansa        | <i>Schinus terebinthifolius</i>         | Anacardiaceae |
| Aroeira-chorão       | <i>Schinus molle</i>                    | Anacardiaceae |
| Leucena              | <i>Leucaena leucocephala</i>            | Fabaceae      |
| Taiuiá               | <i>Cayaponia martiana (Cogn.) Cogn.</i> | Curcubitaceae |
| Araribá              | <i>Centrolobium tomentosum</i>          | Fabaceae      |
| Cinamomo             | <i>Melia azedarach</i>                  | Meliaceae     |
| Árvore-da-china      | <i>Koelreuteria bipinnata Franch.</i>   | Sapindaceae   |
| Ipê-amarelo          | <i>Tabebuia ochacea</i>                 | Bignoniaceae  |
| Palmeira-fênix       | <i>Phoenix roebelenii</i>               | Arecaceae     |
| Dedaleiro            | <i>Lafoensia pacari</i>                 | Lythraceae    |
| Quaresmeira-roxa     | <i>Tobouchina granulosa</i>             | Melastomaceae |
| Nespereira           | <i>Eriobotrya japonica</i>              | Rosaceae      |
| Capim-rabo-de-raposa | <i>Setaria parviflora</i>               | Poaceae       |
| Palmeira-juçara      | <i>Euterpe edulis</i>                   | Arecaceae     |
| Capim-rabo-de-gato   | <i>Setaria geniculata</i>               | Poaceae       |
| Capim-orvalho        | <i>Eragrostis pilosa</i>                | Poaceae       |
| Braquiaria           | <i>Brachiaria humidicola</i>            | Poaceae       |





# PAISAGEM REFLEXA: IBIRAPUERA, DOIS TEMPOS

Fernando Limberger

*Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos* [obra apresentada em forma de ensaio visual nas páginas anteriores] é um díptico instalativo processual composto por dois jardins germinados a partir de sementes de espécies vegetais. Os jardins fazem referências a dois períodos históricos distintos na mesma localização geográfica, a região do Ibirapuera, na cidade de São Paulo. Um deles, o *Jardim Pretérito*, é formado por plantas nativas da região do Ibirapuera quando ainda era território indígena, antes da expansão da cidade para o Sul, a partir do centro, onde foi fundada. O outro, o *Jardim Presente*, é formado por plantas que compõem a paisagem da mesma região na atualidade.

A importante região, onde o Parque Ibirapuera está localizado, já era denominada Ibirapuera pelos indígenas que habitavam aquelas terras antes da invasão europeia e usurpação daquele território a partir da fundação da cidade em 1822. O termo Ibirapuera, de origem Tupi, pode ser traduzido como “árvores velhas”<sup>1</sup> ou “o que foi árvore”<sup>2</sup>, era usado para designar aquele sítio por ser uma região de brejo, com vegetação característica para esse tipo de solo, em que cresciam plantas aquáticas e de chão encharcado, muito diferentes das encontradas atualmente na mesma região. As espécies cultivadas na contemporaneidade são pre-

\* Dedico estas páginas ao meu pai, Emiliano Limberger (1927 – 2023).

1 NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Tupi Antigo: A Língua Indígena Clássica do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2007, p. 566.

2 SAMPAIO, Mario. *Palavras Indígenas no Linguajar Brasileiro*. Porto Alegre: Corag, 2013, p. 68.



dominantemente exóticas e muitas delas invasoras.

O processo de elaboração do *Jardim Pretérito* parte da pesquisa botânica do que seria a vegetação autóctone da região do Ibirapuera. A pesquisa baseia-se em elementos históricos, como o primeiro levantamento botânico do município de São Paulo realizado pelo botanista Dr. Alfred Usteri, no livro *Flora Der Umgebung Der Stadt São Paulo in Brasilien*, publicado em 1911, e em atualizações dessa pesquisa realizadas por outros botânicos, a partir dessa data.

A partir da pesquisa das espécies que compunham aquela paisagem, foram mapeadas regiões do município de São Paulo que possuem vegetação remanescente daquela época, para expedições de coleta de sementes.

Todo o desenvolvimento da pesquisa, da coleta e do tratamento das sementes, assim como da identificação e catalogação das espécies foi acompanhado por botânicos<sup>3</sup> que atuavam no Herbário Municipal de São Paulo – PMSP.

O *Jardim Presente* se constituiu a partir do mapeamento da região do Ibirapuera que corresponde ao parque e o entorno – ruas, avenidas, canteiros, praças e jardins, e expedições para as coletas de sementes.

O período de pesquisa, expedições, manipulação e catalogação das sementes, bem como a produção das instalações dos jardins, ocupou quatro meses anteriores à abertura da visitação pública.

Os jardins foram implantados em dois locais da área externa da sede do MAC-USP, a partir de meados de 2021, e permanecem em desenvolvimento, de maneira espontânea, por tempo ainda indeterminado. São compostos por espécies herbáceas, arbustivas e arbóreas, substrato, estrutura metálica e manta de drenagem.

Ambos jardins possuem formas circulares de diâmetro de 6 m, sendo que o *Jardim Pretérito* é escavado no solo em 60 cm e o *Jardim Presente* é construído sobre o chão em 60 cm.

**3** Ricardo José Francischetti Garcia tem graduação, mestrado e doutorado em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo e coordenador do Herbário Municipal de São Paulo. Alexandre Indriunas é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Botânica do Museu Nacional e docente da Universidade de Taubaté.





Ao término da exposição, serão produzidas mudas para serem adotadas pelo público interessado em cultivar as espécies perenes desenvolvidas nos jardins.

*Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos* foi concebido para a exposição *Zona da Mata*, em 2021, com curadoria de Ana Gonçalves Magalhães, Marta Bogéa e Cauê Alves. Foi comissionado pelo MAC-USP e passou a integrar o acervo permanente do museu em 2022, a partir de memorial descritivo e dos desenhos preparatórios da obra.

**Fernando Limberger.** Artista plástico e paisagista. É graduado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em 1985. Iniciou sua pesquisa artística em meados dos anos 1980, quando começa a trabalhar em diferentes linguagens como, desenho, pintura, escultura, instalação e intervenção. A partir dos anos 2000 passa a realizar projetos em paisagismo para espaços públicos e privados. Foi membro fundador do grupo *Arte Construtora* que atuou nos anos 1990 nas cidades de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro e, também, do *JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube*, no início dos anos 2000, em São Paulo. Recebeu a *Bolsa Ivan Serpa* – INAP/FUNARTE, em 1987; os Prêmios *Espaço Urbano Espaço Arte* – Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em 1992; *Incentivo* – Brazil Foundation, em 2005 e *CCBB Contemporâneo*, CCBB RJ, em 2015. Apresentou as exposições individuais *Camuflagem*, MARGS, Porto Alegre, em 1985; *Verde e Amarelo*, Centro Cultural São Paulo, em 2008; *Contaminação Cromática*, Museu da Sustentabilidade, São Paulo, em 2015; *Desmoronamento*, Azul, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2015; *Contenção Verde e Botânica SP*, Pinacoteca SP, São Paulo, em 2016; *Relicto*, Museu da Cidade SP, São Paulo, em 2020; *Floresta?*, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, em 2021 e *Ocupação Cromática*, Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre, em 2021. Nos últimos anos participou das exposições coletivas *1ª e 8ª Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, em 1997 e em 2011; *Ecológica*, MAM, São Paulo, em 2010; *Amazônia: Os Novos Viajantes*, MuBE, São Paulo, em 2018; *Zona da Mata*, MAC USP, São Paulo, em 2021 e *Pedra Viva: Serra da Capivara*, MuBE, em São Paulo, 2023. Publicou o livro *Relicto* editado pelo Museu da Cidade de São Paulo e Automática, em 2022.



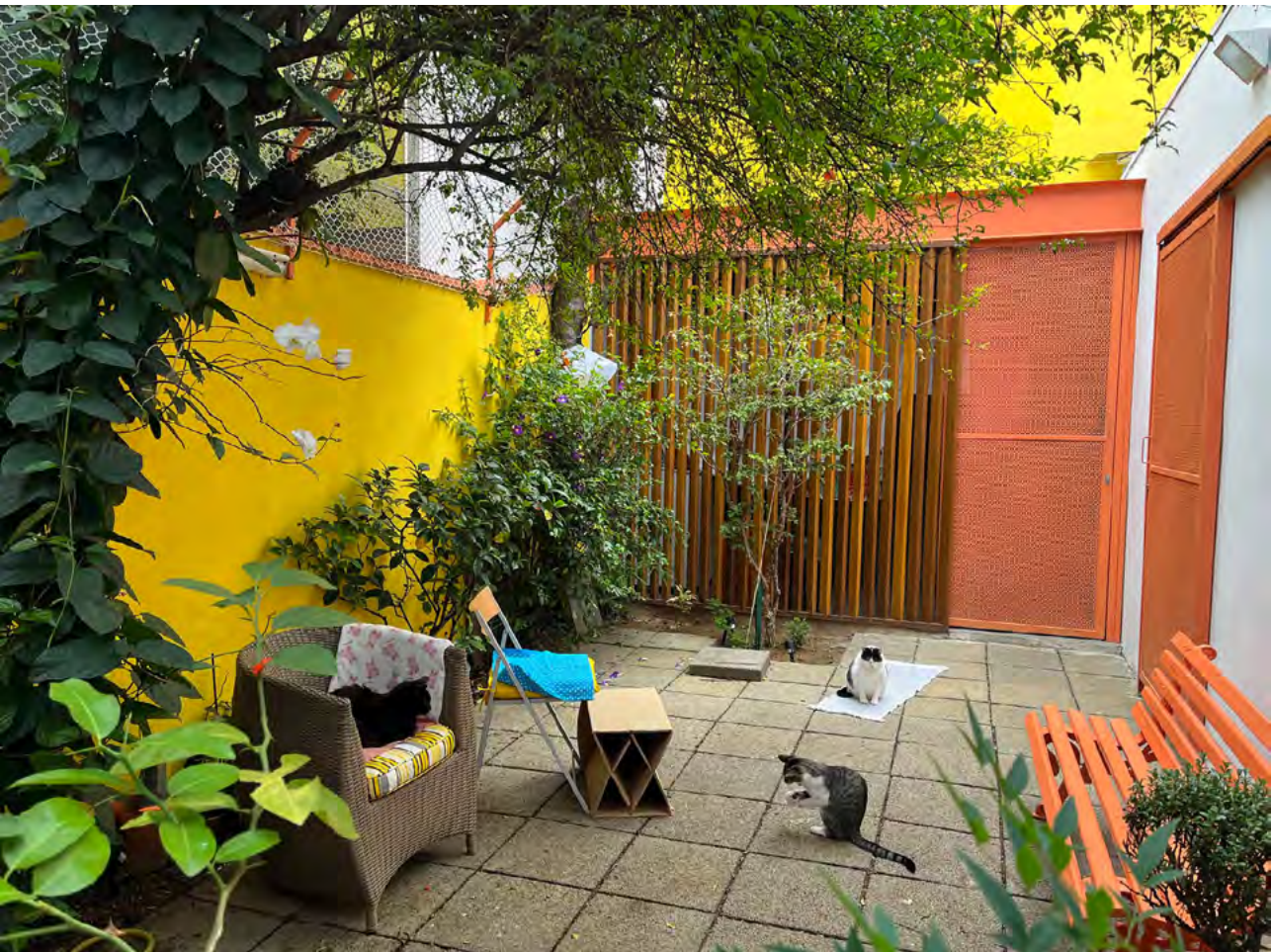


Fig. 1: Hugo Fortes: *Jardim do autor*, 2023. Fonte: Acervo do artista.





# UM PASSEIO PELOS JARDINS DA ARTE

Hugo Fortes

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões sobre as relações entre os jardins e a arte através da análise de exemplos de obras de artistas contemporâneos. São discutidos aspectos formais, estéticos, sociais, históricos, filosóficos, culturais e ecológicos nas práticas artísticas que envolvem jardins.

**Palavras-chave:** Jardim. Arte Contemporânea. Paisagismo. Ecologia. Vegetal.

## A TOUR THROUGH THE GARDENS OF ART

**Abstract:** The paper presents reflections on the relationships between gardens and art through the analysis of examples of artworks by contemporary artists. Formal, aesthetic, social, historical, philosophical, cultural, and ecological aspects of artistic practices involving gardens are discussed.

**Keywords:** Garden. Contemporary Art. Landscaping. Ecology. Vegetal.



Início a escrita deste texto sentado em meu jardim ou, mais precisamente, no quintal aos fundos de minha casa. A escolha deste local pouco usual para essa finalidade certamente afetará minha forma de pensar e escrever sobre o jardim. Distante da assepsia fria e acadêmica do escritório, aqui estou rodeado de plantas, gatos, insetos, vento, sol, terra, ruídos, banco, vasos, mas também inserido em uma situação arquitetônica que, embora me aproxime da natureza e me abra a possibilidade de ver o céu, é também circunscrita aos limites dos muros que me separam de meus vizinhos, ao mesmo tempo me protegendo e me isolando. Dois conceitos que fundamentam a significação dos jardins já estão aqui presentes. De um lado, o *locus amoenus*, este local agradável onde a natureza se distancia do selvagem e se aproxima da cultura enquanto lugar aprazível e adaptável à escala humana. De outro lado, o *hortus conclusus*, o espaço cercado e privado, que remete ao recato e a pureza, como nas representações medievais das cenas da Virgem Maria que ocorrem neste cenário idílico. O jardim, como *hortus conclusus*, se aproxima assim do paraíso, apartado das tentações e ameaças que a vida mundana apresenta.

Entretanto, como humano atavicamente expulso do paraíso, não me é concedida a possibilidade de chegar ao meu quintal de forma assim tão pura. Venho munido de camadas de cultura e percepções históricas e filosóficas diversas que carrego comigo e que se evidenciam nos livros que trago ao meu lado para embasar minhas reflexões ajardinadas. Assim, encontro, por exemplo, em um texto de Wendelin Schmidt-Dengler (2002), uma interessante aproximação entre os conceitos de jardim, livros e arte. Schmidt-Dengler cita o estudo de Friedmar Apel intitulado *Die Kunst als Garten* (A arte como jardim), que parte de uma pintura de Hans Thoma (1839–1924), na qual se vê um livro aberto apoiado sobre uma janela com um jardim ao fundo. Para Apel, “o livro, a arte e o jardim seriam igualmente seduções à totalidade, e assim estão em latente contraposição à realidade” (Apel, 1983, p. 8 *apud* Schmidt-Dengler, 2002, p. 13)<sup>1</sup>. A este pensamento de Apel, Schmidt-Dengler acrescenta ainda que





[...] o jardim não se apresenta de maneira nenhuma apenas como um motivo literário, indicação sociológica ou possivelmente como um cenário escolhido e intercambiável; mais do que isso aqui ocorre uma indicação mais clara sobre a completude de um texto e sua posição em um maior contexto discursivo (Schmidt-Dengler, 2002, p. 13)<sup>2</sup>.



Fig. 2: Hans Thoma (1839–1924): *Die Öd (Blick auf den Holzhausenpark)*, 1883. Óleo sobre tela, 85,5 x 117 cm. Foto: DeAgostini/Getty Images. Fonte Coleção Städel Museum: <https://tinyurl.com/mr2jysnp>.

1 Tradução do autor. Texto original: “Das Buch, die Kunst, der Garten sind gleichermaßen Verführungen zur Totalität und damit latenter Feindschaft der Wirklichkeit gegenüber” (Schmidt-Dengler, 2002, p. 13).

2 Tradução do autor. Texto original: “Mit dem Garten ist keineswegs nur ein literarisches Motiv, eine soziologische Indikation oder ein beliebiger, möglicherweise auch auswechselbarer Schauplatz gegeben; vielmehr erfolgt dadurch ein höchst deutlicher Hinweis auf das Ganze eines Textes und auf seine Stelle in einem größeren diskursiven Zusammenhang” (Schmidt-Dengler, 2002, p. 13).



A compreensão do jardim como um texto que articula seus elementos semânticos presentes em seus componentes naturais e culturais para produzir um discurso da totalidade nos remete à ideia de poética, presente tanto nas artes literárias como visuais. Anne Cauquelin corrobora esta visão quando afirma que “o jardim não é, portanto, a paisagem em formato reduzido; ele tem seu esquema simbólico próprio” (Cauquelin, 2007, p. 65). É através da escolha e da disposição das plantas em uma determinada configuração espacial, do acréscimo de rochas, fontes, caminhos, estátuas ou outros elementos arquitetônicos que se constitui toda uma retórica dos jardins. Através dos séculos e das culturas, vários estilos de jardim foram se constituindo. Entre os mais clássicos, podemos citar os jardins franceses, nos quais o desenho ornamental e geométrico se impõe sobre a natureza, criando verdadeiros bordados feitos de plantas, como nos jardins do palácio de Versalhes. A este estilo se contrapõem os jardins ingleses, em que se busca recriar a natureza, dando a impressão de que ela ali teria crescido livremente, porém ressaltando seus aspectos pitorescos e aprazíveis. As culturas orientais também têm seus próprios estilos de paisagismo, como os meditativos jardins japoneses, nos quais os elementos naturais como água e pedras também ocupam um papel simbólico relevante, assim como nas culturas islâmicas, em que podemos encontrar a presença de fontes e forte geometrismo nos pátios internos dos edifícios.

A modernidade traz uma série de complexidades para a constituição dos jardins, como a valorização das plantas e culturas locais em contraposição aos costumes europeus. O novo vocabulário de formas trazido pela arte moderna também passa a influenciar os paisagistas. Como exemplo, podemos citar o trabalho do brasileiro Roberto Burle Marx (1909–1994) que, além de valorizar plantas nativas, cria seus jardins a partir de formas geralmente orgânicas que muitas vezes remetem à estética encontrada em suas telas.

Para além do paisagismo, os jardins também se tornam tema e matéria para a realização de trabalhos de artistas contemporâneos, que ressignificam de forma crítica e poética nossa relação com o espaço





plantado. Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, plantas começam a surgir em instalações e ambientes criados por artistas. Um dos principais movimentos artísticos a ampliar as possibilidades de uso de materiais variados ao longo do século XX foi a Arte Povera. Reunidos sob este nome dado pelo crítico Germano Celant (1940–1960), esse grupo de artistas italianos passou a incorporar diversos materiais tidos como menos nobres na história da arte, muitos deles advindos do mundo natural, como plantas e animais. Estes seres vivos, quando incorporados às instalações contemporâneas, além de trazerem consigo uma forte carga simbólica, também imprimiram uma nova dinâmica na apresentação das obras de arte, que incorporaram aspectos mais efêmeros e instáveis.

Entre os artistas da Arte Povera, é Giuseppe Penone o que faz mais referência ao mundo vegetal em seus trabalhos. Embora seus trabalhos não sejam exatamente jardins, o artista frequentemente incorpora árvores em suas obras, muitas delas como partes vivas de arranjos escultóricos. No famoso trabalho *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (Continuará a crescer exceto neste ponto), iniciado em 1968, Penone prende a uma árvore plantada em um parque uma escultura em bronze com o formato de sua própria mão, como se ele estivesse agarrando o tronco lenhoso. Com o passar dos anos, a escultura permanece ali, sendo aos poucos engolida pela árvore que cresce. O trabalho nos faz pensar na força transformadora da natureza e na nossa existência efêmera diante de seres que vivem mais tempo do que nós.

Além dessa obra, Giuseppe Penone também realiza diversos outros trabalhos inseridos em parques e jardins, ressaltando os aspectos simbólicos e materiais destes locais. No trabalho *Elevazione* (2000–2001), instalado em Inhotim, na cidade de Brumadinho/MG, Penone suspende uma escultura de bronze no formato de uma árvore em escala natural prendendo-a a outras árvores reais que a circundam. Com o passar do tempo, a árvore de bronze deve ser elevada pela força do crescimento das árvores reais. Além de assinalar o aspecto vivo do trabalho, o artista também salienta o caráter ilusório da representação



artística, uma vez que sua árvore de bronze em muito se assemelha a uma árvore real. Aqui a obra não é apenas a escultura fundida, mas sim a intersecção entre o mundo físico natural em fluxo constante e sua própria cópia estática.

A força transformadora da natureza é também o assunto do trabalho do artista holandês herman de vries<sup>3</sup>, porém, de forma diversa. Suas obras têm forte apelo ecológico e poético. O artista é autor de trabalhos muito significativos com o uso de plantas vivas, como a obra *Sanctuarium* (1997), instalada em um parque na cidade de Münster, na Alemanha. Trata-se de um muro circular de 3 metros de altura e 14 metros de diâmetro que encerra uma grande quantidade de plantas e árvores que crescem desordenadamente em seu interior. O observador não tem acesso ao espaço interno do muro, podendo notar o crescimento das plantas apenas através de alguns buracos posicionados nas laterais do muro. Do lado de fora do muro, pisamos sobre um gramado que é constantemente cuidado pela administração do parque, evitando que ali cresçam ervas daninhas. Do lado de dentro da obra, entretanto, a natureza cresce livre e preservada do contato humano. O trabalho se apresenta assim como um jardim às avessas, que, ao invés de consistir de um lugar aprazível e recatado, celebra a potência selvagem do mundo natural. Em outras obras, o artista coleta folhas e galhos e as arranja em colagens que às vezes são apresentadas junto a poemas.

A relação entre poesia e jardins também pode ser observada no trabalho do artista e poeta escocês Ian Hamilton Finlay (1925–2006). A partir de 1966, Finlay passa a habitar uma fazenda próxima a Edinburgh, na Escócia, transformando-a em uma grande obra instalativa que mescla esculturas, poemas gravados em pedras e elementos arquitetônicos e paisagísticos. Cada peça é cuidadosamente posicionada de maneira a criar relações estéticas e poéticas com a paisagem. Alguns trabalhos remetem a elementos da antiguidade clássica e da filosofia sobre o





mundo natural, enquanto outros fazem referência a questões bélicas ligadas à Segunda Guerra Mundial ou à Revolução Francesa. O terreno possui cerca de 270 trabalhos distribuídos em uma grande área rural, que o artista batizou de *Little Sparta*. Este imenso jardim é, portanto, composto por diversas *specific landscapes*, termo utilizado por Finlay para nomear seus trabalhos. A contraposição entre texto, artes visuais e jardins nesta obra corrobora a noção de totalidade poética apresentada neste artigo anteriormente na análise da obra de Hans Thoma.



Fig. 3: Ian Hamilton Finlay: *Little Sparta*. Fonte: <https://littlesparta.org.uk>.

Bastante conhecida por trabalhos realizados com textos em painéis luminosos, a artista americana Jenny Holzer também possui obras realizadas em jardins, como o trabalho público *Black Garden*, instalado em Nordhorn, na Alemanha, a partir de 1994. Esta obra consiste em uma praça circular criada pela artista ao redor de um pilar remanescente de um monumento de 1929, construído em homenagem aos “heróis caídos” em batalhas que a Alemanha participou em 1870 e 1871 e de 1914 a 1918. O monumento original consistia em uma base circular na qual eram gravados os nomes dos mortos na guerra e sobre ela havia uma estátua de um menino ajoelhado. Em 1933, os nazistas removeram a estátua do menino, pois a consideravam pouco apropriada, visto que, além de o menino estar nu, ele também tinha feições de um negro, características inaceitáveis para o racismo alemão da época, que preferia erigir monumentos heroicos. Após anos de abandono, o monumento foi restaurado pela prefeitura na década de 1950, porém sem conter mais a estátua original.

Ao ser convidada para realizar um trabalho nesse local no final da década de 1980, Jenny Holzer começa a estudar essa história e propõe um trabalho que provoca reflexões sobre os horrores e a tristeza das guerras. Assim, ela cria um jardim circular ao redor da pilastra remanescente onde estão gravados os nomes dos mortos do monumento original. Este jardim, entretanto, é plantado apenas com plantas escuras, de folhas e flores pretas, conferindo um aspecto lúgubre e meditativo ao lugar. Apenas próximo à pilastra original são plantadas flores brancas. Além disso, os canteiros circulares remetem propositalmente à forma de um alvo e estão circundados com bancos de pedra nos quais estão gravados textos que descrevem os horrores da guerra. Dessa forma, o jardim apresenta-se como um poderoso espaço meditativo e poético, que nos faz pensar nas relações entre vida e morte, refletindo sobre os aspectos violentos e trágicos da história da humanidade.

Embora muitas vezes possamos pensar que as plantas que nos circundam servem apenas como elementos paisagísticos, elas também podem afetar nossos estados emocionais, quer seja de





maneira positiva, fazendo-nos sentir mais próximos da natureza e da vida, quer seja nos conduzindo a estados mais meditativos, como nesse caso do trabalho de Jenny Holzer com a utilização de plantas escuras em uma ambientação mais sombria. A influência das plantas em nossa saúde física e mental foi muito propagada principalmente a partir de meados do século XIX, com o surgimento dos movimentos naturalistas na Europa. Na Alemanha, por exemplo, o interesse por uma vida mais saudável e próxima da natureza tornou-se conhecido como *Lebensreform*, ou seja, reforma da vida. Seus adeptos propalavam os benefícios dos exercícios físicos no campo, da alimentação natural e da convivência com a natureza.

No esteio desse movimento surgem os conhecidos *Schrebergarten* ou *Kleingarten*, pequenos terrenos destinados ao cultivo de frutas e vegetais por membros da classe média que não tinham quintais em suas casas, mas que podiam comprar ou alugar uma pequena parcela de terra para esta finalidade. O nome *Schrebergarten* se deve ao fato de estes jardins terem se popularizado a partir das indicações de um médico chamado Dr. Schreber, que recomendava o seu cultivo para uma vida saudável. A cultura destes pequenos jardins tornou-se uma prática muito conhecida na Alemanha, existente até os dias de hoje. Estes pequenos jardins são geralmente dispostos um ao lado do outro e seus proprietários se reúnem em associações que estabelecem regras rígidas para sua utilização, proibindo a construção de moradias nesses terrenos que devem se destinar mais a atividades ecológicas e reuniões sociais ao redor da natureza. As associações de proprietários dos pequenos jardins também promovem concursos e atividades culturais para seus associados, como competições entre os jardins mais bem cuidados, etc. Apesar de ainda serem bastante comuns, a participação nessas associações é considerada por alguns como uma atividade pequeno-burguesa antiquada e muito tradicionalista.

Alguns artistas contemporâneos, como o inglês Jeremy Deller e o alemão Reinhard Krehl, realizaram trabalhos artísticos que têm como foco a cultura dos *Schrebergarten*. Convidado para participar



do Skulptur Projekte Münster em 2007, uma exposição de obras no espaço público que ocorre a cada dez anos nesta cidade alemã, Jeremy Deller inicia um trabalho de longa duração que só irá terminar na edição seguinte do evento, em 2017. O artista distribui diversos álbuns em branco para os proprietários desses pequenos jardins, que, ao longo de dez anos, devem preenchê-los com suas anotações sobre a colheita, fotos de suas estadias no lugar, documentações de eventos e atividades locais. Dessa forma, ele coleta uma grande quantidade de informações sobre a vida nestes jardins, expondo suas dinâmicas, recolhendo seus conhecimentos sobre as atividades de jardinagem e também expondo as relações sociais que se desenvolvem neste ambiente. Ao final dos dez anos, o artista reúne todos os álbuns em uma pequena biblioteca montada em uma casinha existente em um desses jardins, permitindo que o público possa mergulhar nas tradições e contradições presentes nos *Schrebergarten*.

Já Reinhard Krehl se apodera da cultura dos pequenos jardins existentes na cidade de Leipzig para realizar provocações de fina ironia sobre a propriedade privada nestes terrenos diminutos. O artista cria uma Agência de Intercâmbio de Pequenos Jardins, através da qual o proprietário de um dos jardins pode reservar alguns dias no terreno de outros proprietários, para ali desenvolver atividades recreativas como churrascos, colheita de vegetais ou reuniões em família. Dessa forma, Reinhard Krehl procura dissolver os rígidos limites da propriedade privada que separam os vizinhos, promovendo o intercâmbio entre pessoas que muitas vezes nem se conhecem, embora tenham todas interesse pelas atividades ao redor desses pequenos jardins.

Em outro trabalho, intitulado *Servant Neophyt - Das Bodenpersonal*, Reinhard Krehl e os artistas Katja Heinecke e Bertram Weisshaar propõem uma espécie de jogo botânico em um parque para repouso de idosos na cidade de Bad Oeyhausen. Realizando pesquisas em livros de botânica, os artistas constataram que nestas publicações são descritas certas plantas introduzidas na Alemanha provenientes de países estrangeiros que foram se alastrando e ameaçando a vegetação nativa (Fortes, 2014).





Nos textos encontrados pelos artistas sobre estas plantas, nota-se certa xenofobia vegetal, contrária à idealizada pureza de uma vegetação essencialmente germânica. Assim, a pesada história da discriminação racista que marcou a Alemanha é retomada criticamente a partir de um ponto de vista da botânica. O trabalho artístico em si consiste na plantação intencional dessas espécies vegetais estrangeiras nos canteiros do parque em questão. Antes de serem plantadas, as plantas foram dispostas em carrinhos com informações sobre sua origem e trechos dos textos pesquisados pelos artistas. Os carrinhos e outros apetrechos dos jardineiros foram pintados com estampas de camuflagem de guerra. A estampa de camuflagem e a introdução de plantas estrangeiras serviam como metáfora para as conflituosas relações entre nativos e imigrantes. Entretanto, os processos de integração e naturalização das novas plantas no jardim poderia trazer uma nova vida para o local, assim como a introdução de imigrantes pode trazer novas perspectivas a um país. Ao investigar os processos sociais e históricos ocultos por trás da classificação botânica, Reinhard Krehl nos mostra que a botânica nem sempre é tão neutra como se pretende, mas parte de um contexto social determinado para estabelecer seus postulados.

Ideia semelhante foi abordada pela artista brasileira Giselle Beiguelman em seu trabalho *Botannica Tirannica* (2022). A artista realizou uma pesquisa sobre diversas plantas cujo nome popular remetia a preconceitos machistas ou racistas, como *sapatinho-de-judia*, *catinga-de-mulata*, *maria-sem-vergonha*, entre outras. Em sua exposição realizada no Museu Judaico em São Paulo, Beiguelman apresenta um pequeno jardim de vasos com estas plantas e os nomes preconceituosos que elas receberam juntamente com imagens criadas com inteligência artificial que mesclam diferentes plantas, dando origem a novas espécies virtuais, que buscam romper com essa herança sexista, antissemita e colonial. Um vídeo que mesclava trechos documentais com narrativas poéticas sobre estas questões também integrava a exposição.





Fig. 4: Daniel Caballero: *Cerrado Infinito*. Intervenção botânica na Praça Homero Silva. Fonte: [www.cerradoinfinito.com](http://www.cerradoinfinito.com).

Questões suscitadas pelo pensamento decolonial também estão em jogo no trabalho do artista paulista Daniel Caballero. Seu projeto de longa duração *Cerrado Infinito* consiste na criação de um grande jardim de plantas originárias do bioma do cerrado, que um dia ocupou grande parte dos terrenos da cidade de São Paulo, mas que pouco a pouco foi desaparecendo em função da introdução de espécies ornamentais importadas e pouco típicas da paisagem original. A primeira intervenção do *Cerrado Infinito* ocorreu na Praça Homero Silva, também conhecida como Praça da Nascente, no Bairro do Sumaré, na cidade de São Paulo. Ali, com a ajuda de alguns colaboradores, o artista plantou uma grande área somente com plantas originais do cerrado e instalou placas que as identificam e contam um pouco a história do trabalho.





O lugar também é utilizado para a realização da série de eventos performáticos *Descolonization*, nos quais Daniel Caballero convida outros artistas para desenvolver ações na praça e, às vezes, colaborar no plantio de novas mudas. Depois dessa experiência na Praça da Nascente, ainda existente após diversos anos, o *Cerrado Infinito* se expandiu para outros locais na cidade de São Paulo e continua em desenvolvimento. Juntamente com a plantação das mudas, o artista também publicou um livro com preciosos desenhos botânicos de sua autoria sobre as plantas do cerrado e promove frequentemente conversas e ações ativistas em defesa da natureza. O artista tem plena consciência do caráter utópico de seu trabalho e sabe que não é possível restaurar toda a paisagem original do território, nem é essa a intenção do trabalho, mas sim levantar discussões sobre o nosso ímpeto colonizador e destruidor da paisagem natural no contexto urbano.

Outra artista brasileira que também tem se dedicado a examinar os aspectos culturais, sociais e históricos dos jardins no contexto urbano é Teresa Siewerdt. Em seu trabalho *Jardim Parasita*, de 2014, Siewerdt propõe a criação de um jardim ficcional sobre a estrutura de um edifício abandonado no centro de São Paulo. Para isso, ela cria uma série de imagens simulando como ficaria este edifício após a introdução das plantas e insere estas imagens em folhetos promocionais de um fictício lançamento imobiliário que ocorreria nesse local com o nome de Jardim Parasita. Também é desenvolvida uma espécie de estande para a distribuição dos folhetos, além da contratação de homens que carregam placas em formato de flechas indicando a localização deste empreendimento fictício, como é comum na divulgação de lançamentos imobiliários em São Paulo. Utilizando elementos performáticos e provocadores, Siewerdt nos leva a pensar sobre o desaparecimento de espaços de natureza em uma cidade em que a especulação imobiliária se sobrepõe a tudo.

No trabalho *Jardim de Passagem* (2013–2015), Teresa Siewerdt constrói um jardim efêmero que se realiza de forma temporária através da ação performática de colaboradores que entram em ônibus ou trens, cada um carregando um vaso de plantas e transformando o ambiente destes meios de transporte. Cada participante da performance



deve entrar no veículo a cada ponto de parada de uma mesma linha, de forma que ao final do trajeto o veículo esteja repleto de vasos, tornando-se um verdadeiro jardim em movimento. A performance insere um dado inesperado no dia a dia dos usuários do transporte público, chamando novamente a atenção para nosso distanciamento do mundo natural no contexto metropolitano. Mais recentemente, a artista tem deslocado sua atenção para as práticas insurgentes ligadas à terra, não necessariamente ligadas à constituição de jardins, mas sim ao manejo agrícola realizado por comunidades tradicionais e indígenas.

Como se pode observar, a questão dos jardins na arte apresenta uma imensa variedade de facetas, dependendo das condições históricas e epistemológicas do momento em que eles surgem, dos aspectos culturais das sociedades que os engendram, das finalidades estéticas, ecológicas ou críticas a que eles se destinam, das questões sociais ligadas à urbanização, à tecnologia, à economia e aos aspectos identitários dos povos com os quais se relacionam. Entretanto, compreender a constituição de um jardim como um processo enunciativo de produção de sentidos a partir da disposição de elementos vivos, como as plantas, embora seja válido para nossa percepção humana da natureza, parece não abarcar toda a totalidade de relações interespecíficas com nossos companheiros não humanos.

Conforme têm demonstrado autores como Stefano Mancuso, Emanuelle Coccia, entre outros, nossa relação com as plantas não se dá apenas de modo unidirecional, de maneira que os humanos simplesmente se imponham sobre o mundo natural, explorando seus recursos da maneira como bem entendem. A natureza possui sua própria força produtiva e transformadora e os seres animais, vegetais e até fungos e minerais possuem seu papel ativo nos processos transformadores que ocorrem em nosso planeta Gaia, mesmo que sejam constantemente ameaçados por nossas ações humanas. Tais pensamentos, juntamente com a valorização das concepções indígenas sobre nossas relações com outras espécies e com o ambiente, têm provocado uma revolução nos conceitos humanistas, que colocavam o humano no centro de tudo, levando a uma virada antropológica que





busca imaginar possibilidades menos destruidoras da relação dos humanos com os não humanos. Ainda que estas ideias nem sempre sejam totalmente conscientes para os artistas que trabalham com jardins, sua sensibilidade e sua capacidade de fabulação poética permitem que através da arte se abram novas portas para a percepção do mundo natural.

Assim, para concluir este texto, devo retornar ao interior de meu próprio jardim, no qual iniciei esta escrita. Após um extenso passeio por concepções artísticas diversas e breves considerações filosóficas sobre os conceitos de jardim, me vejo novamente sentado em meu quintal, pronto a observá-lo com novos olhos. Percebo vários elementos culturais que envolvem as plantas que aqui estão, como a presença de uma árvore de romã e um cipreste que, de certa forma, trazem consigo raízes italianas que se relacionam à colonização e aos processos migratórios da cidade de São Paulo. Estão presentes aqui também alguns temperos e plantas presenteadas por vizinhos e conhecidos que fazem parte de minhas relações afetivas. Observo ainda que, junto ao muro, instalei redes de proteção para evitar que meus gatos domésticos fujam, o que conta um pouco sobre a vida urbana e seus cerceamentos. Mas o que me chama mais atenção neste momento específico é que a noite vem chegando, a temperatura cai e algumas plantas já não apresentam o mesmo viço que possuíam no calor da manhã. Em seus processos fotossintéticos e biológicos que pouco consigo entender, elas seguem seu fluxo vital, e se transformam, me transformando. Por mais esforço teórico e filosófico que eu tenha feito para me aproximar dos jardins ao longo dos tempos e das concepções artísticas, há algo de irreduzível e misterioso em um jardim real. Agora cai a noite e devo me recolher ao abrigo cultural da casa em que vivo. Agora, no jardim permanecem apenas a escuridão, o frio, a umidade, o vento, os insetos que por ali passeiam ou voam, o farfalhar das folhas, o aprofundar-se das raízes e o movimento sutil da seiva que transporta e alimenta o saber vegetal.



## REFERÊNCIAS

- APEL, Friedmar. **Die Kunst als Garten**. Zur Sprachlichkeit der Welt in der Deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Euphorion, 20. Heft, 1983.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- COCCIA, Emanuelle. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2018.
- FORTES, Hugo. Interações entre natureza e ciência na arte contemporânea. Art & Sensorium. **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais**. UNESPAR/EMBAP, n. 2, v. 1, p. 79-96, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/23580437.2014.1.02.79-96>. Acesso em: 21 maio 2023.
- MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. Eine kleine Literaturgeschichte des Gartens. In: \_\_\_\_\_. **GARTEN KUNST**. Wien: Historischen Museums der Stadt Wien, 2002.
- SHEELER, Jessie. **Little Sparta**: the garden of Ian Hamilton Finlay. London: Frances Lincoln Ltd., 2003.

**Hugo Fortes** é artista Visual, Curador, Designer e Professor da Universidade de São Paulo. Como artista, já apresentou seu trabalho em mais de 15 países. De 2004 a 2006 viveu em Berlim como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), para realização de estágio doutoral. Em 2006 defendeu a tese *Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea*. Em 2016 tornou-se livre-docente com a tese *Sobrevoos entre Homens, Animais, Tempos e Espaços: Pensamentos sobre Arte e Natureza*.





# INCONCLUSO, MAS JARDIM

Vladimir Bartalini

**Resumo:** A ideia de jardim e os jardins propriamente ditos, em sua concretude, ganharam diferentes significados e expressões no decorrer da história. De lugares protegidos e destinados apenas aos eleitos, atingiram uma dimensão pública e política ao terem seus limites ampliados até coincidirem com os do planeta. De símbolos de perfeição (acabamento), passaram a admitir a incompletude (o movimento). Apesar de todas as transformações, haveria nele(s) algo de essencial, passível de ser detectado mesmo no momento contemporâneo. É o que o presente artigo busca explorar, recorrendo às reflexões e produções relativamente recentes de autores como Giorgio Agamben e Gilles Clément.

**Palavras-chave:** Arte. Jardim. Paisagem. Ambiente. Contemporâneo.

## UNCONCLUDED, BUT STILL A GARDEN

**Abstract:** The idea of garden and the gardens themselves, in their concreteness, gained different meanings and expressions throughout history. From protected places intended only for the chosen ones, they reached a public and political dimension when their limits were expanded until they coincided with those of the planet. From symbols of perfection (finishing), they began to admit incompleteness (movement). Despite all the transformations, there would be something essential in it (them), capable of being detected even in the contemporary moment. This is what this article seeks to explore, using the relatively recent reflections and productions of authors such as Giorgio Agamben and Gilles Clément.

**Keywords:** Art. Garden. Landscape. Environment. Contemporary.



Jardim remete a cosmos, harmonia, perfeição. Na conhecida pintura da escola de Colônia, do início do quatrocentos, denominada *Jardim do Paraíso*, reina a paz: a Virgem Maria está entretida na leitura de um livro enquanto o Menino dedilha uma cítara em meio a anjos e pássaros, plantas e flores diversas, árvores carregadas de frutos. O dragão do mal jaz morto, num canto. A atmosfera está impregnada de luz quente e estável, numa quietude estival. A dinâmica das cores encontra repouso no triângulo isósceles, de vértices azuis e base horizontal, que uma fita avermelhada – a parede do canteiro elevado, a capa do livro, os panos das vestes e as flores do primeiro plano – e outra, branca, enlaçam. O fundo é verde e o tom de azul dos mantos é o mesmo do céu. O jardim é cercado. Nada turbará o seu equilíbrio<sup>1</sup>.

O tema do *hortus conclusus* atravessou séculos, a ponto de ensinar, em data não tão longínqua (2016), uma exposição com esse título no museu Thyssen-Bornemisza, em Madri. Ali foram expostos quadros de artistas da baixa Idade Média, do Renascimento, do Impressionismo e mesmo de meados do século XX, que exploraram o jardim intimista, convertendo-o em “metáfora da pintura”, como ressalta Tomàs Llorens no texto que introduz a mostra (Llorens, 2016, p. 4).

Jardim ser metáfora da pintura, ou seja, manter com ela uma correspondência, ou relação de semelhança, ultrapassa os limites da mera convenção. É certo que a inspiração de muitos jardinistas proveio da pintura, mas, por sua vez, os jardins também viriam a ser temas para pintores até, no limite, o ato de jardinar equivaler ao de pintar: cultivar o jardim era cultivar a própria pintura:

Na segunda metade da década de 1880, à medida que seu interesse pela vida moderna diminuía, os impressionistas se concentraram cada vez mais na pintura pela pintura. Como parte desse processo, desenvolveram uma paixão pela jardinagem. O jardim, plantado e concebido para ser pintado, tornou-se uma

<sup>1</sup> Obra atribuída ao Mestre do Alto Reno, atualmente no Museu Städel, Frankfurt, Alemanha. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mestre\\_do\\_Alto\\_Reno#/media/Ficheiro:Meister\\_des\\_Frankfurter\\_Paradiesg%C3%A4rtleins\\_001.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mestre_do_Alto_Reno#/media/Ficheiro:Meister_des_Frankfurter_Paradiesg%C3%A4rtleins_001.jpg). Acesso em: 02 mar. 2023.



metáfora para a pintura. Cultivá-lo era cultivar a própria pintura (Llorens, 2016, p. 4, tradução nossa).<sup>2</sup>

O que se pode inferir disso é de alguma gravidade: se o pintor funda um novo mundo a cada pintura – a menos que tenha se tornado “pintor honorário” (Merleau-Ponty, 2004, p. 89) – evocando e revivendo, simultaneamente, as tentativas de todos os pintores de todos os tempos (Merleau-Ponty, 2004, p. 90 et seq.), por que não se poderia dizer que o ato de criar um jardim iguala, de algum modo, aquele do Senhor Deus mencionado em Gênesis 2:8, que plantara um jardim no Éden, para os lados do leste, nele colocando o homem que formara?

Levando em conta a expulsão do casal primordial do Paraíso e o impedimento de nele reentrar, haveria certa nostalgia em conceber e realizar jardins. Ou será que as repetidas tentativas de recuperá-lo para toda a humanidade encobririam alguma esperança, apesar da dura sentença: “Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado”? (Bíblia, 2008, Gn 3:19). De fato, pode-se considerar, como nos lembra Giorgio Agamben, a tese de Escoto de Erígena, teólogo do século IX, de que o Paraíso é a própria natureza humana “à qual o homem deve retornar sem nunca verdadeiramente ter nela estado” (Agamben, 2019, p. 61, tradução nossa).<sup>3</sup> O Paraíso, ou a natureza humana, segundo o modelo de Erígena,

[...] nunca foi perdido: está sempre no seu lugar e permanece como modelo intacto do bem, apesar do contínuo abuso que o homem lhe impõe, sem conseguir, em nenhum caso, corrompê-lo. O paraíso celeste, que não se distingue do terrestre, no qual o homem ainda não penetrou, coincide com o retorno à natureza originária, que, intacta e imaculada, aguarda

2 *“In the second half of the 1880s, as their interest in modern life waned, the Impressionists focused increasingly on painting for painting’s sake. As part of this process, they developed a passion for gardening. The garden, planted and designed to be painted, became a metaphor for painting. To cultivate it was to cultivate painting itself”.*

3 *“[...] a cui l’uomo deve far ritorno senza esservi mai veramente stato”.*





desde sempre toda a humanidade (Agamben, 2019, p. 63, tradução nossa).<sup>4</sup>

No entanto, se o acesso à natureza humana só pode se dar “historicamente, através de uma política” (Agamben, 2019, p. 120, tradução nossa)<sup>5</sup>, o jardim, para existir, precisa ser cuidado, velado, cultivado. Justificam-se, assim, as próximas linhas, dedicadas a um apanhado sucinto do que o jardim oferece ao pensar e ao fazer.

O jardim é uma imagem durável, ou mesmo arquetípica, da intimidade apaziguada. Embora os jardins que se abrem para a paisagem também permitam preservar a aura de domesticidade própria dos ambientes reclusos, são os dos claustros que encarnam mais completamente as características do acolhimento e melhor evidenciam a importância do cultivar, do cuidar. Isso talvez se deva ao papel secundário, e mesmo à ausência das vistas externas arrebatadoras, das escadarias, muros, repuxos e ornamentos a rivalizar com a vegetação que, aliás, também costuma ser parcimoniosa nos pequenos jardins ascéticos. Ao despojamento e ao recato desses espaços corresponde a figura singela do semeador, do lavrador, do jardineiro na sua lida árdua, diária e silenciosa com a Terra. A história dos jardins fornece inúmeros exemplos desses espaços tácitos, reservados, e isso não significa que eles pertençam, exclusivamente, a um passado remoto: Luis Barragán projetou-os com maestria em pleno século XX, e o parque parisiense André Citroën, inaugurado em 1992, não deixa de ser, como afirma um de seus idealizadores, o arquiteto Jean-Paul Viguier, um conjunto de jardins, espaços reclusos em escala claustral (Viguier, 2018).

Se o acolhimento do jardim vem do afeiçoamento da Terra por mãos respeitadas e quase despojadas, levando a reconhecer, com humildade, o valor e a força do *outro* (o inumano), ele também conota os

4 “[...] non è mai satato perduto: è sempre al suo posto e permane come modello intatto del bene anche nel continuo abuso che l'uomo ne fa, senza riuscire in nessun caso a corromperlo”.

5 “[...] storicamente attraverso una politica”.



esforços de emancipação do humano. A mitologia suméria coloca o jardim de Inanna como berço da civilização, símbolo da passagem do estado de naturalidade para o societário, que é também o início de um processo de submissão da natureza aos desígnios humanos, provocando transformações radicais, quando não a extinção de partes significativas dos reinos animal, vegetal e mineral.

Milhares de anos depois daquele jardim inaugural, os jardins de Burle Marx serão lidos por Flávio Motta como promotores de uma nova visão da paisagem (Motta, 1983) e símbolos de uma possível superação da violência que as terras tropicais sofreram diante dos intuitos da colonização. À predação de plantas e animais autóctones, ao exaurimento mineral, há de se somar o desaparecimento de tantas culturas e vidas humanas causado pela exploração das entranhas da terra e pela expansão brutal das *plantations*, no “desmedido do derramar-se da cana” (Melo Neto, 1994, p. 335). Mares de café, de soja, de pastagens, plataformas *on shore* e *off shore*, envenenamento dos rios, crateras imensas na selva, dissecações e perfurações que ultrapassam em muito a epiderme da Terra, perpetuam a derrama colonial, sempre devidamente atualizada.

Os jardins do nosso modernismo ainda apontavam, confiantemente, para um horizonte balizado pelo “princípio esperança” (excessiva?) e pelo “princípio responsabilidade”<sup>6</sup> (insuficiente?) (Besse, 2009, p. 63), com vistas à consolidação de uma nação e de um povo soberanos. A valorização da nossa natureza pela arte seria um dos modos de manifestar e realizar esse desejo. Enquadravam-se bem num pensamento de projeto da paisagem que seria ao mesmo tempo “um pensamento do cuidar” sintetizado na “fórmula”: “projetar é imaginar o real” (Besse, 2009, p. 63-64, tradução nossa).<sup>7</sup>

6 Jean-Marc Besse, no ensaio *Les cinq portes du paysage: essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines* (Besse, 2009), reporta-se, respectivamente, a Ernst Bloch (*Le principe espérance*) e a Hans Jonas (*Le principe responsabilité*).

7 “Qu'est-ce qu'une pensée du projet qui serait en même temps une pensée du souci? Formulons la question de manière encore plus brutale: comment le “principe espérance” peut-il être articulé avec le “principe responsabilité”? On pourrait alors poser la question, à l'aide de la formule suivante: projeter, c'est imaginer le réel”.



Hoje, as nações e suas fronteiras perderam a importância na formulação de projetos, ou melhor, só importam as fronteiras das nações importantes. As divisas políticas dos territórios são vulneráveis e quase não oferecem resistência significativa a ataques de toda ordem, sobretudo aos do capital, embora sejam efetivas ao barrar imigrantes e refugiados.

De modo semelhante, as ações, em geral destrutivas, sobre o ambiente (o meio-ambiente) não estancam diante das fronteiras dos territórios nacionais, mas são as nações mais poderosas, ou os mais poderosos em cada nação, que o comprometem mais gravemente. Nesse sentido, as fronteiras podem ainda desempenhar algum papel ao liberar ou restringir tais ações.

Diante desse quadro, o que esperar da paisagem – e do jardim, seu correlato estético (Assunto, 1988) – se, em sua concretude, ela é a “síntese a priori” do território e do ambiente (Assunto, 2011, p. 128)? Onde ela estaria a não ser confinada aos museus? Ou, se não, pateticamente adaptada aos novos tempos, num *aggiornamento* que conta até com endosso acadêmico, embora pouco ou nada convincente, ela se apresentaria em sua nova embalagem megalopolitana, feérica, mas conformada, assimilada àquilo que se vê ao abrir os olhos, sem qualquer outra elaboração.

É nesse cenário que ganham sentido os projetos paisagísticos de Gilles Clément e suas reflexões teóricas em torno de conceitos como *Terceira Paisagem*, *Jardim Planetário* e *Jardim em Movimento*. Não vem ao caso explicitá-los aqui, pois vários textos de Clément que tratam desses conceitos já foram publicados, estando alguns já disponíveis em redes digitais, embora não traduzidos para o português do Brasil. Tampouco se pretende analisar, neste espaço, as eventuais relações lógicas entre esses conceitos, nem de considerar a ordem cronológica de sua formulação, mas apenas sugerir em que medida eles dizem respeito ao momento contemporâneo ao apontarem ou abrirem fissuras por onde novos possíveis despontariam para a paisagem e para o paisagismo.

Pode-se começar pela *Terceira Paisagem*, manifesto publicado em 2004. A que vem um manifesto sobre a paisagem, já entrado o século





XXI, depois de sua morte ter sido anunciada e debatida nas últimas décadas do século anterior, a ponto de suscitar um colóquio que a interrogava (Dagognet, 1982)? Escapando da *deep ecology* (para a qual a paisagem validaria seu lugar no mundo atual ao confundir-se com o meio-ambiente, sob a égide de princípios ecológicos que lançam olhares condenatórios à abertura própria do humano, aliás, também da natureza), e distancian-do-se igualmente do embevecimento um tanto inconsistente pelo futuro (qualquer futuro?) que, declarando oposição ao bucolismo, proclama a ressurreição da paisagem na colmeia urbana e dilui o seu sentido na medida em que alça a valor paisagístico a massa vertical dos edifícios e o conjunto de anúncios luminosos, placas de trânsito, painéis de propa-ganda, etc., Gilles Clément propõe uma *Terceira Paisagem*. Não se trata de uma síntese ou de um acordo entre as duas visões extremas expos-tas acima. A *Terceira Paisagem* é composta de fragmentos indecisos das mais variadas formas, dimensões e localizações; é o conjunto dos lugares abandonados pelo homem (Clément, 2004). É justamente pela negligência e pela ausência de finalidade, características dos espaços que a constituem, que a *Terceira Paisagem* é, para Clément, um celeiro de diversidade e de porvires. Ela é promissora, mas arredia a toda deter-minação prévia. Não é por menos que, junto à folha de rosto das diversas edições do *Manifesto*, Clément tenha recorrido ao panfleto de Sieyès so-bre o *Terceiro Estado*, nos dias da revolução de 1789, para afirmar que a *Terceira Paisagem* não exprime nem o poder nem a submissão ao poder:

- O que é o terceiro-estado?
- Tudo
- O que ele fez até agora?
- Nada
- O que ele aspira ser?
- Algo

Os espaços da *Terceira Paisagem* evoluem submetidos apenas à natureza e podem ocorrer tanto na área rural quanto em pleno meio urba-no; ocupar vários hectares ou se limitar a nesgas de terrenos sobranes



em cidades ou em beiras de estradas. Apesar da grande amplitude, da indeterminação, da indecisão e, por isso mesmo, da aparente contradição que o constitui, o conceito de *Terceira Paisagem* não renuncia ao que é mais essencial na paisagem: o seu compromisso com o horizonte (nos sentidos literal e figurado) e a sua abertura a algo que está por vir já que, embora limitado, é espaço que se abre ao infinito:

A paisagem é espaço limitado, mas aberto porque, diferentemente dos espaços fechados, tem o céu sobre si, isto é, o espaço ilimitado; e não representa o infinito (de modo simbólico ou ilusionista), mas se abre ao infinito, apesar da finitude do seu ser limitado, constituindo-se como presença, e não representação, do infinito no finito (itálicos no original) (Assunto, 2005, p. 19, tradução nossa).<sup>8</sup>

Cabe, a partir disso, destacar as oportunidades presentes nesse conceito: se, de início, é pela chave da biodiversidade que Clément (botânico e entomologista) avalia e valoriza os espaços da *Terceira Paisagem*, ele, como paisagista, extrai expressão da diversidade e da imprevisibilidade próprias ao que é vivo, mesmo que essa vida seja, em princípio, meramente a biológica. Mas o conceito leva mais adiante: por não se limitar ao que convencionalmente se considera importante de ser preservado, portanto salvaguardado por leis e com direito a espaços especialmente reservados, a *Terceira Paisagem* foge ao risco de extinção. Ela pode estar presente em qualquer lugar (mas não em todo lugar, com o que o conceito se dissolveria), inclusive no meio urbano mais consolidado sem que, por isso, se confunda com paisagem urbana, expressão empregada de modo tão usual quanto irrefletido. Por não terem forma, dimensão ou localização estabelecidas a priori, os espaços da *Terceira Paisagem* irrompem onde menos se espera e, portanto, resistem melhor

<sup>8</sup> "Spazio limitato il paesaggio, ma aperto, perchè, a differenza degli spazi chiusi, ha sopra di sé il cielo, cioè, lo spazio illimitato; e non rappresenta l'infinito (simbolicamente o illusionisticamente), ma si apre all'infinito, pur nella finitezza del suo essere limitato: costituendosi come presenza, e non rappresentazione, del infinito nel finito".



ao aniquilamento. A paisagem não morre não porque, ao atender a cânones consagrados, ela atinge um status que garante a sua preservação, nem devido ao seu deslizamento, fácil demais, condescendente demais, para paisagens urbanas, paisagens artificiais, etc. Ela não morre porque, na sua condição de *Terceira*, ela sempre se apresenta de um modo novo, inesperado, mantendo, ainda assim, seus atributos de paisagem: a abertura, o horizonte, a manifestação concreta, material, da relação entre Terra e mundo humano, mesmo que, no caso, a condição seja a ausência de intencionalidade humana.

Sem paradoxo, a *Terceira Paisagem*, de 2004, é a matriz do *Jardim Planetário*, conceito anterior, formulado por Clément em 1995; matriz no sentido da chôra platônica, que é "invisível e amorfa, receptiva de tudo", um "terceiro gênero" do ser (Platão, 2010, p. 205-206). O *Jardim Planetário* não se propõe a ser um jardim na escala do planeta, nem pretende esse conceito transformar a Terra num jardim, em sua acepção usual. Ele aponta, antes de mais nada, para o entendimento da Terra como espaço dotado de um limite (como todo jardim), definido por um horizonte (como toda paisagem), e que precisa ser cuidado, velado (como todo jardim). É no espaço circunscrito do *Jardim Planetário* que se situa o universo possível das plantas, dos animais, dos minerais empregados no jardim. O homem é o seu jardineiro, o responsável pela gestão, intermediando as relações entre os três reinos da natureza, mas não como um árbitro que decide o que deve ser extirpado para que só os eleitos permaneçam. A autoctonia perde assim o sentido enquanto critério de seleção dos elementos que participam do *Jardim Planetário*, do mesmo modo que as expressões planta invasora ou erva daninha exigem revisão.

Para que tudo encontre um lugar legitimado no *Jardim Planetário*, dispõe-se do conceito de *Jardim em Movimento*<sup>9</sup>, que o antecede em dez anos. O movimento no jardim, mais especificamente, o deslocamento de plantas e animais, não é novo. Os dispositivos naturais de dispersão

<sup>9</sup> A primeira edição do livro *Le jardin en mouvement* é de 1991, mas seu conceito já estava presente em G. Clément, *La friche apprivoisée, Urbanisme*, nº 209, septembre 1985, p. 91-95.





de sementes e a reprodução vegetativa por meio de bulbos e rizomas juntaram-se às transumâncias para fazer da Terra um jardim muito variado bem antes da comercialização mundialmente generalizada das espécies. A expansão do ecúmeno desde a era moderna só fez aumentar o número e a diversidade de espécies que, em pouco tempo, se naturalizaram, adaptando-se a novos e diferentes meios.

O jardineiro do *Jardim em Movimento*, cujo papel é dignificado na proposição de Clément, também tira partido da sazonalidade própria dos vegetais, do seu aparecimento e desaparecimento fortuitos, do despontar imprevisível de plantas bianuais afeitas à *vagabundagem*, às quais ele dedica um capítulo justamente com este título: *Vagabundas*.

Há uma série de plantas que apreciamos com ressalvas, não porque não as consideramos belas, mas porque elas sempre estão onde não se espera. Elas escapam ao projeto. Elas entram no plano para melhor sair dele, não as controlamos. Dispersas pelo vento, pelos pássaros, pelas patas dos cães e por calçados com solas cravejadas, têm esse estatuto ambíguo que une oportunidade e desejo, associando no mesmo tempo as leis do acaso àquelas, menos frágeis, do determinismo (Clément, 2017, p. 103, tradução nossa).<sup>10</sup>

Deixá-las ou arrancá-las? pergunta-se Clément. O *Jardim em Movimento* é, antes de mais nada, um projeto em aberto, consoante à abertura do mundo humano, mas, ao mesmo tempo, atento ao seu par irrecusável, a Terra, a natureza. Às decisões do jardineiro que observa, que se envolve, conhece, respeita e cuida sucedem-se respostas dos jardins, algumas esperadas e outras insuspeitadas, que conduzem, por sua vez, a novas decisões e a novas respostas, num diálogo contínuo.

<sup>10</sup> "Il y a toute une série de plantes que l'on apprécie modérément, non parce qu'on ne les trouve pas belles, mais parce qu'elles sont toujours là où on ne les attend pas. Elles échappent au projet. Elles entrent dans le plan pour mieux en sortir, on ne les maîtrise pas. Baladées par le vent, les oiseaux, les pattes des chiens et les semelles à clous, avec ce statut ambigu que relie l'opportunité et le désir, associant dans le même temps les lois du hasard à celles, moins fragiles, du déterminisme".



O desempenho mais decisivo daquele que cuida e mantém o jardim relativiza o projeto gerado na prancheta ou no computador, o que conduz, no limite, à (con)fusão do projetista e do jardineiro. Ao observar atentamente antes de decidir sobre o que despontará num certo momento de um jardim e o que deverá esperar sua hora, o jardineiro trabalha em sintonia com a natureza, envolve-se afetivamente, aumenta o seu conhecimento, sem abdicar das prerrogativas, das escolhas de um projetista.

Não é preciso muito esforço para entrever nos conceitos de *Terceira Paisagem*, *Jardim Planetário* e *Jardim em Movimento*, que Gilles Clément aplica ao paisagismo, a disponibilidade ao vindouro e a generosidade de acolhimento às diferenças nas quais as sociedades humanas poderiam muito bem se espelhar. No indecيدido da *Terceira Paisagem*, no horizonte do *Jardim Planetário*, na inconclusão do *Jardim em Movimento*, redesenha-se não uma utopia, pois esses conceitos referem-se a situações gritantemente reais e atuais; redesenha-se o jardim com toda sua idealidade, sim, mas também com todas as suas possibilidades.

Crítico dos formalismos estetizantes, do consumismo desenfreado, do desperdício irresponsável de energia, da pressão e opressão do poder econômico, dos dispositivos de controle da vida (entendida em seu sentido mais abrangente), Gilles Clément afirma e divulga sua posição não só pela vasta bibliografia, composta por ensaios e romances, mas também pela realização de jardins, cuja história reescreve, brevemente e de modo instigante, em *Une brève histoire du jardin*, de 2012.

É sugestivo que, no último capítulo da sua breve história do jardim, Clément apresente um jardineiro solitário – excluído da sociedade por não ter acumulado pontos suficientes para ser aceito como consumidor – cultivando, agora soberanamente, uma faixa de terra abandonada, situada entre duas muralhas desativadas, outrora erguidas para barrar refugiados. É como se, na estreiteza e precariedade das frestas, sobrevivesse a promessa e a possibilidade de um jardim para todos; como se, finalmente, o reino, isto é, o polo político da natureza humana cindida, não pudesse prescindir, de acordo com Agamben, do jardim para se realizar.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Il regno e il Giardino**. Vicenza: Neri Pozza, 2019.
- ASSUNTO, Rosario. **Ontologia e teleologia del Giardino**. Milano: Guerini e Associati, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Il paesaggio e l'estetica**. Palermo: Novecento, 2005 (2a edição).
- \_\_\_\_\_. Paisagem – Ambiente – Território: uma tentativa de clarificação conceptual. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.), **Filosofia da paisagem. Uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- BESSE, Jean-Marc. **Le goût du monde: exercices de paysage**. Arles: Actes Sud/ENSP, 2009.
- Bíblia sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2008.
- CLÉMENT, Gilles Clément e BLAZY, Michel. **Contributions à l'étude du jardin planétaire: à propos du feu**. École Régionale des Beaux-arts de Valence, 1995.
- CLÉMENT, Gilles. **Le jardin en mouvement**. Paris: Sens&Tonka, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Manifeste du Tiers Paysage**. Montreuil: Éditions Sujet/Objet, 2004.
- DAGOGNET, François (dir.). **Mort du paysage? Actes du Colloque de Lyon**. Seyssel: Éditions ChampVallon, 1982.
- LLORENS, Tomàs. **Hortus Conclusus**. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisiz, 2016. Disponível em: [https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2017\\_08/hortus\\_conclusus\\_en.pdf](https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2017_08/hortus_conclusus_en.pdf). Acesso em: 02 mar. 2023.
- MELO NETO, João Cabral de. O mar e o canavial. In: **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.
- MOTTA, Flávio L. **Roberto Burle Marx e a Nova Visão da Paisagem**. São Paulo: Nobel, 1983.





PLATÃO. **Timeu**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.

VIGUIER, Jean-Paul. **Parc André Citroën**: droit de réponse de Jean-Paul Viguier, Architecte. In: Valgirardin.fr - 27 avril 2018. Disponível em: <https://valgirardin.fr/green-city/parc-andre-citroen-droit-de-reponse-de-jean-paul-viguier-architecte/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

**Vladimir Bartalini** é arquiteto e urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU-USP. Professor livre docente da FAU-USP na área de Paisagem e Ambiente. Membro do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura da FAU-USP. Linha de pesquisa: poética da paisagem.





Fig. 1: Vista para o trabalho Colar, de Lygia Reinach, instalado no Parque da Luz no ano de 2000, a partir do projeto curatorial de Emanuel Araujo. Karol Kozlowski. Fonte: Adobe Stock/Creative Cloud.



# JARDINS DE ESCULTURA E CONVIVIALIDADES POSSÍVEIS

Sylvia Furegatti

**Resumo:** O artigo discute aspectos constitutivos dos jardins de escultura ao longo do tempo e elege os elementos temporais e espaciais presentes na produção artística atual para construir uma análise panorâmica sobre os acordos e tensões tratados nesta modalidade de colecionismo, essencialmente tridimensional, postulada pela relação entre arte, paisagem e natureza, na contemporaneidade. Seu pano de fundo apresenta questões gerais da vinculação dessas coleções a instituições museológicas ou universitárias, analisadas a partir do fluxo e da convivência.

**Palavras-chave:** Jardins de escultura. Arte e natureza. Temporalidade e espacialidade em arte. Coleções de arte em jardins.

## SCULPTURE GARDENS AND POSSIBLE CONVIVIALITIES

**Abstract:** The present article discusses the constitutive aspects of sculpture gardens in the course of time. It elects the temporal and spatial elements present in the current artistic production to build a panoramic analysis of the agreements and tensions treated in this modality of collecting, essentially three-dimensional, postulated by the relationship between art, landscape and nature, in contemporary times. Its background presents general elements of the belonging of these collections to museum or university institutions, analysed from these conceptual concerns.

**Keywords:** Sculpture gardens. Art and nature. Temporality and Spatiality in art. Garden art collections.





## COMO NASCE O PLANO PARA UM JARDIM?

As variadas configurações que contextualizam o jardim em nossa atualidade o apresentam como objeto cultural capaz de escapar aos limites do tratamento morfológico, histórico ou plástico a eles atribuído originalmente, visando a uma constituição transdisciplinar. Para além da Arquitetura, Paisagismo e História da Arte, sua significação tem convocado a incorporação de campos de conhecimento tais como Ecologia, Geografia, Filosofia, Sociologia, Estética, Metodologias do processo artístico e Estudos Culturais, dinamizando os modos de sua percepção acadêmica, cultural e social. Essa dinâmica, contudo, deve dissolver uma série de hierarquias conceituais fundamentadas na leitura cristalizada desse organismo.

Espécies de fragmentos de natureza na vida das cidades (Segawa, 1997, p. 21), os jardins projetam o interesse humano pela modelagem da paisagem, na procura por alcançar, sob a forma de projeto, a combinatoria entre o fascínio pela natureza e a capacidade de domesticação de suas formas de existência. Assim, mirando e separando visualmente trechos de florestas e matas, os seres humanos constituem os jardins como elementos análogos à imensidão do paraíso. São assim, desde sempre, espaços cultivados e cultuados; representações do empreendimento humano; testemunhos da busca pela aproximação entre o mundo físico e o mundo espiritual, entre o micro e o macrocosmo, promulgados pela cultura do Humanismo no mundo antigo ou pelo Neoplatonismo, do século XV em diante. Assim é que, no jardim, ajustam-se tão bem os campos de conhecimento filosófico e tecnológico; o expressivo e o simbólico; a experiência física *in loco*.

No interesse da literatura e da poesia pelos jardins, encontramos a materialidade delével correspondente à dinâmica própria da ambiência de que são compostos. Nesse espaço de paisagem que envolve o ser humano, são despertadas, narradas e celebradas as multiplicidades de seus sentidos. Sugere-se assim que, sob essas linguagens artísticas expressivas, o empenho das palavras em ocupar tempo e espaço fundamenta o escape mencionado, de forma mais interessante que a própria pintura



pode efetivar, nos séculos de representação praticados<sup>1</sup>.

Em plano geral, os jardins contemplam os elementos do fluxo e do fixo, reconhecíveis na participação da arte e da arquitetura em sua construção. Contudo, a relação estabelecida entre esses campos, arquitetura e arte, nos séculos passados, relegou ao papel artístico dos jardins um desempenho limitado ao deleite estético, pautados pelos jardins paisagísticos e românticos dos séculos XVIII e XIX<sup>2</sup>, modelos que já não mais respondem aos significados que lhes atribuímos hoje. Há de se considerar também que o próprio posicionamento do jardim na hierarquia das artes foi reduzido pela crítica moderna à métrica arquitetônica (Arraes, 2020, p. 3) e, desse modo, subalternado como espaço menos destinado à necessidade pública e coletiva, em detrimento de um tipo de existência tornada particular. Para além da implantação de jardins botânicos públicos, produzida nas principais cidades capitais do planeta, dos séculos XVI ao XVIII, a partir de uma orientação funcionalista e colecionista (Segawa, 2017, p. 58), a construção dos jardins na cidade ou no campo é parte integrante dos projetos construtivos dos palacetes urbanos ou fazendas e indica sua proliferação cultural por meio do desejo de

1 Yi-Fu Tuan disserta sobre a relação dos seres humanos com a natureza e a paisagem oferecendo uma análise sobre as dificuldades da representação da pintura de paisagem para além da escola artística à qual se vincula seu autor: "Em uma primeira impressão pareceria que as antigas pinturas, que incluem paisagens em sua composição, nos dariam uma clara compreensão do meio ambiente e dos gostos paisagísticos dos tempos antigos. No entanto, é difícil interpretar a evidência das pinturas, porque o artista adquire suas habilidades de uma escola: o que ele pinta revela mais o que aprendeu do que a sua própria experiência do mundo do homem e da natureza. [...] Nós não podemos esperar que as artes visuais nos revelem como eram no passado certos lugares; nem podemos esperar entender por que os artistas as escolheram, mas podemos tomar as paisagens pintadas como estruturas particulares da realidade que, durante um tempo, desfrutaram da apreciação popular" (Tuan, 1980, p. 139-140).

2 Os jardins considerados modernos partem dos modelos inglês e francês projetados nos séculos XVIII e XIX, a partir de valores complementares quando estabelecemos o conceito de deleite como elemento comum, visado na sua criação. Podemos reconhecê-lo nos trajetos dos passeios e pequenos bosques criados no modelo consagrado por William Kent para o jardim paisagístico, tanto quanto no modelo do jardim romântico vinculado aos ideais Haussmanianos franceses. Hugo Segawa (1996, p. 106) reconhece tais nomenclaturas e referenciais autorais, tanto quanto recobra a antecedência dos jardins chineses do reinado de Long-Teching, como padrões inspiradores do modelo praticado e difundido pela Inglaterra.



determinadas classes sociais que os financiam, vislumbrando o privilégio e a excepcionalidade de ver e sentir a ambiência da natureza domesticada, tanto quanto pela oportuna capacidade que esses espaços ofereciam aos seus detentores, em se fazerem vistos. Os jardins integram o desenho urbano sob a perspectiva de planejamento público, na forma de parques abertos à comunidade, voltados também à salubridade pública como preocupação vinculada ao desenvolvimento urbano, a partir do século XIX (Segawa, 2017) e, mais recentemente, no século XX, à qualidade de vida e relações praticadas entre as pessoas e os lugares de morada e sobrevida urbana (Tuan, 1980; Maas *et al*, 2005).

O processo de urbanização e desdobramentos da metropolização do século XIX já permitem perceber o desajustamento temporal entre os usos e a função coletiva dos jardins. Como espaço delimitado, tomado pela modelagem de formas da natureza cultivada para replicar seus extratos, anunciados pelo fluxo de seus trajetos à espera de passantes, os jardins, particularmente os públicos, são formados ao longo do tempo por uma estruturação de pontos nodais dotados de esculturas ou estruturas arquitetônicas como fontes, pavilhões ou espelhos d'água, convidativos à parada e à permanência. Públicos ou privados, eles sinalizam a exposição dos corpos que o frequentam; são *espaços agenciados* que constituem espécie de *laboratório social* (Marins; Schpun, 2017, p. 10) de convivências e exclusões, cuja discursividade projeta-o para além das formas de prazer e fruição. Marins e Schpun (2017, p. 11) chamam a atenção para a problematização das leituras aplicadas a esses espaços que significam urbanística, histórica e politicamente, construto sociocultural responsável pela concepção, frequentação e preservação da memória social das cidades. Assim são processados esses espaços na paisagem urbana brasileira, desde o período colonial, segundo esses autores.

Sua difusão no país, a partir do século XIX, pautado por intenso trabalho de aclimação vegetal, reserva ao estatuto geral desses espaços o lugar de acomodação de tipos de plantas de diferentes cidades e regiões brasileiras, bem como escopo técnico e reflexo estilístico dos modelos importados, adaptados nas várias cidades do país.





Essa configuração nos leva a pensar sobre o jardim como conjunto particular de negociações em contínua interação ao longo do tempo; um espaço que por si é uma espécie de enxerto<sup>3</sup>, ou seja, estrutura resultante da apreensão dinâmica da capacidade de adaptação das espécies nele dispostas, por meio de engenho, projeto e processo. Assim podemos definir os jardins projetados como distantes da paisagem natural. Seu funcionamento como laboratório de interações entre espécies de diferentes tipos, estruturas, longevidades é ponto importante para compreender como o jardim institui-se a partir da intervenção humana, por metodologia que considera a variedade de elementos que ele pode acolher em desígnio originário sempre temporário, até o ponto em que se processa natural ou artificialmente a etapa de renegociação de sua estrutura para incorporar novas formas e significados.

Desse modo, o jardim nos remete à concepção de Emanuele Coccia sobre a *mundanidade* que nos é ensinada pelas plantas; sobre a necessidade de posicionar e compreender no entorno proteiforme as ideias ou práticas lidas a partir do estado circular de *estar-no-mundo*, de modo integrado e recíproco. Coccia coloca que:

O mundo não é um lugar; é um estado de imersão de toda coisa em toda outra coisa, a mistura que inverte instantaneamente a relação de inerência topológica. [...] A imersão não é a condição temporária de um corpo em outro corpo. Também não é uma relação entre dois corpos. Para que a imersão seja possível, *tudo deve estar em tudo* (Coccia, 2018, p. 69).

**3** Sobre a amplitude alcançável pelo conceito de enxerto como capacidade produtiva e fértil de espécies, sentidos e tecnologias encontradas nos jardins, indica-se a leitura do estudo de Denis Ribouillault (2021, p. 160) sobre os jardins renascentistas e barrocos. O autor investiga a intrincada relação arte, ciência e natureza desses organismos descrevendo, na operação do enxerto, ação produtora de uma rede de relações que multiplica as possibilidades de significado de seus objetos. O enxerto não é apenas propulsor frutífero das maravilhas da operação botânica, mas o formador de uma “terceira natureza” reveladora de conceitos processuais técnicos e poéticos que ampliam sobremaneira a leitura da mimese do jardim.



Assim, a planta e sua estrutura podem ser muito melhor explicadas pela cosmologia do que pela botânica. Assim também, a antropologia tem muito mais a aprender da estrutura de uma flor do que da autoconsciência linguística dos sujeitos humanos para compreender a natureza daquilo a que se chama racionalidade. [...] Se os conhecimentos querem permanecer *mundanos, conhecimentos e saberes deste mundo*, deverão respeitar sua estrutura. [...] em vez de querer se construir a partir de elementos cognitivos já estruturados, ordenados, estabelecidos, o conhecimento deveria transformar em ideia qualquer matéria, objeto ou acontecimento, exatamente como as plantas são capazes de transformar em vida qualquer pedaço de terra, de ar e de luz. Essa seria a forma mais radical da atividade especulativa, uma cosmologia proteiforme e liminar, indiferente aos lugares, às formas, às maneiras como é praticada (Coccia, 2018, p.115).

A perspectiva de apreensão cosmológica que nos ensinam as formações dos jardins ao longo do tempo e ao redor do mundo evidencia a ideia da força do conjunto identificado nas coleções como estruturas que se fazem a partir de seleção e interação, principiadas por projeto e idealmente continuadas, perenemente. A engenhosidade dos jardins está presente na complexidade das formas de vida vegetal e animal que nele habitam, espécies de plantas e variedade de insetos; tanto quanto nas evidências das construções humanas que tomam a forma de esculturas e estruturas arquitetônicas e da engenharia, acima e abaixo da terra, que juntas lhe conferem significado. Ao longo de sua história, os jardins compilam um espectro de escolhas aplicadas às coleções materiais ou imateriais neles instauradas; das adaptações climáticas de diferentes tipos de plantas, às estruturas arquitetônicas e artísticas que pautam sua tipologia, à necessidade de planejamento para enfrentarem a oscilação de seus vínculos no território das cidades, em frequente transformação.



## DAS ESCULTURAS NO JARDIM PARA O JARDIM DE ESCULTURAS E SEUS ASSEMBELHADOS

A combinatória entre jardim e coleção nos conduz aos sinais da chave de mudança da constituição dos jardins urbanos, que usualmente contavam com a presença de esculturas e monumentos em seus projetos.

John Dixon Hunt (1989) analisa a importância da memória dos *grand tours* praticados pelos ingleses para regiões como a Itália e a evidência da escultura nos espaços dos jardins ingleses, do século XVIII e XIX. A volta para casa, estudada por ele a partir de relatos deixados por viajantes, constituía-se de ricas lembranças visuais das formas assumidas pelas figuras mitológicas ou estruturas arquitetônicas do mundo antigo, que tinham lugar no espaço aberto daquelas distantes paragens.

Os jardins, impossíveis de serem transportados tal e qual, identificam-se por suas partes: fragmentos, plantas e esculturas; esses transportáveis, tanto quanto o registro daquelas cenas estrangeiras, através da gravura ou da pintura (Ribouillaut, 2021). O limite da (im)possibilidade gera o desejo e desperta as ambições de posse que projetam os princípios colecionistas dos jardins, a partir de então<sup>4</sup>. A perspectiva de transmutação do ambiente visitado conduz à forma dos jardins entendidos como *casas de tesouros*. Esses espaços são assim identificados antes mesmo do colecionismo praticado por Cosimo e depois Lorenzo de Médici para áreas adquiridas por eles, em Florença, no século XV (Borgo; Sievers, 1989, p. 238). A ideia de um jardim de esculturas como

<sup>4</sup> John Dixon Hunt (1989, p. 333-334) analisa a sedução da memória dos jardins do mundo antigo por meio da viabilidade do transporte no retorno para casa, senão de sua totalidade, por meio da seleção de parte deles: "Gardens were a prominent and exciting feature of the Italian segment of a Grand Tour during the seventeenth and early eighteenth centuries; yet clearly they were not transportable, let alone portable souvenirs, even if an Italian virtuoso complained to Edward Wright that 'were our Amphitheatre portable, the ENGLISH would carry it off'". Ele observa também como esse interesse torna-se oportunamente profissionalizante à medida que crescem as coleções inglesas, sem que as viagens delongadas fossem viáveis a todos os aristocratas interessados nas chamadas "casas de tesouros". Assim nos apresenta três agentes pesquisadores e compradores de arte a serviço daqueles aristocratas: Lord Arundel, John Evelyn, e William Kent.





espaço de abrigo, apresentação, estudo e difusão de coleções de peças (não somente escultóricas) do mundo antigo foi instituída no jardim de Lorenzo de Médici, em área próxima ao Convento de San Marco.

Na América Latina encontramos a origem da implantação dos primeiros jardins públicos combinados às alamedas, circunstância que faz variar a presença de obras artísticas nesses sítios urbanos. Como relata Hugo Segawa (1996, p. 62), o jardim público criado no México, em 1592, é o primeiro empreendimento desse tipo com finalidade de recreação e ornamentação de árvores e fontes para a população. Contabiliza-se aqui a estrutura arquitetônica da fonte como elemento entre o artístico e o urbanístico desse lugar público. De todo modo, nota-se nessa vaguidão a exiguidade da combinatória arte e jardins, em tais territórios.

No Brasil, a origem dos jardins ou passeios públicos se estabelece por meio do crescimento urbano e interesse científico aplicado à agricultura, a partir do início do século XIX, demarcando a conexão entre o natural, o artístico e o científico por meio de modelos de jardins e parques públicos como os do Rio de Janeiro (c. 1779), Salvador (1803) ou Belém (1803); bem como os jardins botânicos criados no final do período colonial, nas cidades de Belém, Olinda, Salvador, Vila Rica e São Paulo (Segawa, 1996). Como se reconhece, a orientação própria dos jardins botânicos não se dirige ao deleite ou à recreação. São projetos do empenho racionalista de coleta, preservação e reprodução de espécies vegetais afastados de uma relação estreita com a arte.

Alguns desses espaços sobreviveram e se reinventaram a partir de seu tensionamento no território urbano das principais cidades do país, em acelerada transformação. Um dos casos emblemáticos é o do Parque da Luz, inaugurado em 1825 como passeio público, depois tornado Horto Botânico e mais tarde jardim público. Logo nos primeiros anos, o contato daquela extensa área de 113 mil m<sup>2</sup> com o crescimento urbano de São Paulo testemunha delongadas décadas de abandono. Entre 1930 e 1980, o parque é tensionado pelo grande fluxo de pessoas que migram para a cidade, por meio da Estação da Luz (Dias; Ohtake, 2011, p.124). Seu processo de revitalização efetiva-se apenas em 1981, iniciado pelo tombamento junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,



Arqueológico, Artístico e Turístico, quando seus jardins e equipamentos arquitetônicos (coreto, torre de observação, café, etc.), construídos nos primeiros anos, praticamente desapareceram em meio à força de renovação da natureza. Em 1999, o Parque passa por uma grande reforma urbanística conduzida na Gestão de Ricardo Ohtake como Secretário Municipal do Verde e Meio Ambiente.



Fig. 2: Cartão Postal com vista para o Jardim da Luz. Guilherme Gaensly. Acervo do Museu Paulista, 1910.

A arquitetura do prédio da Pinacoteca do Estado, fundada em 1905 e instalada em uma das partes do parque, é igualmente revigorada por uma intervenção arquitetônica, entre 1993 e 1998, projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. A integração do prédio à praça fazia parte do plano de Mendes da Rocha para o novo eixo do edifício e o fortalecimento do encontro direto entre a entrada do prédio e o parque conduz à expansão de área e público a ser trabalhado nessa gestão (Dias; Ohtake, 2011, p. 145). O trabalho é acompanhado pelo artista e curador Emanuel Araújo, então



diretor da Pinacoteca que, a partir de 1999, coordena a instalação de um conjunto de cinquenta esculturas, representativas da linguagem moderna e contemporânea, somadas às peças neoclássicas já existentes no parque. A nova coleção tem em comum variedade de materiais resistentes ao tempo (bronze, madeira, cimento, argila, alumínio, aço, ferro e outros materiais).

Em fevereiro de 2023, temos notícia da finalização do novo projeto de reforma e ampliação da Pinacoteca do Estado de São Paulo que passa a envolver ainda mais o Parque, ratificando a proposta de inclusão e abertura aos usuários cotidianos. Interessa ressaltar que nestes dois momentos, do Jardim Público do século XIX ou nas atualizações do século XXI, não há o emprego da nomenclatura jardim de esculturas para essas coleções. O site oficial da instituição apresenta a proposta como exposição permanente, sob o título de *Esculturas no parque da Luz*.

Outro exemplo bastante importante da convergência entre arte e jardim está no Jardim de Esculturas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, nomenclatura empregada já nos propósitos iniciais do projeto de urbanização do Parque Ibirapuera. É assinado pelos arquitetos paisagistas Roberto Burle Marx e Haruyoshi Ono, que consideram no projeto algumas peças da Prefeitura Municipal já instaladas (Alves; Nery; Gotoda, 2022, p. 4). O atual conjunto possui 30 peças escultóricas dispostas em uma área de 6 mil m<sup>2</sup>, vinculadas ao acervo do museu. São esculturas de grande porte e caráter permanente, construídas em materiais como ferro, alumínio, cimento, aço, etc. O conjunto, expressivo para o patrimônio artístico escultórico brasileiro, comemora em 2023 trinta anos de existência e é permeado por ações temporárias de variadas linguagens artísticas. Em termos museológicos, o Jardim de Esculturas do MAM SP representa o único espaço atual de exposição permanente das peças do acervo. A atenção institucional destinou-lhe também, meados de 2022, seminário que debateu sua atualidade e futuros possíveis.

Além dos modelos implantados em parques públicos, como se anunciou, nem sempre intitulados como jardins de escultura, encontramos esta tipologia em coleções públicas de peças escultóricas e monumentos históricos pertencentes a campi universitários, tais como: Universidade de São Paulo – USP, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG,







Fig. 3 e 4: Vista da performance *Sementes* do grupo *Fragmento Urbano*, organizada pela curadoria do MAM SP para a área do Jardim de Esculturas. Evento: MAM Debate. 30 anos – Jardim de Esculturas. Outubro, 2022. Fotografia: Daniel Cruz.



Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Unicamp, dentre outras.

Outras coleções de esculturas existentes no país chamam a atenção pela evidente aproximação entre arte e espaço de natureza ajardinado. Para designar alguns deles, citamos: Instituto Inhotim (Brumadinho/MG); Museu Felícia Leirner (Campos do Jordão/SP); FAMA Museu – Fábrica de Arte Marcos Amaro (Itu/SP); conjunto das Esculturas Urbanas da orla de Santos (SP); Sítio Natura – coleção de Franz Krajberg (Viçosa/BA); Oficina Francisco Brennand (Várzea/PE), dentre outros. Essas instituições têm em comum o fato de colecionarem predominantemente esculturas modernas e contemporâneas, expostas no modo de longa duração. Além disso, demonstram sua identificação com os artistas autores dos trabalhos e não utilizam expressamente a nomenclatura jardim de escultura.

Seria possível presumir certa limitação da nomenclatura jardim de esculturas preterida frente às atuais configurações do fluxo urbano, como indicativo para a constituição desses espaços assemelhados? O amadurecimento das concepções conceitualistas da arte dos anos 1960 e 70 viabiliza outras temporalidades ao objeto artístico instalado no espaço externo ou alheio às agendas do circuito oficial. Sob a nomenclatura de ações, intervenções artísticas ou formas colaborativas de criação, ampliam-se as propostas e metodologias que valorizam outras maneiras para a instituição de trabalhos no tempo e no espaço.

Os estudos de Rosalind Krauss sobre a escultura e a espacialidade da criação tridimensional, a partir do final da década de 1960 em diante, colocam em questão a capacidade do termo - escultura - em responder à variedade de propostas criativas resultantes da experimentação com a matéria e sua relação com o espaço expositivo e de paisagem. A autora chama a atenção para a necessária revisão de seu estatuto indicando que a escultura é antes de tudo uma categoria histórica e não uma definição universal (Krauss, 1979, p. 33). Desse modo analisa a lógica da escultura moderna como vinculada ao monumento e entende que a espacialização da escultura contemporânea é produtora de uma ruptura dessa relação, instituindo-se no espaço ao invés de representá-lo figurativamente:



Havíamos pensado em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria, ao ser forçada a abranger campo tão heterogêneo, corre perigo de entrar em colapso. [...] A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento (Krauss, 2008, p. 137).

Alinhada à experimentação em outras plataformas e à valorização do processo, a arte contemporânea assume a espacialidade como elemento instituinte de suas práticas, cada vez mais editáveis e replicáveis em diferentes tempos e lugares. Assim também se compreende que o esgarçamento do termo escultura trata de ressignificá-la à luz das novas incorporações que o espaço em fluxo da criação artística adota. Para tanto, nos auxilia a definição aplicada por Ronaldo Brito que se decide pela manutenção do termo, compreendendo a escultura como: espécie de agente formal destinado à experiência de apreensão concreta, poética e política do fenômeno do espaço (Brito *apud* Lima, 2005, p. 302).

A partir dos desafios que as mudanças climáticas vêm apresentando ao mundo hoje, a busca por sistemas sustentáveis e autocríticos aplicáveis às mais variadas áreas de conhecimento da humanidade tem convocado o interesse da produção artística contemporânea na direção da natureza. Assim, o jardim ganha nova importância como espaço próximo e oportuno para os artistas praticantes de ações extramuros. A atualização da relação arte e jardins amplifica seu significado como lugar de experimentação fenomenológica de práticas artísticas contemporâneas.





## JARDINS DE ESCULTURAS E CONVIVÊNCIA PARA O ESPAÇO DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO

No Brasil, a universidade pública adotou, de modo geral, o modelo do campus universitário a partir do padrão norte-americano, no qual vastos espaços livres de jardim gramado intercalam-se aos edifícios, ordenados por área de conhecimento. Apresenta-se pela formação de um microcosmos, constituído de unidades que, conectadas em rede a outras estruturas semelhantes são tanto reconhecidas por sua individualidade, quanto integram e sinalizam um sistema geral. Derivava tanto do latim *universitas* (comunidade) quanto *universalidade do saber* (Buffa; Pinto, 2009, p. 2), a universidade apresenta-se como lugar cotidiano do diálogo e do dissenso, equânime, portanto, ao temperamento dos centros urbanos. Os vastos jardins gramados que se intercalam as escolas da universidade trazem ao campus oportunidade instigante de debate sobre os contextos de interação e coletividade possíveis de serem despertados nesta espacialidade. Nesse sentido, a imantação dos espaços intersticiais dos jardins, provocados pela implantação de coleções de arte planejadas como jardins de escultura, parece indicar bom termo aos ritmos e usos cotidianos dos espaços do campus. Contudo, junto da análise do interesse e viabilidade de financiamento, importa considerar a fluidez aplicável ao termo escultura nessa composição. O contato sistematizado com representantes de universidades nacionais e estrangeiras indicia, por um lado, o desejo compartilhado pela imantação desses espaços abertos a partir de coleções escultóricas. Por outro, a manutenção desses empreendimentos apresenta-se como questão de cautela. Entende-se que, a partir de um elenco de obras artísticas de caráter temporal e conceitual diversificado: permanente, temporária ou efêmera, é possível projetar um modelo de ocupação territorial bastante promissor para as coleções dos jardins de escultura. O objeto fixo retificado em sua condição idealizada de perenidade deve estar presente, mas não deve mais representar a totalidade da coleção almejada.





Fig. 5, 6 e 7: Montagem da escultura *Castelo de Pássaros*, de Akiko Fujita, no Jardim de Esculturas do Instituto de Artes da Unicamp, 2019. Fotografia: Vagner Barrichello e Vane Barini.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das perspectivas apresentadas sobre os jardins e suas variantes aproximações com a arte, parece bastante desejável que essas coleções sobrevivam e sejam praticadas na atualidade. Para tanto, é necessário que reflitam as pesquisas poéticas de linguagens tão atuais quanto variadas, de forma a estimular sua pertença pública. Essa compreensão prevê ainda que o pleno apaziguamento dos dissensos urbanos se mantenha na perspectiva futura; ou seja, presente, mas apesar disso, postergado, tal qual reconhecemos nas boas práticas de diversidade de algumas cidades contemporâneas.

O que se sugere, por fim, é a preocupação com a instauração de uma ecologia própria ao sistema das coleções dos jardins de escultura da atualidade, de modo que eles possam estabelecer um movimento pelo escape da prerrogativa das propriedades materiais resistentes à ação do tempo, conduzindo a longevidade de sua configuração para outra ordem de importância. Nessa direção, a renovação compulsória para determinados objetos da coleção de um jardim de esculturas que conclama pelo elemento da convivência, entre peças longevas e trabalhos temporários, pode despertar a audiência, tanto quanto o desejo pelo cultivo de novas formas de arte, vividas nas lembranças que percebemos ainda hoje, no regresso para a casa, depois das grandes viagens.





## REFERÊNCIAS

- ALVES, C.; NERY, P.; GOTODA, G. (Apres). **MAM Debate**. Jardim de Esculturas. 30 anos. São Paulo: MAM SP, 2022.
- ARRAES, E. A paisagem e sua dimensão estética. **Princípios**: Revista de Filosofia, v. 24, n. 45, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/12634>. Acesso em: 26 fev. 2022.
- BORGIO, L.; SIEVERS, A. H. The Medici Gardens at San Marco. **Mitteilunger des Kunsthistorischen in Florenz**, v. 33, n. 2/3, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27653259>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- BUFFA, E.; PINTO, G. **Arquitetura e Educação**: campus universitários brasileiros. São Carlos: Edufscar, 2009.
- COCCIA, E. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DIAS, C.; OHTAKE, R. **O Jardim da Luz**. Museu a céu aberto. São Paulo: Editora Senac, 2011.
- HUNT, J. D. The British Garden and the Grand Tour. **Studies in the History of Art**, v. 25, 1989, p. 333-351. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42620714>. Acesso em: 01 fev. 2023.
- KRAUSS, R. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Sculpture in expanded field. **October**, MIT Press, v. 8, 1979, p. 31-44.
- LIMA, S. (org). **Experiência Crítica**. Textos Seleccionados. Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MAAS, J. et al. Green space, urbanity, and health: How strong is the relation? **European Journal of Public Health**, v. 15, 2005. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/6993276\\_Green\\_space\\_urbanity\\_and\\_health\\_How\\_strong\\_is\\_the\\_relation](https://www.researchgate.net/publication/6993276_Green_space_urbanity_and_health_How_strong_is_the_relation). Acesso em: 05 fev. 2023.



MARINS, P. G.; SCHPUN, M. R. Introdução – Para além dos trópicos e dos consensos: atores, práticas e questões na história dos parques e jardins no Brasil. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 9-18, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/146191/139884>. Acesso em: 05 fev. 2023.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. EXPOSIÇÕES. **Esculturas no Parque da Luz**. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/esculturas-no-parque-da-luz/>. Acesso: 15 dez. 2022.

RIBOUILLAULT, D. Ingenuity in the Garden: From the Poetics of Grafting to Divine. In: OOSTERHOFF, R.; MARCAIDA, J.; MARR, A. (ed.). **Ingenuity in the Making**. Matter and Technique in Early Modern Europe. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 2021. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv22jnv81.16> Acesso em: 27 jan. 2023.

SEGAWA, H. **Ao amor do público**. Jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp, 1996.

TUAN, Y. **Topofilia**. Um estudo da percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. São Paulo: Ed. Diffel, 1980.

**Sylvia Furegatti** é professora associada do Instituto de Artes da Unicamp, artista visual e curadora. Atual diretora do MAV Unicamp. Coordenadora Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil – GEAP BR e vice-coordenadora do Grupo de Estudio sobre Arte Publico en Latinoamérica – GEAP LA.





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 *Biblioteca 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”.<sup>1</sup> 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?

<sup>1</sup> 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).





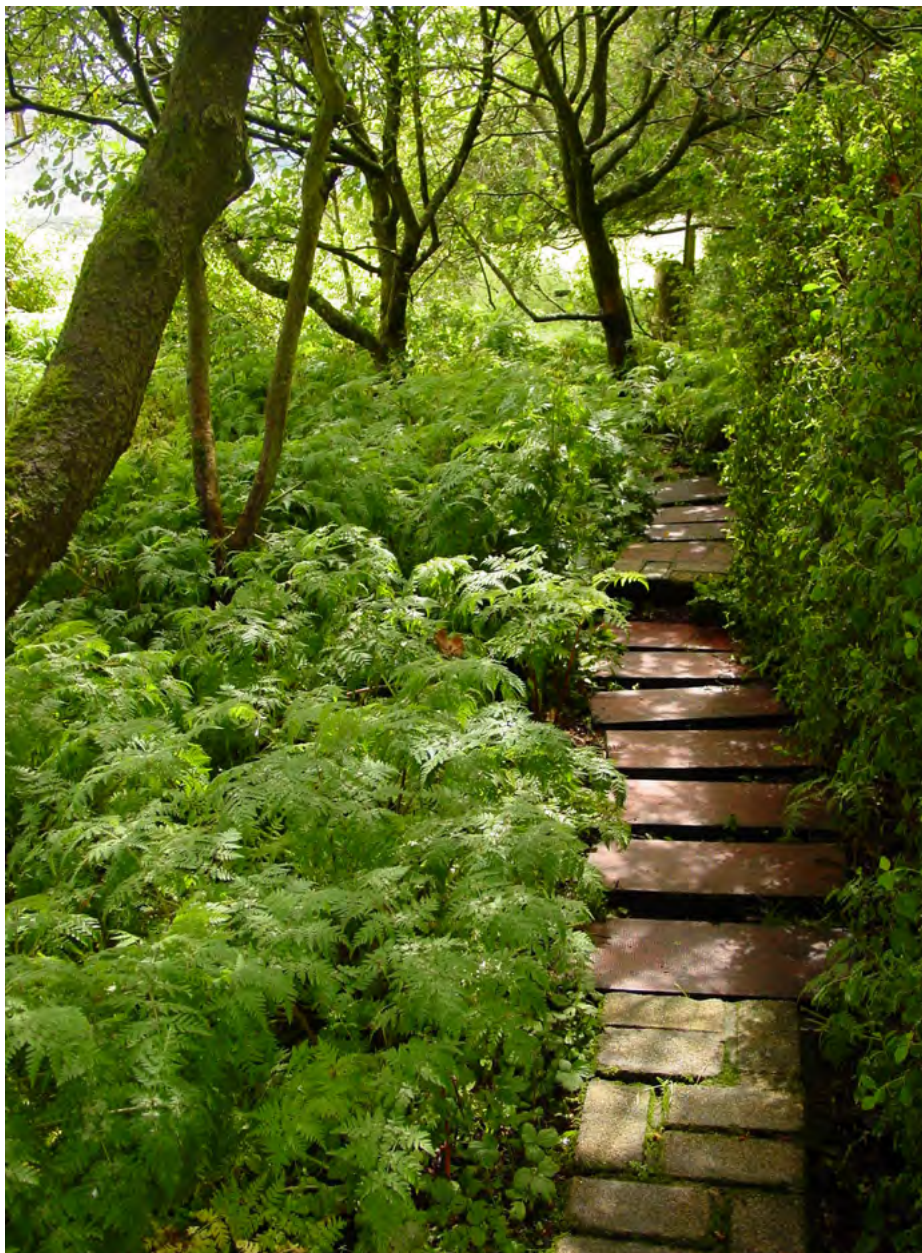


Fig. 2: Jardim de Little Sparta, Dunsyre, Lanarkshire, Escócia, 2007. Fotografia: Emily T. Cooperman.  
Fonte: Acervo pessoal.



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*<sup>2</sup>. 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 *pittoresco* 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 fotografia<sup>3</sup> registrar cenas no jardim de *Little Sparta* de Ian Hamilton Finlay (Fig. 2). Ambos, fotografia 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 fotografia 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 experienciar 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 intervindo, 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 fotografia em questão é Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. 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*”<sup>4</sup>, “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 *fol* “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 hortenii* 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 ecfrasística e uma consequência disso é que com toda écfrase tende a vir junto a generalização.<sup>5</sup> 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<sup>ème</sup> Siècle* da edição 32 da revista *Interfaces: Image-Texte-Langage*, Hunt comenta que “Jaś Eisner argumenta que não existe história da arte sem écfrase, 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 ecfrasísticas 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 cachaco 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 ecfrasísticas 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 écfrase 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 precisamos 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<sup>ème</sup> Siècle / Word and Image: Theory in the 21<sup>st</sup> Century, v. 32, 2011. p. 9-32. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/inter\\_1164-6225\\_2011\\_num\\_32\\_1\\_1391](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 écfrase. 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.



# UM PASSEIO PELAS CORES DO JARDIM DE MAJORELLE

Janice Martins Appel

**Resumo:** Com o propósito de aprofundar a pesquisa em jardins ao nível de pós-doutorado desenvolvi, entre os anos de 2022 e 2023, um plano de trabalho constituído de saídas de campo localizadas entre o sul da Espanha, no continente europeu e o Marrocos, norte do continente africano. O diálogo com diferentes culturas e comunidades me permitiu perceber diferentes narrativas sobre jardins e seus elementos. Durante uma das viagens para Marrakech, desenvolvi uma série de experiências e processos artísticos, a partir do passeio no Jardim de Majorelle, onde foram produzidas fotografias, desenhos e pinturas. A presença do azul lápis-lazúli, amarelo ocre marroquino, vermelho terracota e a cor verde, são fortes influências árabes para onde aponta este ensaio visual.

**Palavras-chave:** Jardim. Pintura. Árabe. Marrocos.

## A WALK THROUGH THE COLORS OF THE MAJORELLE GARDEN

**Abstract:** With the purpose of deepening research in gardens at the postdoctoral level, I developed, between 2022 and 2023, a work plan consisting of field trips located between the south of Spain, in the European continent, and Morocco, north of the African continent. The dialogue with different cultures and communities allowed me to understand different narratives about gardens and their elements. During one of the trips to Marrakesh, I developed a series of experiences and artistic processes, starting with the walk in the Garden of Majorelle, where photographs, drawings, and paintings were produced. The presence of lapis lazuli blue, Moroccan ocher yellow, terracotta red, and the color green are strong Arab influences to which this visual essay points.

**Keywords:** Garden. Painting. Arabic. Morocco.



















Galerie  
Love

رواق  
الحب







## LEGENDAS DAS IMAGENS

**P. 117-123:** Janice Martins Appel. *Um passeio por Jardim de Majorelle I, II, III, IV, V, VI e VII*. Fotografia. Jardim de Majorelle, Marrakech, Marrocos, 2023. Fonte: Acervo da artista.

**Janice Martins Appel** é artista Visual e Doutora em Artes Visuais/UFRGS. Atualmente em pós-doutorado no Centro de Investigación Arte y Entorno/ CIAE/UPV, Espanha. É docente no Curso de Artes Visuais/FURG, e membro do Comitê de Poéticas Visuais/ANPAP. Exposições: CCCC - Valencia, Espanha (2023); Fundación Laposta - Valencia, Espanha (2023); Territoires et Identités - Dakar, Senegal (2023); Instituto Cervantes - Porto Alegre, Brasil (2021); 14ª Bienal de Curitiba/Coletivo Armazém Elza - Curitiba, Brasil (2019); Festival de Arte Vilanova D'Alcolea, Espanha (2018); Festival Intramurs Arte Urbana - Valencia, Espanha (2016-2019).







Fig.1: Meg Tomio Roussenq. *Série Pedras*, 2016-2020. Objeto, acrílica sobre pedra, dimensões variadas. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



# A EXPOSIÇÃO PEDRA-CARNE COMO O JARDIM PRÉ-ADÂMICO DE MEG TOMIO ROUSSENQ

Rafaela Maria Martins da Silva

**Resumo:** A exposição *Pedra-carne* de Meg Tomio Roussenq, realizada em 2021 na Fundação Cultural Badesc (Florianópolis, Santa Catarina) parte do encontro da artista com uma pedra e de sua possível materialidade humana. A investigação da pedra enquanto uma existência desdobra-se em um corpo implexo, explorado em pinturas sobre tela, objetos e aquarelas. Associado à noção de arquia de Jacques Derrida, do entendimento da arte como espaço de instauração de existências mínimas desenvolvido por David Lapoujade a partir dos estudos de Étienne Souriau, e ao conceito de *infraleve* de Marcel Duchamp, este artigo propõe pensar a narrativa criada em torno dos corpos ficcionais da exposição *Pedra-carne* como um jardim edênico e pré-adâmico.

**Palavras-chave:** Exposição *Pedra-carne*. Meg Tomio Roussenq. Corpos ficcionais. Existências mínimas. *Infraleve*.

## STONE-MEAT EXPOSITION AS THE PRE-ADAMIC GARDEN OF MEG TOMIO ROUSSENQ TOUR THROUGH THE GARDENS OF ART

**Abstract:** The *Pedra-carne* exposition of Meg Tomio Roussenq, performed in 2021 at Badesc Cultural Foundation (Florianópolis, Santa Catarina, Brazil) relates to the artist's encounter with a stone and its possible human materiality. The stone investigation as existence unfolds in an implexed body explored in paintings on canvas, objects and watercolors. Associated to the notion of *arché* from Jacques Derrida, to art understanding as initiating



lesser existences space, developed by David Lapoujade based on the studies of Étienne Souriau, and to Marcel Duchamp's *infrathin* concept, this article proposes a narrative created around fictional bodies from *Pedra-carne* exposition as a pre-adamic and Edenic Garden.

**Keywords:** *Pedra-carne* exposition. Meg Tomio Roussenq. Fictional bodies. Lesser existences. *Infrathin*.





Este artigo parte da exposição *Pedra-carne* de Meg Tomio Roussenq (Rio do Sul, 1958) exibida em 2021 na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis, Santa Catarina<sup>1</sup>. Com mais de 20 obras e séries, os trabalhos selecionados para compor a exposição, além de narrar a história de um corpo ficcional surgido a partir de uma pedra (Fig. 1), possibilita ao espectador percorrer por questões inerentes ao processo da artista: da matéria à transmutação, compreendendo as inversões físicas do objeto pedra, dos ciclos como os estágios alcançados pela carne e do vermelho como a cor da transmutação.

A expografia da exposição<sup>2</sup>, dividida em quatro eixos curatoriais – *Pedra, Carne, Carnificina e Florescer* –, inicia-se no encontro do espectador com uma pedra que, em contraste com sua imobilidade e consistência tesa, revela-se carne. Esse encontro reconstrói o instante de vidência de Meg Roussenq ao deparar-se com uma pedra lascada cujo lampejo permite perceber nela uma possível materialidade humana. A cor terrosa do minério, junto à textura e aos vincos de sua superfície, direcionou o olhar da artista a perceber a existência de um corpo tenro. Meg começa, então, a materializar sua ideia pintando a carne no espaço da lasca, com pigmentos vermelhos que remetem a uma carne fresca, evidenciado pelo marmoreio da carne com gordura, nervos e feixes de fibras musculares (Fig. 1). Assim, esse objeto inicia, nos trabalhos da artista, uma investigação da pedra enquanto uma existência, desenvolvida em pinturas sobre tela e papel, composições mistas, objetos e colagens.

No terceiro eixo curatorial da exposição, instaura-se uma espécie de carnificina. A pedra, agora, é dissecada e a carne é esmiuçada em diversas obras, desde telas até objetos, repetindo-se em uma constante fragmentação e transmutação de texturas. Todo esse desossar, representado em grandes telas, coloca

<sup>1</sup> A curadoria desta exposição foi realizada por Rafaela Maria Martins, autora deste artigo, em parceria com a artista e pesquisadora Anna Moraes (<https://www.annamoraess.com/>).

<sup>2</sup> A expografia da exposição *Pedra-carne* pode ser conferida no site da Fundação Cultural Badesc. Disponível em: <https://fundacaoculturalbadesc.com/pedra-carne/>. Acesso em: 10 mar. 2023.



o objeto Pedra próximo à pintura de Francis Bacon, dilacerado como carne do açougue, em vianda<sup>3</sup>.

Ao fim desse processo, encerrando a exposição, na sala dedicada à temática *Florescer*, é apresentado um jardim de seres amorfos cujos corpos, além de serem compostos por pedra e carne, são atravessados por plantas. Esse corpo, desvinculado de qualquer uniformidade fixa e predeterminada, revela a pedra como semente, como origem de uma nova existência. Nesse sentido, a exposição *Pedra-carne*, apresenta um ciclo que se encerra em um ambiente insólito habitado de seres imprecisos na sua aparência.

A pedra, enquanto ser, remodela a realidade e manifesta-se como entidade imaginada. Para compreender esse novo modo de existir, é preciso pensá-lo em seu lugar propício à existência: na arte e, mais especificamente, na ordem da ficção. David Lapoujade, em *As Existências Mínimas* (2017), a partir dos estudos de Étienne Souriau, elenca uma espécie de ontologia das condições de existência, apresentando, dentre outras, a existência dos imaginários. Definidas pelo autor como seres frágeis e inconsistentes, delega ao artista e ao filósofo o papel de instaurá-las no mundo.

Nesse caminho teórico, este texto compreende a exposição *Pedra-carne* como uma espécie de fábula que se passa em um jardim pré-adâmico, habitado por criaturas imaginárias, tal qual *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504) de Hieronymus Bosch (1450-1516). Na arte, esse espaço indiviso anterior ao “no princípio tudo era Verbo”, pode ser abordado como território propício ao pensamento da existência de seres precedentes à empreitada da linguagem na qual Adão e Eva tiveram que se reinventar após a expulsão do paraíso. Assim, essa narrativa de corpos ficcionais que desconhecem hierarquia e classificações requer um ambiente edênico que, por preceder à nomenclatura dos reinos da natureza, comporta as

**3** Gilles Deleuze, em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007), refere-se à pintura baconiana como algo suspenso de uma função figurativa no sentido de que, em suas pinturas, a estética de carne e corpo disfórmico é entendida como o corpo enquanto vianda, que faz uma ponte entre o homem e o animal, abrindo uma zona de indiscernibilidade que causa sensações.



soluções equivalentes quanto aos problemas de sua existência *infraleve*, colocando a exposição *Pedra-carne* como um espaço de cultivo de seres que encontram na arte o local possível para a existência.

## 2. A CARNIFICINA É O ESPAÇO ELABORAL

Na possibilidade de encontrar no minério algo de humano e entendê-lo como potência do que é vivo, as camadas desenvolvidas acerca da pedra enquanto corpo permite que Meg trabalhe a parte interna do minério em seu estado mais puro. A esse ponto, o fogo representado na série de telas *Noosferas* (Fig. 2) entra como elemento que permite alterar o estado físico da pedra, em um amolecimento gradativo até alcançar o estado viscoso.

A forma tenra da pedra revirada ao avesso, somada à cor vermelha e ao tamanho das telas, poderia ampliar no espaço, a sensação de ser imerso em uma sala de desossa de um frigorífico, colocando o espectador corpo a corpo com a carne. Todavia, não nos enganemos. Esse estágio de carnificina, ao contrário do que pode parecer, está longe de ser um ambiente lúgubre. Trata-se de um espaço de elaboração e investigação do processo, onde acontecem as transformações e rompimentos na carne crua. Tal tarefa não se faz negando a brutalidade do ato de esquartejar e retalhar a pedra-carne, mas evidencia um estado de ambivalência de percepção ao apresentar o início da vida nas telas que fecham a carnificina.

Assim, nas últimas três telas do eixo *Carnificina*, pedaços de corpos – e, aqui, reconhece-se a forma humana – emergem de um fundo espesso e vermelho. Nessa espécie de placenta, na série de telas *Carne Pulsante* (Fig. 3 e 4), um olho fita o espectador. Como quando um recém-nascido abre os olhos pela primeira vez, o olho cria um diálogo direto com quem observa, dando-lhe a sensação de ser a primeira coisa que aquela criatura vê. O olho é, assim, o instante, o momento que o ser se instala no mundo, é a confirmação de um corpo que se devém sujeito. O olho é, por fim, a evidência de que a artista não apenas se preocupa em olhar para o não-humano, mas também permite que esse não-humano lhe devolva o olhar.





Fig. 2: Foto da exposição *Pedra-carne* (eixo *Carne* e *Carnificina*). À esquerda: série de telas *Noosferas*, 2015. Acrílica sobre tela. 1,5x1,5m. À direita: Série *Pedra*, 2019. Acrílica sobre prato de madeira, dimensões variadas. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



Fig. 3 e 4: À esquerda: Meg Tomio Roussenq, Da série *Carne pulsante*, 2017. Óleo sobre tela. 1,40x1,20m. À direita: Meg Tomio Roussenq. Da série *Carne pulsante*, 2017. Óleo sobre tela. 1x1m. Fonte: Meg Tomio Roussenq.





### 3. A ARQUIA DOS CORPOS

Ao final da carnificina, diante das séries *Toda Pedra Tem* e *Ninhos* (Fig. 5, 6, 7 e 8) descobre-se o ser à deriva e truncado, impreciso nas suas delimitações. Há uma mudança drástica no tamanho das obras: em dimensão menor que uma folha A4, a artista repete corpos utilizando a aquarela, que, na aquosidade do material, salienta o estado turvo de transmutação.

O eixo curatorial *Florescer* dedica-se a pensar esses corpos que apresentam um terceiro elemento em sua transmutação: as plantas. Nesse espaço, junto à pedra e à carne, explora-se energicamente um universo de galhos, troncos e folhas. O que as plantas registram aqui? Trata-se de pensar o processo de gênese dos viventes a partir da pedra e, assim, posicioná-la enquanto semente, enquanto grão que fecunda e reverbera.



Fig. 5: Foto da exposição *Pedra-carne* (eixo curatorial *Florescer*) com a série *Toda Pedra Tem*, 2020. Aquarela, guache e colagem sobre papel. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



Olhando mais de perto, a escolha da artista em selecionar a planta como a próxima manifestação física desse ser nas séries que compõem esse eixo, percebe-se que essa inserção, nesse agrupamento de coisas díspares, manifesta um esforço de atribuir ordens psicológicas também a outros elementos que não somente ao humano, afirmando, mais uma vez, a existência de alma nesses corpos.

Nessa fronteira entre o humano e o não-humano, Emanuele Coccia reflete sobre o ato da filosofia em rejeitar a natureza em seus estudos. O autor fala do erro de colocar o homem como a medida de todas as coisas, que, segundo ele, tal esnobismo somente demonstra a incapacidade de pensar a natureza, que, em todos os seus graus, é capaz de produzir fatos espirituais e culturais:

Existe uma relação próxima entre a rejeição da natureza, ou a impossibilidade de considerá-la uma grandeza filosoficamente relevante, e a humanização do espírito e da mente que, segundo a tradição a partir de Descartes, é habitual considerar como um pressuposto evidente de cada especulação. Voltar a pensar sobre a natureza, significará formular de outra forma a fenomenologia do espírito (Coccia, 2013, p. 200).

A observação de Coccia permite considerar o caminho que as formas tomam a partir da pedra, da planta e da carne. Do ponto de vista estético, o número de tipos humanos é restrito e as formas somente se reapresentam, mas o corpo apresentado pela artista opera ignorando a representação mimética, não só do homem, senão de todos os elementos envolvidos:

A distinção entre o imaginário e o simbólico transformou-se em uma regra estereotipada: as imagens corporais correspondem ao imaginário; as representações do corpo, mais elaboradas quanto ao seu senso e à sua finalidade, concernem ao simbolismo. Em vez de se conceber o acesso ao estágio do espelho como passagem do imaginário ao simbólico, como a própria constituição de uma ordem das representações baseada



na unidade da imagem ideal do corpo, pode-se considerar a labilidade das imagens corporais como o efeito da reversibilidade de nossas construções simbólicas. O corpo como objeto de arte é estereótipo implícito que impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos (Roussenq, 2020).

A inquietação da artista a respeito do uso do corpo enquanto imagem e, em seguida, a articulação da pedra como semente de uma nova existência atestam seu desejo de explorar a vida em um estado originário, em variações de formas. Quando Meg Roussenq fala do dilema da abstração de objetos, diz respeito à apresentação de um corpo não como espelho, mas um corpo de quases, que impossibilita a leitura e opera na reação de estranheza diante de um ser inominável.

Nessa falha, Meg articula um diálogo entre coisas aparentemente incompatíveis em um mesmo corpo, mostrando afetações e impondo reconhecimento de uma vida consciente para além do humano. Logo,

[...] nestes ruídos pedras de si, a alquimia do *self* reverbera em um diálogo incessante do fazer, colocando em xeque este solitário estado de imersão, que contempla a banalidade do mundo e se deixa afetar. Pedra eu, pedra símbolo, pedra solidez, pedra tempo, pedra pele, pedra ser, pedra no meio, pedra no fim, pedra nós, pedra mundo, tempo coisa de nada absolutos (Roussenq, 2020).

O esforço da separação entre homem e o restante da natureza e de colocá-lo como ser superior não se sustenta em *Pedra-carne*. Diante da adição de plantas no corpo desse ser que se constrói em ato contínuo, desvela-se sua capacidade transformadora. Há, portanto, entre plantas, pedras e carne, o compartilhamento de um mundo aberto e permissivo, capaz de possibilitar que tais relações aconteçam não somente de forma física, mas que, principalmente, se reconheça uma dimensão mental e espiritual nesses elementos. Sua existência é inegável.



#### 4. O JARDIM EDÊNICO COMO ESPAÇO DE CULTIVO DA PEDRA-CARNE

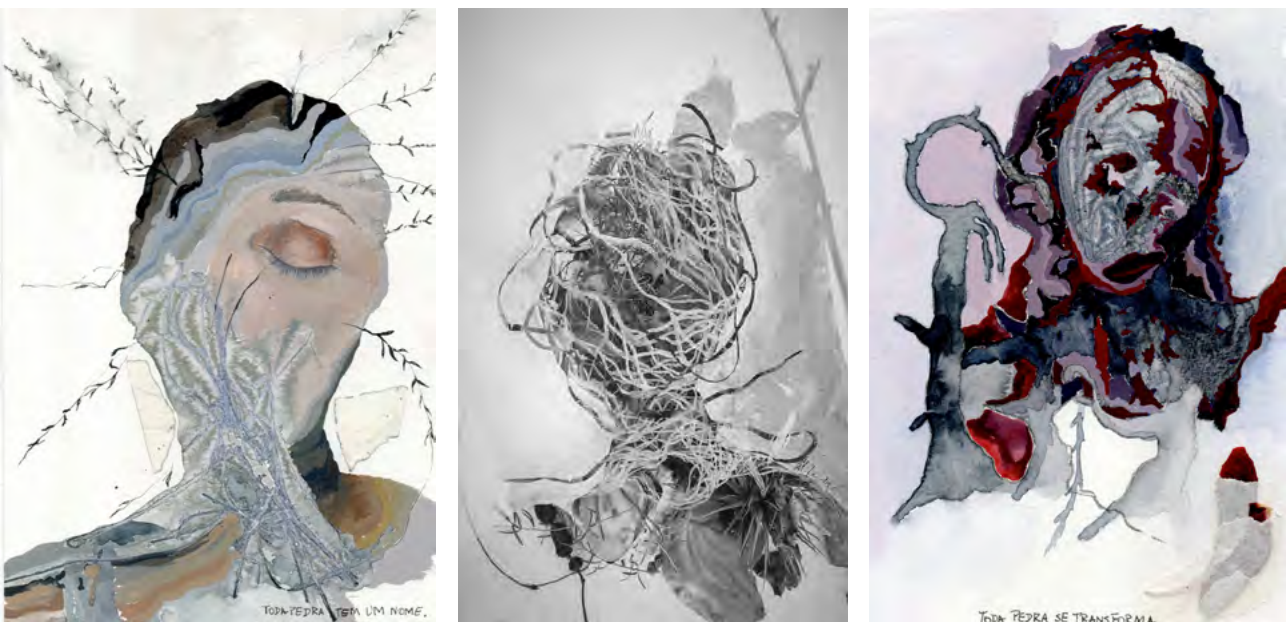


Fig. 6, 7 e 8: À esquerda: Meg Tomio Roussenq. Da série *Toda pedra tem um nome*, 2020. Aquarela/guache e colagem sobre papel Canson Monteval 300g/m², 13,5cm x 21cm. Ao centro: Da série *Ninhos*, 2018. Desenho, guache e fotografia, 30x42cm. À direita: Da série *Toda Pedra Se Transforma*, 2020. Aquarela/guache sobre papel Canson, 13,5cm x 21cm. Fonte: Meg Tomio Roussenq.

Os corpos de *Florescer* (Fig. 6, 7 e 8) anunciam a entrada em um ponto abissal dos sujeitos não humanos, investidos de ares fantásticos na mistura e derivação da pedra, da carne e da planta. Esse corpo que se transmuta sem direção e com uma origem perdida e que se apresenta sempre em seu estado incompleto pode trazer ao espectador a experiência da arquia. Arquia, conceito elucidado por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1967), tem como caminho a desconstrução de hierarquias, isto é, busca operações que anulem um centro firmado como superioridade de um termo ou elemento em relação ao outro. Assim, o estado da arquia remete a uma espécie de núcleo ou centro





primordial indiviso que resiste aos limites e estabelece um estado de investigação e transformação contínua.

Se por arquia entendemos essas existências sem referentes, que ocupam um lugar ainda em construção, indiscernível e não classificável, como explicar esse modo de existir ou, ainda, como pensar e explicar coisas que não existem segundo nossos gabaritos de referências? Estamos, talvez, tocando naquilo que Étienne Souriau define como pluralismo existencial. David Lapoujade, em *As Existências Mínimas* (2017), a partir dos estudos de Souriau, no livro *Diferentes Modos de Existência* (1943), aponta a tendência de o autor explorar pluralidades, em específico, de almas e de existências. Tal entendimento apresenta-se como um leque de variedades de existências, considerando a cada um desses modos uma arte de existir: à existência dos fenômenos, cabe a arte de aparecer; a existência das coisas pertence à arte de manter-se, a existência dos imaginários, por ser subordinada à crença e ao afeto, cabe à arte de se sustentar e, por fim, a existência dos virtuais, sendo a existência mais frágil, pertence à arte do inacabado. Diante dessas pluralidades de existências, a *Pedra-carne* é uma existência imaginária que se sustenta no discurso, no desejo e, principalmente, na crença:

Elas são tão frágeis, ele explica, que podemos hesitar em lhes atribuir alguma existência; são os seres de ficção, todos esses seres imaginários “que existem para nós como uma existência baseada no desejo, ou na preocupação, no medo ou na esperança, assim como também na fantasia ou no entretenimento” [...] eles não obedecem nem à lógica de aparição dos fenômenos nem à lei de identidade das coisas, embora imitem seu estatuto, no sentido em que um cachorro imaginado participadocachorroexistente. É o caso de todos os personagens de ficção (Lapoujade, 2017, p. 34).

Conicionados ao afeto de outra existência, os seres imaginários têm uma condição particular quanto ao problema existencial: eles estão solidamente incrustados de sua condição evanescente, estando



em caráter transitório entre o real e não real, entre o aparecer e o dissipar. A esse modo, Souriau chama de abaleidade, conceito que compreende existências por intermédio ou dependentes de outrem. Assim, não há nos imaginários uma estabilidade ôntica e sim pseudo-realidades as quais são, ao mesmo tempo, reais e falsas porque imitam formalmente um ente, sem ter sua consistência (Souriau, 2020, p. 78).

Essa sutil condição de estar em constante estado de dissipação, permite aproximar os imaginários à noção de *infraleve*, termo definido por Marcel Duchamp para nomear aquilo que se situa no limiar entre presença e ausência, entre o etéreo e o material, pertencente ao movimento invisível daquilo que desaparece no momento que existe. O *infraleve* existe na relação que se estabelece entre o acontecimento e quem o percebe, dando-lhe uma importância maior pela sensibilidade do sujeito. Assumindo que os seres de *Pedra-carne* são existências imaginárias, neste caráter fantasmático, possíveis somente por meio da arte de Meg, são também *infraleves*.

Mas, se são seres de ficção, que forjam uma consistência, como nos parecem tão reais e concretos? Ainda que simulem a representação de um ser e que não correspondam a uma unidade ôntica, isso não priva os seres de *Pedra-carne* de participar da existência mas, demandam compreender sua existência de outro modo.

Quando a *Pedra-carne* se manifesta para Meg, essa aparição a afeta de tal forma que não se pode rejeitar sua presença, sendo necessário exorcizá-la, algumas vezes, em seus trabalhos. Assim, *Pedra-carne* é colocada aos outros como realidade e, desse modo, fazer ver é também fazer existir. E, aqui, chegamos ao motivo de toda essa volta teórica: criar um modo matérico de uma existência e dar-lhe realidade, que, por agora ser visível aos outros, indica a instauração de existências. A esse poder de formalizar uma existência, isto é, instaurar, Étienne Souriau afirma ser possível somente por meio da arte e da filosofia. A essas duas instâncias, cabe o papel de dispositivo que faça perceber novas classes de existências.



[...] a arte e a filosofia têm isso em comum, que uma e outra visam colocar seres cuja existência se legitima por si mesma, através de uma espécie de demonstração luminosa de um direito à existência que se afirma e se confirma pelo brilho objetivo, pela extrema realidade do ser instaurado (Souriau *apud* Lapoujade, 2017, p. 90).

Se “instaurar consiste em fixar a existência de um ser”, em “fazer existir, mas fazer existir de certa maneira - a cada vez (re)inventada” (Lapoujade, 2017, p. 81), é importante pontuar que Meg Roussenq não cria a pedra, carne e a planta, ela os coloca em estado implexo, no qual atuam intensidades opostas, que, na coexistência dessas forças em interação, o único corpo possível é um corpo constituído como deriva, como devir, como arquia e, por fim, como arte.

Retomemos o caminho da exposição: a pedra que manifesta carne; a carnificina que se coloca não como um matadouro, mas como um local de desmanche dessa pedra para recriá-la; e *Florescer*, que apresenta sujeitos, não em sua forma final, mas em um ato contínuo de transmutação. Esse último ciclo, investido de ares fantásticos, nessa arquia de corpos na qual coisas reconhecíveis – pedra, planta e carne – esmaecem-se no amorfo, perfila o estado pré-adâmico: pedra não é pedra, a carne não é carne, a planta não é planta e o ser que se apresenta é inexistente.

A era pré-adâmica, isto é, o momento que precede à Criação, considerado aqui como um estado de surgimento das coisas e sua pura exterioridade anterior à linguagem, fundamenta-se na lacuna temporal da Bíblia, mais especificamente em Gênesis. Esse tempo sem escrituras cristãs, em que as coisas ainda não estão nomeadas e o humano ainda não passava de uma criatura entre criaturas, abre espaço para a interpretação de uma possível habitação da Terra antes de Adão e Eva. A aceitação desse espaço não escrito na história bíblica é um terreno propício para pensar existências imaginárias, de diferentes ordens e nas mais insólitas configurações.

As formas apresentadas em *Pedra-carne* beiram o extremo primordial e implicam não apenas a produção de uma forma de vida, mas,



sobretudo, se movimentam em uma outra experiência de tempo, na qual tais vidas poderiam ser possíveis. Desse modo, frente às ferozes luzes da racionalidade, *Pedra-carne* solicita existir em um estágio de inocência edênica, anterior ao pecado adâmico, onde convivem os seres da arte.

A partir do que precede, nos resta uma conclusão: a arte é um modo de fazer aparecer, física e espiritualmente, existências latentes. No início desse estudo, apontamos o fato de que exposição se sustenta naquilo que a artista entendeu como uma possível existência que lampejou no encontro com a pedra. A pedra em seu estado natural, até então ser em ato, tinha em si uma existência em potência, uma existência por vir, manifestada a partir de sua modificação matéria, junto a carne e a planta. Assim, esses elementos que antes eram completos e incontestáveis em sua existência, tornaram-se, na arte, seres imaginários, *infraleves* e transitórios, exercendo um novo modo de ser.

Embora os seres de *Pedra-carne* apresentem um ciclo de vida, esse procedimento constitui, na verdade, o método de oposição da artista, que reconhece a interdependência fundamental de todos os seres, encaixados nos processos cíclicos da natureza, mas que rompe com esse movimento ao suspender a lógica real dos metabolismos. A artista rejeita regras fisiológicas, biológicas, éticas e morais para que estes novos seres não só participem do mundo, como também afetem seus entes. Esse movimento de desestruturação, propriamente a arquia, permite que o orgânico e o mineral sejam indistinguíveis e resultem em seres que não se acomodam nesse terreno estável e racionalizado, ordenado a partir da figura de Adão.

Essas obras relacionadas num mesmo espaço, colocado aqui como um jardim edênico, nos contam uma história, nos falam sobre o processo de criação de uma existência implexa que atravessa o real e o supera de tal forma que, ainda que imaginários, repousam na impossibilidade da negação.

É nessa experiência de instaurar uma existência imaginária que nos aproximamos mais sensivelmente dos seres de *Pedra-carne* e do processo artístico de Meg Roussenq.





## REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. **Mente e matéria ou a vida das plantas**. Revista Landa, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUCHAMP, Marcel. *Infraleve*. In: DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Ed. Tecnos, 1989.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

ROUSSENQ, Meg Tomio. Depoimento textual não publicado fornecido à curadoria no período preparatória da exposição Pedra-carne. 2020.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo, SP: N-1, 2020.

**Rafaela Maria Martins** é doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (2021-); mestre na linha de Teoria e História das Artes Visuais (UDESC, 2019); licenciada em Arte pela Fundação Dracenenense de Ensino e Cultura/Unifadra (2016). Integrante do grupo de pesquisa *Imagem-acontecimento* (PPGAV-UDESC). Realiza trabalhos de curadoria selecionados em editais em Santa Catarina. Professora de arte na educação básica em Florianópolis-SC.



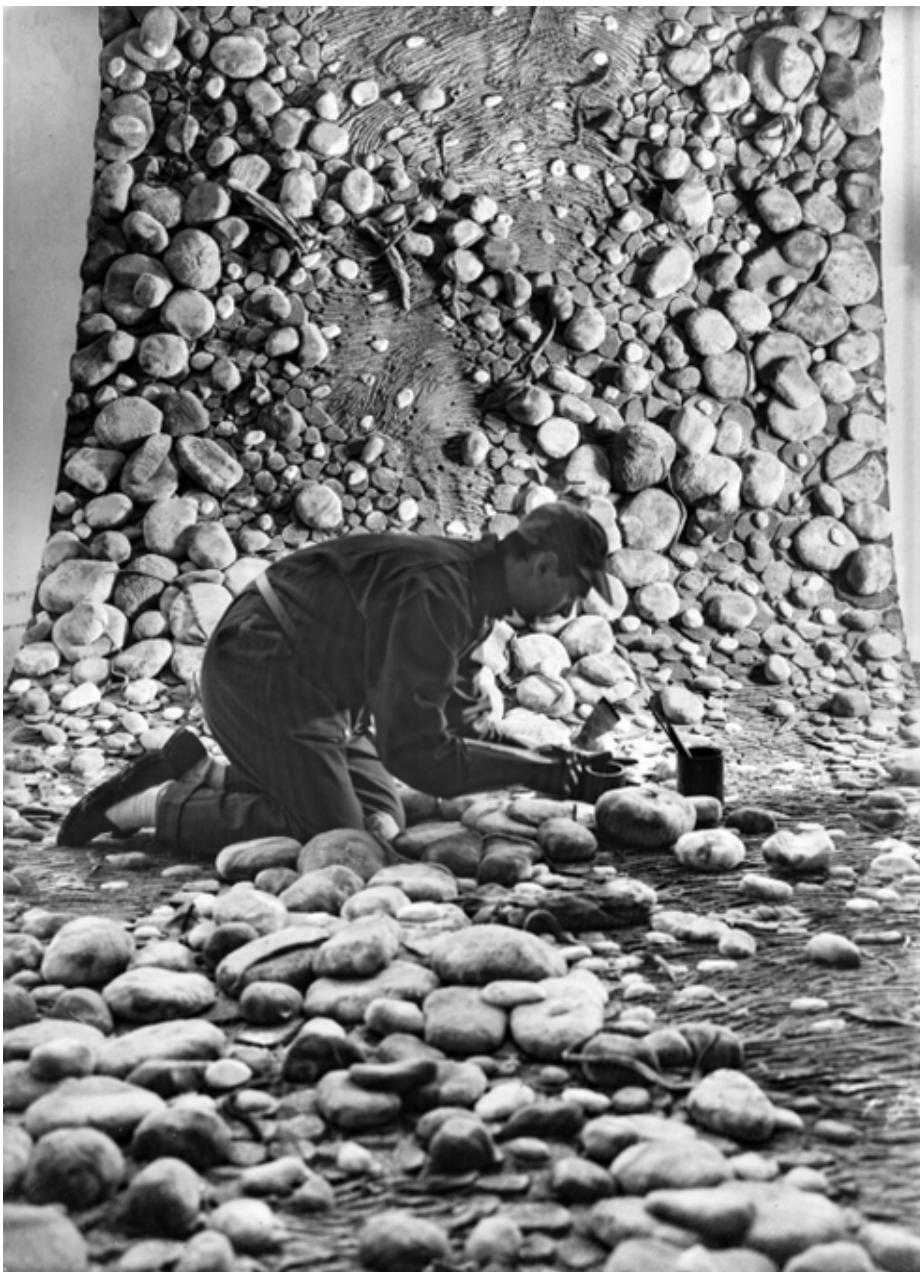


Fig.1: Piero Gilardi – Sassi, 1967. Espuma poliuretana pintada. Dimensões variadas. Fonte: Piero Gilardi via Upstate Diary.



# GILARDI, PASCALI E PENONE NEI GIARDINI DELL'ARTE POVERA

Marina Câmara

Daniela Barcellos Amon

**Resumo:** O presente artigo discorre sobre os jardins na Arte Povera, partindo da análise de obras de três artistas identificados com o movimento: Piero Gilardi, Pino Pascali e Giuseppe Penone. A jardinagem na Arte Povera é encarada sob a perspectiva da ideia de indissociabilidade entre cultura e natureza, a qual é constituinte de um conceito mais amplo que permeia a poética povera: a dissolução das dualidades. Ademais, o jardim será visto enquanto natureza modulada ou circunscrita, entendendo-o enquanto um ponto de encontro entre arquitetura, paisagem e escultura.

**Palavras-chave:** Arte Povera. Jardins. Giuseppe Penone. Piero Gilardi. Pino Pascali.

## GILARDI, PASCALI AND PENONE IN THE GARDENS OF ARTE POVERA

**Abstract:** The article discusses the gardens of Arte Povera, starting from the analysis of the oeuvres of three artists identified with the movement: Piero Gilardi, Pino Pascali and Giuseppe Penone. The gardening in Arte Povera is seen by the perspective of the idea of indissolubility between culture and nature, which is an aspect of a broader concept that permeates poveristic poetics: the dissolution of dualities. Moreover, the garden is regarded as a modular or circumscribed nature, which is understood as a point of contact between architecture, landscape and sculpture.

**Keywords:** Arte Povera. Gardens. Giuseppe Penone. Piero Gilardi. Pino Pascali.



A gênese do jardim reside no mistério e na ordem da realidade que nos rodeia, na magia da vida e no estupor que a sua manifestação suscita.

É importante circunscrever o jardim para indicar o lugar, criar para ele uma identidade<sup>1</sup> (Penone, 2009).

A Arte Povera, tendência artística cunhada pelo crítico de arte italiano Germano Celant em novembro de 1967, é responsável por algumas das mais radicais proposições da transição entre a arte moderna e a arte contemporânea. Isto porque, dentre outros fatores, diferentemente de outras correntes artísticas do período, como a Land Art, a Conceptual Art e o Minimalismo, o termo “Arte Povera” não está vinculado a uma técnica, linguagem, estética ou processo específico, mas caracteriza-se propriamente por uma abertura semântica e processual que não admite uma definição unívoca e absoluta. Com efeito, a complexidade *povera*, não podendo ser redutível à utilização de materiais pobres, isto é, a critérios plástico-materiais, se dá sobretudo em uma “atitude” (Celant, 1985), comum a diversos artistas já atuantes antes da criação do termo, de rompimento com o pensamento binário presente no Modernismo, buscando uma dissolução, assim, das divisões entre o racional e o sensível, o tradicional e o contemporâneo, o artista e o espectador, o impulso interior e a reação exterior e, no que concerne o presente texto, entre cultura (ser humano) e natureza. Deixemos claro, tal processo de *empobrecimento* das barreiras existentes já havia sido proposto previamente pelo dramaturgo polonês radicado na Itália Jerzy Grotowski com seu artigo *Em Busca de um Teatro Pobre*, no qual Celant se baseou para a transposição do termo ao âmbito das artes visuais. Entretanto, ao fazê-lo, Celant lançou mão de outras frentes argumentativas, ligando, inicialmente, tal irredutibilidade às categorias e adaptação às contingências às práticas de guerrilha e,

<sup>1</sup> No original: “La genesi del giardino risiede nel mistero e nell’ordine della realtà che ci circonda, nella magia della vita e nello stupore che il suo manifestarsi suscita./ È importante circoscrivere il giardino per indicare il luogo, crearne l’identità.”





em seguida, a uma verdadeira estratégia de identificação entre ser humano e natureza, antecipando já, em um momento precoce, as desde então tão atuais discussões ecológicas, como verificamos na seguinte afirmação:

Como um organismo de estrutura simples, o artista se confunde com o ambiente, se mimetiza com ele, alarga a sua fronteira de percepção; abre uma nova relação com o mundo das coisas. Aquilo com o qual o artista se relaciona não é reelaborado: [...] ele não o manipula: deixa-o descoberto e aparente, atinge a substância do evento natural, como o crescimento de uma planta, a reação química de um mineral, o comportamento de um rio, da neve, da relva e do terreno, a queda de um peso, deles se indiferencia para viver a maravilhosa organização das coisas vivas. Entre as coisas vivas, descobre também a si mesmo, o seu corpo, a sua memória, os seus gestos, tudo aquilo que vive diretamente e assim recomeça a experienciar o sentido da vida e da natureza [...], que implica, segundo Dewey [...], o sensorio, o sensacional, o sensitivo, o sensível, o sentimental e o sensual<sup>2</sup> (Celant, 1985, p. 118).

Tal passagem, publicada pela primeira vez no emblemático catálogo *Art Povera*, de 1969 (Celant, 1969), é fundamental para compreendermos como a Povera pensava a relação estreita entre cultura e natureza: para aqueles artistas ambas seriam indissociáveis e indiferenciáveis. Renunciando à representação e reduzindo ao

<sup>2</sup> No original: "Come un organismo a struttura semplice, l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione; apre un rapporto nuovo con il mondo delle cose. Ciò con cui l'artista entra in rapporto non viene però rielaborato: [...] non lo manipola: lo lascia scoperto ed appariscente, attinge alla sostanza dell'evento naturale, quale la crescita di una pianta, la reazione chimica di un minerale, il comportamento di un fiume, della neve, dell'erba e del terreno, la caduta di un peso, si immedesima con essi per vivere la meravigliante organizzazione delle cose viventi. Tra le cose viventi scopre anche se stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti, tutto ciò che direttamente vive e così riinizia ad esperire il senso della vita e della natura [...] che implica, secondo Dewey [...], il sensorio, il sensazionale, il sensitivo, il sensibile, il sentimentale e il sensuoso."



máximo a manipulação da natureza, o *poverista* não apenas faz desta o seu objeto de pesquisa, mas reconhece a própria natureza como detentora de cultura, chegando mesmo, em alguns casos, a partilhar a autoria da obra com ela. Neste processo de reconsideração da natureza está implicada a saída do pensamento racionalista, típico da cultura ocidental, que vê o ser humano como mestre da natureza, e, em contrapartida, em uma reapropriação do próprio universo sensível, identificando a própria sensibilidade humana como natureza. Tendo isto em mente, consideraremos, sob o viés da relação entre cultura e natureza que se dá na construção e no pensamento dos jardins, os trabalhos de três artistas identificados com a Arte Povera: Piero Gilardi (1942-2023), Pino Pascali (1935 - 1968) e Giuseppe Penone (1947), além de abordarmos brevemente, também, a produção de Jannis Kounellis.

As abordagens dos três artistas, embora compartilhando de um movimento comum de se voltar à natureza e de compreender este território de contato entre o natural o artifício (artifício este que advém ele mesmo dela) que podemos entender como o jardim, avançam em sentidos muito distintos, por vezes mesmo opostos. De fato, embora verifiquemos, nos trabalhos dos três, a ideia de uma natureza circunscrita, que é o que caracteriza o jardim<sup>3</sup>, segundo Penone (2002), os dois artistas mais velhos, Gilardi e Pascali, a trabalharão enquanto modularidade. Dentre as obras de Penone, artista cujo mote de toda a sua produção é a indiferenciação entre ser humano e natureza e que trabalha diretamente com os vegetais, consideraremos, para não nos estendermos, apenas três de seus trabalhos, verdadeiros jardins.

Pascali, por sua vez, embora trabalhando diretamente com os elementos da natureza, pensará menos, deixemos claro, a ideia de jardim, dedicando-se sobretudo àquelas da agricultura e da

**3** Concordando com Giuseppe Penone, pensamos o jardim enquanto natureza circunscrita e antropomorfizada: um ato criativo e cognoscitivo (dado que os jardins, sobretudo os jardins botânicos, podem ser encarados enquanto inventário) que combina em si arquitetura e paisagem, *tekhné* humana e vegetal.



natureza agreste. Neste sentido, encararemos seu gesto não tanto como o da jardinagem, mas sobretudo como o da aragem e da colheita. Entretanto, o seu processo criativo enquanto jogo e sistema cognoscitivo da natureza (Da Costa, 2015) se aproxima da jardinagem na medida em que nesta, dedicada sobretudo à contemplação estética, ao lazer e à catalogação de espécies, e não à subsistência, como seria o caso da agricultura, está envolvida, com frequência, a curiosidade da experimentação pelo simples prazer da descoberta.



Fig. 2: Piero Gilardi – PAV – *Parco di Arte Vivente*, Turim, 2006. Na imagem: Dominique González-Foerster, *Trèfle*. Instalação de materiais e dimensões variados. Fonte: Fondazione Parco Arte Vivente.



Em relação ao trabalho de Gilardi, por sua vez, encará-lo-emos em dois momentos distintos: em primeiro lugar, os *Tappeti-Natura* [Tapetes-Natureza] (Fig. 1), que o artista vem desenvolvendo desde 1965, e o seu projeto intitulado *PAV – Parco di Arte Vivente* [PAV – Parque de Arte Viva] (Fig. 2), um parque localizado na periferia de Turim, de design inspirado nos tradicionais jardins franceses, destinado à experimentação artística coletiva, com foco na relação entre arte e ecologia. Inaugurado em 2008, o *PAV* concilia, de certa forma, os dois pontos-chave para compreender a trajetória de Gilardi: arte e política. Efetivamente, o artista piemontês, antes identificado pela crítica enquanto um artista *pop*, a partir de 1967 passa a dedicar-se sobretudo à crítica de arte e à ação política, interrompendo sua produção artística entre 1969 e o final dos anos 1970, década na qual se distancia também da teoria artística para voltar-se exclusivamente à militância no âmbito da esquerda independente. Por este mesmo motivo, é com ressalvas que se deve situar o trabalho de Gilardi na tendência artística da Arte Povera, já que ele mesmo, depois de participar das mostras iniciais do movimento, notadamente, *Fuoco Immagine Acqua Terra* [Fogo Imagem Água Terra]<sup>4</sup>, na Galleria L'Attico de Roma, em junho de 1967 e *Arte Povera + Im Spazio*, na Galleria La Bertesca de Genova, em setembro de 1967, recusa-se a participar das mostras seguintes da Arte Povera, rejeitando-a enquanto "ilusória e oportunista" (Gilardi [1969] in Boarini, 2019, p. 177). Tal crítica mordaz foi acompanhada, na ocasião, de uma autocritica ainda mais severa: julgando o próprio trabalho artístico dos anos precedentes (os *Tappeti-natura*) enquanto confuso e incompatível tanto com as novas pesquisas no âmbito artístico, quanto com a política, ele buscou justificar a sua decisão de abandonar o mundo da arte para se dedicar exclusivamente à ação

4 Embora não adotando o termo Arte Povera, tal mostra, curada pelo crítico Maurizio Calvesi e que contava com a participação dos artistas Piero Gilardi, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Umberto Bignardi e Mario Schifano, pode ser considerada como uma precursora do movimento (Conte, 2010; Sargentini, 2015), já que discute muitas problemáticas caras à Arte Povera, como a relação ser humano e natureza e a saída de uma arte retiniana e contemplativa em direção a uma participação ativa do público. Tal afirmação não seria compartilhada, porém, pelo crítico fundador do termo Arte Povera, Germano Celant, segundo depoimento do galerista Fabio Sargentini (2022) em entrevista concedida às autoras, ainda inédita.





política de base (Gilard, 1969). Posteriormente, porém, nos anos 1980, o artista retomaria a produção de seus *Tappeti-natura*, ressignificando-os radicalmente. Verificamos essa radicalização na medida em que o artista passa a atribuir aos tapetes conotações ecológicas, conotações estas que, por sua vez, se tornaram cada vez mais presentes no pensamento de Gilardi a partir de seu contato, nos anos 1970, com os guerrilheiros na América Latina e na África, os quais pensavam a relação entre ser humano e natureza de uma maneira muito distinta da ocidental (Galimberti, 2022a).

Entretanto, em meados dos anos 1960, o trabalho de Gilardi ainda refletia a fé na tecnologia própria aos ideais amplamente difundidos a partir dos anos 1950 durante o *boom* econômico na Itália, conhecido sob a alcunha de *Miracolo Economico Italiano*. Tal crença num futuro tecnológico utópico, como um paraíso artificial, derivava, de certa forma, do otimismo em relação à indústria e à ciência, o qual não apenas refletia a visão dos partidos de direita e das grandes empresas, mas era também manifestado por parte da esquerda oficial italiana, que acreditava no potencial de transformação social da tecnologia (Galimberti, 2022b). Ora, os *Tappeti-natura* de Gilardi refletiam um imaginário de um jardim do Éden naturalista e, ao mesmo tempo, sintético, expressando o desejo de uma utopia em que natureza e tecnologia se fundissem: a própria tecnologia, mimetizando a natureza, se tornaria ela mesma natureza, substituindo-a. Emblemático, neste sentido, para que possamos compreender o pensamento por trás dos primeiros *Tappeti-natura*, é o depoimento de Gilardi publicado na revista *Marcatrè* em dezembro de 1966:

A ideia para estes tapetes eu tive ao discutir com um amigo, numa tarde, sobre a paisagem que envolverá o homem do futuro. [...] Imaginava, com emoção, um ambiente naturalista que, por motivos de higiene e conforto, fosse realizado artificialmente com materiais sintéticos. A partir daquele momento, tive a curiosidade de experimentar, na minha casa, uma situação desse tipo: assim que encontrei um material não deformável, porém macio, que é a resina poliuretana expansiva, reconstituí 4 m<sup>2</sup> de um leito de rio pedregoso, baseando-me em um



verdadeiro leito de rio para as características relevantes. Obteve um impressionante efeito de realidade, que continuou a me surpreender mesmo depois de caminhar por um longo tempo sobre o tapete<sup>5</sup> (Gilardi, 1966, p. 379).

Verificamos, pois, que a abordagem de Gilardi é contrastante em relação àquela que, segundo Celant, caracterizaria a poética *povera*. De fato, enquanto o crítico genovês afirma que

Animais, vegetais e minerais manifestam-se no mundo da arte. [...] *Seu trabalho não visa, contudo, servir-se dos materiais mais simples e dos elementos naturais [...] para uma descrição ou representação da natureza*, aquilo que o interessa é, em contrapartida, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais<sup>6</sup> (Celant, 1985, p. 118, grifo do autor).

Gilardi, por sua vez, não apresenta os elementos da natureza tal qual eles são, mas permanece no âmbito da mimese. Efetivamente, manipulando habilidosamente a espuma poliuretana, ele consegue um efeito tão naturalista que evidencia, em um sentido contrário, a própria artificialidade: criando uma natureza doméstica, macia, modular e com cores vibrantes, os ambientes de Gilardi remetem mais

4 No original: "L'idea di questi tappeti l'ho avuta un pomeriggio discutendo con un amico sul paesaggio che circonda l'uomo del futuro. [...] immaginavo, con emozione, un ambiente naturalistico che, per motivi di igiene e comfort, fosse realizzato artificialmente con materiali sintetici. Da quel momento ho avuto la curiosità di sperimentare in casa mia una circostanza di quel tipo: trovato un materiale indeformabile, ma soffice, che è la resina poliuretana espansa, ho ricostruito 4mq di sassoso greto di torrente, basandomi sui rilevanti fatti presso un vero torrente. Ottenni un impressionante effetto di realtà, che continuava a sorprendermi anche dopo aver camminato a lungo sul tappeto."

5 No original: "Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte. L'artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche [...]. L'artista alchimista organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle. Il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali [...] per una descrizione o rappresentazione della natura, quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali. Come un organismo a struttura semplice, l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione."



à estética da psicodelia do que a um verdadeiro ambiente natural. Ademais, refletem ainda o ideal, típico do pensamento ocidental, de uma natureza a serviço ou em benefício da humanidade, que não apenas desfruta dela, mas também estabelece com ela uma relação de posse: o público era convidado a caminhar sobre os tapetes, a deitar sobre eles. Além disso, sendo divididos em módulos, podiam ser cortados em pedaços, que seriam adquiridos separadamente por diferentes pessoas.

Entretanto, apesar de apresentar muitas características em comum com a *Pop Art* e de refletir um imaginário de um futuro paraíso tecnológico e asséptico – muito diferente, portanto, da relação estreita entre a Arte Povera e o real concreto do presente em que convivem em um caos organizado elementos orgânicos e sintéticos –, os *Tappeti-natura* e, em especial, os *Vestiti-natura* [*Roupas-natureza*] se aproximam da Arte Povera no que diz respeito a uma saída de uma arte retiniana em direção a uma experiência artística direta, física e coletiva. De fato, os trabalhos de Gilardi não eram feitos para serem apenas vistos – embora possuísem um sedutor apelo visual –, mas também para serem habitados e vestidos. Ademais, a sua natureza geometrizada, ou melhor, modularizada e reinventada o aproxima muito do trabalho de outro *poverista*: Pascali.

Pino Pascali, à diferença dos outros artistas considerados no presente texto, não teve uma carreira longa: sua produção escultórica, considerada a parte mais madura e experimental de sua obra, durou pouco mais de um quadriênio, sendo interrompida bruscamente pela morte trágica e prematura do artista, em um acidente de motocicleta em setembro de 1968, aos 32 anos de idade. No entanto, embora desenvolvida em um breve hiato de tempo, sua produção é extremamente variada, labiríntica e heterogênea.

A produção escultórica de Pascali é dividida em diferentes ciclos, momentos nos quais o artista mergulhava em um novo tema e em novo processo, transformando-se a ponto de se tornar irreconhecível: como ele mesmo afirmou, em dialeto de Bari, em uma entrevista à crítica de arte Marisa Volpi (1968, p. 73): “*iei sò accome n srpent*;



*ieind all'an cangc pell*".<sup>7</sup> Consideraremos, portanto, apenas aqueles ciclos que se encaixam na problemática de nossa discussão, isto é, a relação entre cultura e natureza. Dentre estes, concentrar-nos-emos sobretudo em torno do ciclo de trabalhos desenvolvido em 1967 em que o artista busca reconstruir, no âmbito da galeria, a natureza, apresentando-a em seus elementos naturais. Dentre eles, a água desempenhará um papel fundamental.

*Pugliese*, crescido entre a sua Apúlia natal e a Albânia, Pascali era um homem e um artista mediterrâneo; tal imaginário permeará a maior parte de sua produção. Em uma entrevista de 1967 à crítica de arte Carla Lonzi, ele afirma: "Eu gosto do mar. [...] Nasci onde tem o mar. [...] As próximas coisas que quero fazer são coisas de água. [...] A água me fascina muito"<sup>8</sup> (Pascali, 1967, p. 238-245). De fato, no ano anterior, Pascali havia apresentado, na Galleria L'Attico, de Roma, um grande *Mare [Mar]*<sup>9</sup> (Fig. 3) feito de tela branca cuidadosamente esticada sobre uma estrutura de madeira.

Ocupando todo o espaço da galeria, sobre cujas paredes foram instaladas esculturas de animais marinhos realizadas com a mesma técnica, o mar de Pascali, impedindo a circulação do público, criava um ambiente em que reinava uma natureza imaginária, lúdica, idealizada, na qual o ser humano (no caso, o público impedido de entrar na galeria), não interferiria. Uma natureza, portanto, circunscrita na cultura (isto é, na arquitetura), mas a qual, diferentemente dos *Tappeti-natura* de Gilardi, o ser humano se limita a observar.

7 Em português: "eu sou como uma serpente; ao longo do ano mudo de pele". Agradecemos a nossa amiga Maria Carbone pela ajuda na tradução, do barese ao italiano, desta passagem.

8 No original: "A me piace il mare. [...] sono nato dove c'era il mare. [...] Le prossime cose che voglio fare sono delle cose di acqua. [...] L'acqua mi affascina molto."

9 Não confundir com sua emblemática obra *32m2 di Mare Circa*, realizada em 1967 e conservada, hoje, na Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma.







Fig. 3: Pino Pascali – *Mare*, 1966. Tela esticada e pintada sobre estrutura de madeira. 25 x 600 x 400 cm. Fonte: L'Attico, Fabio Sargentini.



Em 1967, abandonando o universo onírico das *Finte sculpture* (como chamava tais esculturas de tela sobre chassis), ele radicaliza sua abordagem da natureza, combinando à representação a apresentação. Como relatou o galerista Fabio Sargentini, da Galleria L'Attico, em entrevista inédita às autoras do presente artigo, a decisão de Pascali de trabalhar diretamente com a água causou grande impacto na produção artística italiana daquele período, abrindo margem, junto com o trabalho do artista Jannis Kounellis, para uma abordagem cada vez mais direta da natureza:

Ele [Pascali] me disse que queria fazer uma obra que se chamaria *Le Pozzanghere* [as poças], e, portanto, uma obra com água, com água de verdade, com água não transformada, manipulada, etc.: a água como material artístico. [...] Logo, natureza é arte. [...] as poças deveriam ser construídas, mas ainda assim a ideia já estava clara [...] <sup>10</sup>(Sargentini, 2022).

A partir de então, ele realizaria uma série de trabalhos que não apenas apresentavam os elementos – notadamente, a água e a terra – em seu estado natural, mas buscavam reimaginar uma natureza idealizada, romantizada, recriando não tanto a natureza em si, mas sobretudo a *experiência* que temos dela, como afirma a professora da Universidade de Estrasburgo Valérie Da Costa em sua tese de doutorado:

Mais que um simples efeito tautológico, a questão é, no trabalho de Pino Pascali, não tanto de utilizar estes materiais apenas pela sua qualidade elementar, mas de se servir deles, com a ajuda de outros suportes, para reconstruir este sentimento de natureza que o artista busca exprimir através de suas realizações <sup>11</sup>(Da Costa, 2015, p. 146).

**10** No original: "lui mi dice che vuole fare un'opera che si chiama *Le pozzanghere*, e quindi un'opera con l'acqua, con l'acqua vera, con l'acqua non trasformata, manipolata, eccetera: l'acqua come materiale artistico. [...] Quindi natura è arte. [...] in realtà ancora le pozzanghere dovevano essere costruite, ma comunque l'idea ormai era chiara."

**11** No original: "Plus qu'un simple effet tautologique, il est surtout question dans le travail de Pino Pascali de ne pas tant utiliser ces matériaux pour leur seule qualité élémentaire que de s'en servir, à l'aide d'autres supports, pour reconstruire ce sentiment de nature que l'artiste cherche à exprimer à travers ses réalisations."



Sendo assim, verificamos que o trabalho de Pascali, assim como o de Gilardi, embora fazendo uso também da apresentação, não foge da representação, contrariando, de certa forma, a argumentação de Celant e dando margem a posicionamentos reticentes, por parte da fortuna crítica, em relação à sua inclusão no termo Arte Povera:

Quando por exemplo Pascali chega a nos comunicar [...] o *Baco da Seto(la)* [*Bicho da seda/cerdas*], ou o mar, ou a terra [...], se move deliberadamente em um nível secundário de signos, de símbolos, não renunciando, obviamente, ao prazer de inter cruzá-los. No entanto, tal programa de trabalho não me parece que possa se dizer de todo concomitante com aquele de um Boetti, de um Merz, de um Zorio<sup>12</sup> (Barilli, 1968 *In* Boarini, 2019, p. 147).

Entretanto, o próprio Barilli reconheceria, em seguida, no mesmo texto, a futilidade de se buscar uma perspectiva unívoca para a Arte Povera, posicionamento do qual compartilhamos e o qual enfatizamos enquanto uma das prerrogativas do movimento.

Nos permitimos dizer que a abordagem de Celant sobre o trabalho de Pascali, nos escritos iniciais da Arte Povera, oferecia apenas um recorte parcial. Isto porque confere uma objetividade tautológica à apresentação dos elementos naturais por parte do artista *pugliese*, desconsiderando o jogo lúdico e a mitologia envolvidos: de fato, com seus *1mc di terra*, *2mc di terra*, *32mq di mare circa*, *9mq di pozzanghere* etc. (Fig. 4) Pascali se apropria de uma estética minimalista e apresenta uma relação aparentemente tautológica entre objeto e título, mas sempre com grande ironia e teatralidade.

<sup>12</sup> No original: "Quando ad esempio Pascali giunge a "dirci" [...] il baco da seto (la), o il mare, o la terra [...] si muove deliberatamente a un livello "secondario" di segni, di simboli, non rinunciando ovviamente al piacere di incrociarli tra loro. Comunque, un simile programma di lavoro non mi pare si possa dire del tutto concomitante con quelli di un Boetti, di un Merz o di un Zorio."



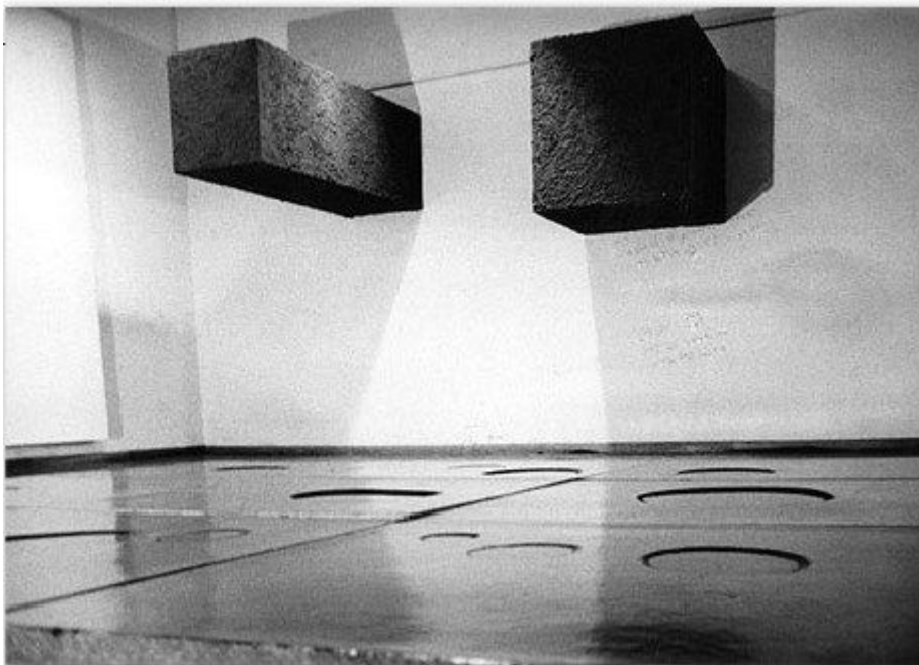


Fig. 4: Pino Pascali – *2mc di terra, 1mc di terra, 9mq di pozzanghere*, 1967. Papelão coberto de terra e 9 painéis de madeira compensada laqueada, gesso e água. Instalação de dimensões variadas. Fonte: Galleria L'Attico.

Por exemplo, enquanto Celant em 1967 afirma que “os cubos de terra e o mar de Pascali são feitos de terra e de água”<sup>13</sup> (Celant, 1985, p. 32), podemos acrescentar que sua apresentação no espaço não remete objetivamente a simples cubos de terra e a uma extensão de 33m<sup>2</sup> de água (Fig. 5), mas à experiência do olhar que vê um penhasco refletido na água e à sensação de se estar diante do mar e vê-lo cada vez mais escuro à medida que se afasta da praia e, no horizonte, ver a linha clara de encontro entre o mar e o céu. Por outro lado, à afirmação de que tais obras seriam “*sine qua non* naturais de um mundo natural.





É o natural quotidiano privado de qualquer máscara, violado no seu tabu de banalidade, despojado e desnudado, eviscerado também este enquanto paradigma linguístico”<sup>14</sup> (Celant, 1985, p. 32), podemos objetar que elas nutrem, na verdade, uma visão lírica da natureza: longe de desmistificar a natureza, Pascali a encara com o olhar melancólico de alguém que mira a uma realidade pré-industrial, mas reconhecendo a impossibilidade de tal retorno.

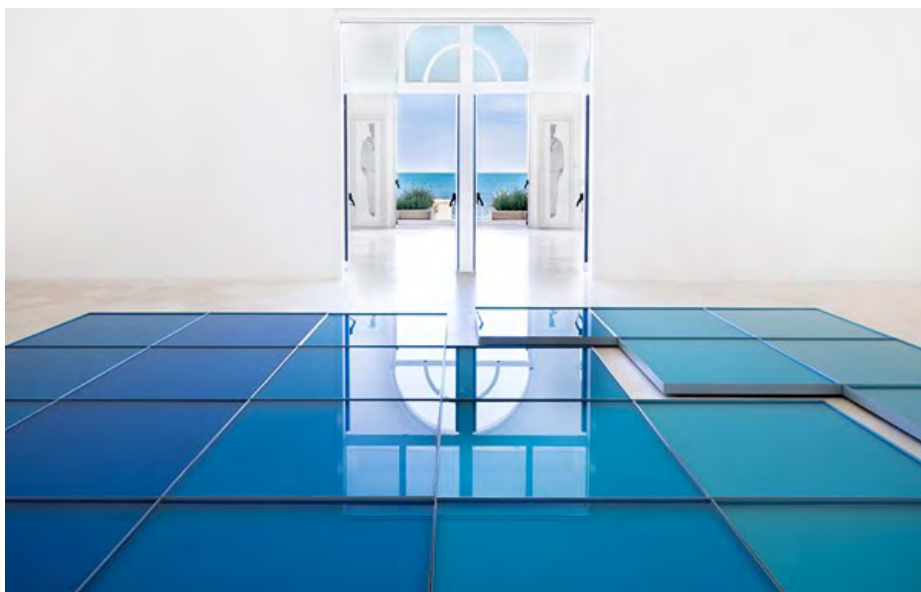


Fig. 5: Pino Pascali – *32mq di mare circa*, 1967. 30 recipientes de alumínio zincado repletos de água colorida com anilina de 113 x 113 cm<sup>2</sup> cada, superfície total de aproximadamente 3390cm<sup>2</sup>. Fonte: Fondazione Pino Pascali.

**14** No original: “sono sineddoche naturali di un mondo naturale. È il naturale quotidiano privato di ogni maschera, violato nel suo tabù di banalità, spogliato e denudato, sviscerato anch’esso quale paradigma linguistico.”



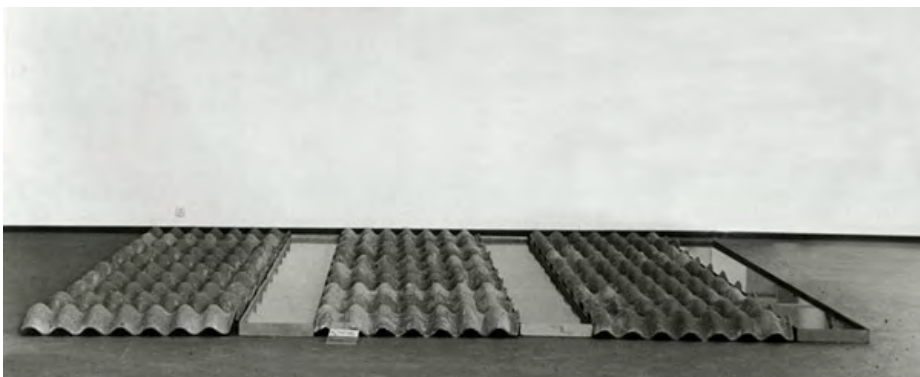


Fig. 6: Pino Pascali – *Canali di irrigazione e Campi Arati*, 1967. Recipientes de metal repletos de água e papelão ondulado coberto de terra, 7 x 300 x 426 cm. Fonte: Catalogo Generale dei Beni Culturali.



Fig. 7: Pino Pascali ativando seus *Attrezzi agricoli*, em performance para o filme de arte *SKMP2*, 1968. Na performance, ele ara a terra e planta pães. Em seguida, “colhe” um dos pães e come um pedaço. Fonte: Luca Patella, *SKMP2*.



De fato, boa parte da produção de Pascali pode ser relacionada ao fenômeno que Pier Paolo Pasolini chamou metaforicamente de “desaparecimento dos vaga-lumes”<sup>15</sup> (1975), isto é, o desaparecimento gradual de uma Itália camponesa (Da Costa, 2015) e de suas culturas autóctones, em função do processo de industrialização e do estabelecimento de uma cultura massificada. Pascali, tendo vivido a maior parte de sua vida no sul da Itália, região majoritariamente rural e de tradições sincréticas helênicas ainda muito fortes em meados do século XX, foi impactado por esse processo, o que se torna evidente especialmente em seus trabalhos que buscam pensar a agricultura.

Em 1967, em concomitância com a realização de suas obras que buscavam recriar, no contexto fechado da galeria, a sensação da imensidão da natureza em relação ao homem, Pascali realiza uma série de instalações que se referem ao mundo camponês do sul da Itália, a um só tempo representando e apresentando, através de longos tanques de água tingida de azul, os canais de irrigação e, através de grandes painéis de papelão ondulado cobertos de terra, os campos arados (Fig. 6). Estes trabalhos eram geralmente expostos em conjunto, podendo, porém, devido à sua modularidade, serem apresentados de inúmeras maneiras. Remetiam sempre, porém, à natureza selvagem que, manipulada pelo homem através da agricultura, se torna paisagem geometrizada: geometrização esta que, no trabalho do artista, joga, também, com a estética minimalista, adicionando-lhe organicidade e uma espécie de nostalgia (Tonelli, 2010) de um universo arcaico. Reforçando esta ideia, em seguida, em 1968, Pascali realizaria uma série de esculturas-ferramentas agrícolas, que ativaria através de performances de cunho privado (Fig. 7), realizadas na natureza e sem testemunhas a não ser o artista Luca Maria Patella, que filmava, o galerista Sargentini e os artistas Michelangelo e Maria Pistoletto, que observavam a uma distância respeitosa (Sargentini, 2022). O imaginário de Pascali, portanto, como afirma o crítico Alberto Boatto no artigo intitulado *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, nutria-se de uma mitologia contemporânea do primitivo:



Incrementando os poderes do imaginário, o homem reivindica a si mesmo como ser dotado de corpo, de profundidade e de memória e, se apropriando dos universos marginais e exilados do natural, do mítico e da infância, tenta hoje recuperar a própria integridade e engatar um contato mais imediato com o mundo. [...] ocupa o polo oposto àquele da utopia e da antecipação futurista [...]: não é nem o passado que irrompe no presente e tampouco o movimento contrário, mas é como se algo viesse das profundezas, como de uma permanente estrutura de suporte do homem<sup>16</sup> (Boatto, 2016, p. 117).

Sendo assim, verificamos que embora tanto Pascali quanto Gilardi trabalhem com a recriação de uma natureza idealizada, modularizada integrada no espaço da galeria, isto é, uma espécie de pequeno Jardim do Éden<sup>17</sup> circunscrito de uma estrutura arquitetônica, ambos avançam em sentidos contrários: Gilardi em direção a uma utopia tecnológica, Pascali em direção ao imaginário primário do arcaico, igualmente inatingível. O trabalho do artista *pugliese* se aproxima mais, portanto, daquele do *poverista* greco-italiano Jannis Kounellis, também atuante em Roma. De fato, Kounellis também trabalhará com o imaginário do arcaico e com a apresentação (em seu caso, a representação se torna mais rara) de elementos naturais, notadamente animais vivos e canteiros de plantas vivas e mortas (carvão) (Fig. 8). Entretanto, o *poverista* que levará mais ao extremo a união entre natureza e cultura é o artista piemontês Giuseppe Penone.

**16** No original: "Mettendo a frutto i poteri dell'immaginario l'uomo rivendica se stesso come un essere dotato di corpo, di profondità e di memoria e, appropriandosi degli universi emarginati e proscritti del naturale, del mitico e dell'infanzia, tenta adesso di recuperare la propria interezza e di allacciare un contatto più immediato col mondo. [...] Occupa il polo opposto a quello dell'utopia e dell'anticipazione avveniristica [...]: e non è né il passato a irrompere nel presente e nemmeno il movimento contrario, ma è come se qualcosa venisse dal profondo, come da una permanente struttura portante dell'uomo."

**17** Pensamos na ideia de Jardim do Éden associada a estas obras por conta de suas respectivas idealizações de uma natureza perfeita e inatingível, com uma ideia de um primórdio ou de futuro míticos e inalcançáveis a não ser através das ideias.







Fig. 8: Jannis Kounellis – *Cactus e Pappagallo*, 1967. Materiais e dimensões diversas. Fonte: Galleria L'Attico.

Giuseppe Penone, o mais jovem dos artistas da Arte Povera, trabalha desde 1968 com a noção de indissociabilidade entre natureza e cultura. Com uma produção vasta, longa e labiríntica, Penone leva ao extremo a poética *povera* enquanto dissolução das dualidades entre arte e vida, entre natureza e cultura, entre o racional e o sensível, entre artista e obra de arte: atuando a partir de analogias interespécies e herdeiro do princípio de uma “*anima mundi*”<sup>18</sup>, uma alma do mundo [que] ordenaria tanto os movimentos tectônicos quanto o crescimento das árvores e das flores, e o movimento dos sentimentos humanos”<sup>19</sup> (Semin, 2008, p. 24),

<sup>18</sup> Embora o artista tenha negado em duas ocasiões, em entrevistas, qualquer relação direta entre sua obra e o animismo.

<sup>19</sup> No original: “[...] *anima mundi*, une âme du monde, ordonnerait aussi bien les mouvements tectoniques que la croissance des arbres et des fleurs, et le mouvement des sentiments humains.”



ele evidencia as similitudes existentes entre todos os corpos – o animal (humano), o vegetal, o mineral e a terra.

Radicalizando o princípio de abandono de imposição de formas à natureza, ele não se limita, porém, a apresentar os elementos da natureza tal qual são, mas compartilha, em muitos casos, a autoria com eles, principalmente com os vegetais, efetuando, assim, um processo de despersonalização da produção artística:

é possível verificar que a mecânica do crescimento dos elementos naturais, assim como o comportamento dos corpos de um modo geral, será a própria força motriz de grande parte dos trabalhos de Penone. Ele trabalha com aquilo que chamaremos de devir escultor da natureza e enxerga nos vegetais uma forma que pode ser, em si, pensada como o resultado de duas forças escultóricas: a sua própria, no esforço de erguer-se em busca da luz, e a força da luz que os atrai, direcionando o sentido do alongamento de suas hastes, esculpindo-os, por fim, em uma espécie de gravidade ao contrário, uma força gravitacional que puxa para cima (Câmara, 2016, p. 47).

Sendo assim, a própria produção de Penone não existiria sem a ação escultórica da natureza. Entretanto, deixemos claro, este voltar-se à natureza não implica o abandono da história da arte, da literatura e da arquitetura: reconhecendo a existência de cultura na natureza e reconhecendo a própria humanidade enquanto natureza, Penone encara a própria tradição cultural humana enquanto constituinte do mundo natural.

Estes intercruzamentos entre a tradição cultural ocidental (notadamente, arquitetônica, paisagística e linguística) se farão especialmente presentes nos trabalhos que analisaremos aqui: *Alberogiardino* (2000-02), *Arbre-chemin* (2012) e *Giardino delle sculture fluide* (2003-2007). Contrariando a noção de escultura enquanto não-arquitetura e não-paisagem, e sendo, portanto, simultaneamente escultura, arquitetura e paisagem, estes jardins inserem-se no conceito desenvolvido por Rosalind Krauss (2008), em 1979, de escultura no campo expandido, ao passo que dialogam, também, com a longa tradição da jardinagem italiana e francesa.



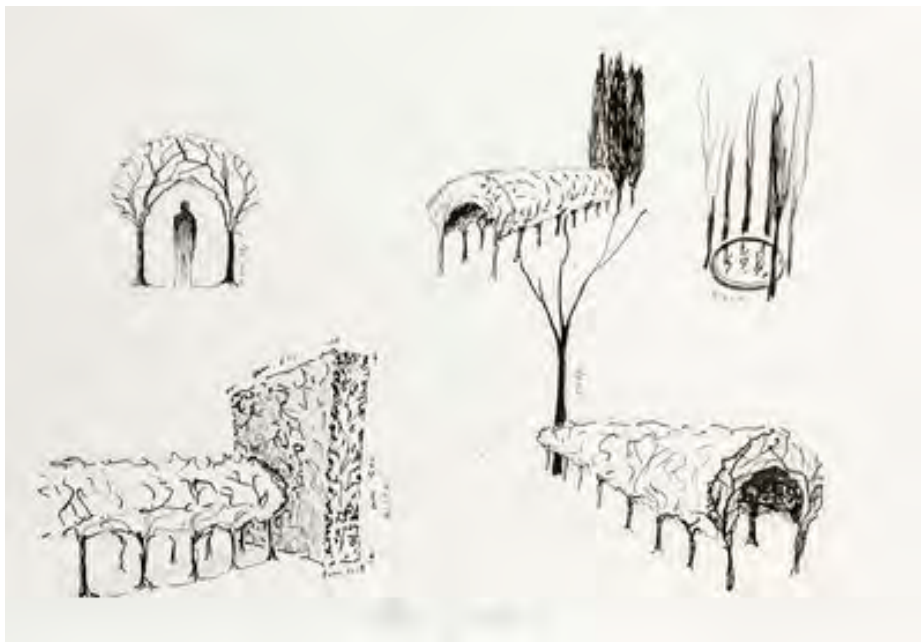


Fig. 9: Giuseppe Penone – *Albero-giardino* [projeto], 2001. Nanquim sobre papel, dimensões desconhecidas. Fonte: Giuseppe Penone.

Em *Albero-giardino* [Árvore-jardim] (Fig. 9), localizado em Turim, o artista piemontês constrói, com arbustos, a silhueta de uma grande árvore que se estende por 3490 m<sup>2</sup> de terreno.<sup>20</sup> Esta silhueta, entretanto, é percorrível: os arbustos formam túneis de teto abobadado, convidando o

<sup>20</sup> Podemos pensar em obras em outras obras que possuem procedimentos afins, como as plantações de Joseph Beuys (como por exemplo seus *7000 Eichen*, em que plantou 7000 carvalhos durante a Documenta de Kassel de 1982), *Mesa* (1995), de Nelson Felix, obra realizada em Uruguaiana, RS, com processo similar àquele empregado por Penone desde 1968, isto é, de emprego do “devir escultor da natureza” (Câmara, 2016) para a concretização da ópera no tempo e no espaço, ou *De Groene Kathedraal* (1996), de Marinus Boezem, em que o artista emula a forma e a escala da catedral Nôtre Dame por meio da plantação de choupos. Deixemos claro que estes são apenas alguns exemplos, e que não é nosso objetivo analisar aqui a totalidade das inúmeras obras contemporâneas que aliam o processo de crescimento vegetal à produção artística humana afim de enfatizar a existência de cultura na natureza.



espectador a literalmente entrar na obra e se deslocar por ela. Para realizar tal estrutura, o artista referencia não apenas o caráter geométrico da poda dos jardins renascentistas, mas também a estrutura arquitetônica dos arcos e das abóbadas das catedrais, e, arriscamos dizer, dos aquedutos. Com efeito, a silhueta da árvore-jardim e o fluxo do deslocamento humano em seu interior acabam por remeter, também, ao fluxo de um rio, do sangue nas veias, da seiva nas árvores e dos veios do mármore. Analogia esta que, muito presente na obra plástica e escrita do artista, aparecerá também em *Arbre-chemin* [Árvore-caminho] (Fig. 10) e, ainda mais evidentemente, no *Giardino delle sculture fluide* [Jardim da escultura fluida] (Fig. 11 e 12).



Fig. 10: Giuseppe Penone – *Arbre-chemin*, 2012. Árvores e pedras, dimensões determinadas pelo ambiente. Fonte: Domaine Chaumont-Sur-Loire.





Em *Arbre-chemin*, em Chaumont-sur-Loire, na França, ele procede de maneira semelhante ao traçar a silhueta de uma árvore em um bosque. Desta vez, porém, ele executa um gesto contrário: ao invés de construir o caminho em alto relevo, plantando árvores, ele o traça em baixo-relevo, como uma picada em meio à natureza agreste. De fato, sobre a construção de jardins enquanto contato que se dá no percurso, ele afirma, em um escrito de artista de 2002:

*O jardim começa quando um homem pisa o solo e adentra no espaço do vegetal, do mineral. A sua ação se fixa na terra e as ínfimas realidades que o seu passo encontra memorizam a sua presença.*

Os arbustos deslocados por uma força diferente da do vento, as folhas arrancadas, os raminhos quebrados, a relva dobrada e esmagada, e a minúscula invisível vida animal perturbada pelos passos testemunham a passagem e recordam o percurso do homem.

[...]

*A partir desse momento o registro da sua presença se fixa no lugar.*

A organização sistemática deste registro, a sua estruturação, a vontade de ritualizar o percurso, a sua repetição é o que gera o jardim.

O jardim registra e repropõe o estupor, as sensações que a ação original provocou [...]

A organização no percurso da comunidade vegetal que compõe o jardim reflete a cultura, a sociedade e a economia que o geraram. [...]

*Os seus limites concentram no espaço a ideia de genius loci, das forças secretas que permitem a organização da vida, a partir da ideia e do conceito do bosque sagrado, do tempo natural. O percurso do jardim é sempre um percurso iniciático, uma experiência reveladora acentuada pela atávica desorientação que provamos quando adentramos na mata ou na floresta, onde se perdem os pontos de referência e a atenção se concentra nos detalhes, nas aparições repentinas e imprevistas, nos sons, nos fachos de luz, nas sombras. É uma iniciação*



percebida somente por quem está preparado para a *experiência de uma osmose com as coisas, com a paisagem*. Quando se entra no labirinto dos jardins é fácil perder-se nas formas, nas cores, nos perfumes, nos sons de suas terras e de suas águas, e é belo não encontrar a si mesmo<sup>21</sup> (Penone, 2009, p. 176, grifo nosso).

A partir deste escrito, encontramos chaves de leitura que serão essenciais para compreendermos o que é, talvez, o projeto mais ambicioso dentre os jardins de Penone: o *Giardino delle sculture fluide*. Estendendo-se por uma área de três hectares em Venaria Reale, ao norte de Turim, o *Jardim das Esculturas Fluidas* apresenta, em um antigo jardim seiscentista, um percurso de doze obras que propõem uma verdadeira experiência sensorial e cognoscitiva que vai desvendando, aos poucos, as analogias existentes entre os diferentes corpos do mundo e, mais especificamente, das “formas costumeiras do jardim”, evidenciando, nelas, “a lógica vital do lugar e das coisas que o habitam”<sup>22</sup> (Penone, 2009): a água, o vegetal, a pedra, o mármore, etc.

**21** No original: “Il giardino inizia quando un uomo calpesta il suolo e si inoltra nello spazio del vegetale, del minerale. La sua azione si fissa per terra e le infime realtà che il suo passo ha incontrato memorizzano la sua presenza. / Gli arbusti spostati da una forza diversa dal vento, le foglie staccate, i rametti spezzati, le erbe piegate e pestate, e la minuscola invisibile vita animale perturbata dai passi testimoniano il passaggio e ricordano il percorso dell'uomo. [...] / Da quel momento il ricordo della sua presenza si fissa nel luogo. [...] / L'organizzazione sistematica di questo ricordo, la sua strutturazione, la volontà di ritualizzare il percorso, la sua ripetizione genera il giardino. / Il giardino ricorda e ripropone lo stupore, le sensazioni che l'azione originaria ha provocato, la meraviglia dei colori, del suolo, del cielo riflesso sull'erba, dell'ombra dei rami per terra che svela il flusso continuo degli umori del suolo. [...] / L'organizzazione nel percorso della comunità vegetale che compone il giardino riflette la cultura, la società e l'economia che lo ha generato. / I suoi limiti concentrano nello spazio l'idea del *genius loci*, delle forze segrete che permettono l'organizzazione della vita, da questo l'idea ed il concetto del bosco sacro, del tempio naturale. Il percorso del giardino è sempre un percorso iniziatico, un'esperienza rivelatrice accentuata dall'atavico disorientamento che si prova quando ci si inoltra nella boscaglia o nella foresta dove si perdono i punti di riferimento e l'attenzione si concentra sui particolari, sulle apparizioni improvvise ed impreviste, sui suoni, sui tagli di luce, sulle ombre. È un'iniziazione percepita solo da chi è preparato all'esperienza di un'osmosi con le cose, con il paesaggio. Quando si entra nel labirinto dei giardini è facile perdersi nelle forme, nei colori, nei profumi, nei suoni delle sue terre e delle sue acque ed è bello non ritrovarsi.”

**22** No original: “Un progetto di scultura basato sull'uso dei materiali e delle forme abituali del giardino. Una normalità apparente che indica la forza e la logica vitale del luogo e delle cose che lo abitano.”



Portanto, nele se faz presente tanto a ideia do *genius loci*<sup>23</sup>, citada pelo artista (afinal, o jardim não é apenas um lugar onde se acumulam seres e objetos, mas trata-se de um conjunto simultaneamente múltiplo e coeso, com uma identidade própria), como também de *anima mundi*, como sugerido por Didier Semin, uma vez que o artista confere um vitalismo àquele espaço e às formas que o habitam.



Fig. 11: Giuseppe Penone – *Il giardino delle sculture fluide: Tra Scorza e Scorza*. Bronze e árvore, 1030 x 430 x 280 cm. Fonte: Studio Giuseppe Penone.

**23** O conceito de *genius loci*, ou espírito do lugar, corresponde a um conjunto de características diversas que, combinadas, conferem identidade àquele território.





Fig. 12: Giuseppe Penone – *Il Giardino delle Sculture Fluide: Pelle di Marmo*, 2003-2007. Mármore de Carrara, 3 x 2400 x 1722 cm. Fonte: Atribune.

Nele, o registro da presença humana se parecia àquele da presença das outras existências: um cérebro feito de pedras, um bloco de mármore que, esculpido seguindo seus veios, revela o fluxo das veias animais e da linfa nas árvores, o ondular da água que lembra uma impressão digital (elemento emblemático da produção penoneana na medida em que simboliza o ponto de contato entre o eu e o mundo e é a imagem involuntária por excelência).

Verificamos, pois, que os *Giardini delle sculture fluide* podem ser tomados enquanto o jardim *poverista* por excelência, uma vez que sintetizam o conceito de dissolução das diferenças que caracteriza a poética *povera*. Com efeito, percorrendo o jardim das esculturas fluidas nos damos conta, aos poucos, de que compartilhamos mais semelhanças do que diferenças com os demais seres da natureza e que somos, portanto, intrinsecamente natureza. Como afirma o próprio artista: “Fluidez da escultura, fluidez do homem, fluidez da natureza. Tudo segue a forma e o desenvolvimento do fluido no





espaço: Assim também o visitante é fluido entre fluidos”<sup>24</sup> (Penone, 2009).

Seria ainda possível verificarmos outras ocorrências desta temática na produção *povera* para além daquelas aqui abordadas. Tendo-as em vista, no entanto, reafirmamos que, não obstante as temáticas sejam contempladas pelos artistas de formas díspares, um tipo de abordagem dos materiais os une: um olhar não hierárquico em relação a eles, ou como diz Giuseppe Penone, uma tomada de posição que lhes confere dignidade seja por tomá-los como coautores das obras (como no caso do escultor piemontês), seja por repensar sua posição em relação à discussão ecológica (como fez Gilardi) ou tendo a natureza como sensação, tal qual enfatiza os trabalhos de Pino Pascali.

**24** No original: “Fluidità della scultura, fluidità dell'uomo, fluidità della natura. Tutto segue la forma e lo sviluppo del fluido nello spazio: così anche il visitatore è fluido tra fluidi.”



## REFERÊNCIAS

- BOARINI, Vittorio [org.]. **Il Notiziario della Galleria De' Foscherari 1965 – 1989**. Bologna: Galleria De' Foscherari, 2019.
- BOATTO, Alberto; CHIODI, Stefano [org.]. **Ghenos, Eros, Thanatos e altri scritti sull'arte 1968 – 1985**. Roma: L'orma editore, 2016.
- CÂMARA, Marina. **Giuseppe Penone**: da história à pele do mundo, 16 ago. 2016, (tese de doutorado), programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2016.
- CELANT, Germano. **Art Povera**. London: Studio Vista, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Arte Povera**: Storia e protagonisti. Milano: Electa, 1985.
- DA COSTA, Valérie. **Pino Pascali**: retour à la Méditerranée. Paris: Les Presses du Réel, 2015.
- GALIMBERTI, Jacopo. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida às autoras, 2022, [não publicado].
- \_\_\_\_\_. **Images of class**: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts. London: Verso, 2022.
- GILARDI, Piero. Sem título, *In*: **Marcatrè**, v. 4, n. 26–29, dez. 1966.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, UFRJ, v. 17, n. 17, 2008, p. 128-137. Disponível em: <https://tinyurl.com/se4se737>. Acesso em: 4 mar. 2023.
- MARANIELLO, Gianfranco [org.]. **Giuseppe Penone**: Scritti. Bologna: MAMbo, 2009.
- PASCALI, Pino. Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali. Entrevista concedida a Carla Lonzi. **Marcatrè**, v. 5, n. 30–33, jul. 1967.



PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere ovvero l'articolo delle lucciole, *In: Corriere della Sera*, fev. 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em: 04 set. 2022.

SARGENTINI, Fabio. **De que pobreza diz a Arte Povera?** Entrevista concedida às autoras, 2022, [não publicado].

\_\_\_\_\_. L'arte povera è nata a Roma? **Flash Art**, 13 jul. 2015. Disponível em: <https://flash-art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/>. Acesso em: 04 mar. 2023.

SEMIN, Didier. **Minéralogies végétales**: Penone à Venise. Paris: l'Échoppe, 2008.

TONELLI, Marco. **Pino Pascali**: il libero gioco della scultura. Monza: Johan & Levi, 2010.

VOLPI, Marisa. Tecniche e Materiali: Pino Pascali, **Marcatrè**, v. 6, n. 37– 40, mai. 1968.

**Marina Câmara** é professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Pós-doutora pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH da USP; Doutora em Artes pela EBA UFMG, com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Tradutora de textos como *Inobedientia* de Emanuele Coccia, e *MARINO MARINI: do arcaísmo ao fim da forma*, catálogo organizado pela Fundação Iberê Camargo e pela Pinacoteca de São Paulo. Atua também como curadora e crítica independente há 10 anos.

**Daniela Barcellos Amon** é pesquisadora e tradutora em história, teoria e crítica de arte, com pesquisa centrada no movimento italiano Arte Povera. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tendo realizado parte de sua formação na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, é membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e editora da *ÍCONE: Revista Brasileira de História da Arte*. Vive e trabalha em Porto Alegre.



# BREJO DAS DELÍCIAS: IMAGENS DA NATUREZA ARTIFICIALIZADA

Giselle Beiguelman

**Resumo:** *Brejo das delícias* faz uma incursão na história do Parque Ibirapuera, a partir de uma pesquisa das espécies nativas, anteriores à sua urbanização. Com base em estudos botânicos da flora paulistana, foram identificadas cerca de 50 espécies que habitavam sua área originalmente alagadiça. Inspiradas em ilustrações botânicas, as criaturas aqui apresentadas foram feitas com Inteligência Artificial, fundindo as espécies originárias em novos seres vegetais. Dessa forma, abordam também a diversidade das imagens técnicas que povoam nossas noções de natureza e paisagem.

**Palavras-chave:** Arte botânica. Inteligência Artificial. Arte e natureza. Paisagem. Ibirapuera.

## MARSH OF DELIGHTS: IMAGES OF ARTIFICIALIZED NATURE

**Abstract:** *Marsh of Delights* delves into the history of Ibirapuera Park based on a study of native species before urbanization. Drawing from botanical studies of São Paulo's flora, approximately 50 species originally inhabited its marshy area have been identified. Inspired by botanical illustrations, the creatures presented here have been created using Artificial Intelligence. They also explore the diversity of technical images that populate our notions of nature and landscape.

**Keywords:** Botanical art. Artificial Intelligence. Art and nature. Landscape. Ibirapuera.





























Ela colhia margaridas.  
quando eu passei. As margaridas eram  
os corações de seus namorados,  
que depois se transformaram em ostras [...]

Carlos Drummond de Andrade, "*Registro civil*",  
em *Brejo das almas*, 1934.

*Brejo das delícias* faz uma incursão na história do Parque Ibirapuera a partir de uma pesquisa das espécies nativas, anteriores à sua urbanização. Com base em estudos botânicos da flora paulistana, foram identificadas cerca de 50 espécies que habitavam sua área originalmente alagadiça (Usteri, 1911; Lima, 2021). Presente no seu nome (Ibirapuera é "árvore apodrecida" em tupi-guarani), essa memória vegetal do parque foi apagada ao longo dos séculos, sendo a construção do Parque propriamente dito, nos anos 1950, o enterro definitivo de sua morfologia varzeana.

Definido em vários sites turísticos como o "pulmão verde" da cidade de São Paulo, o Ibirapuera se confunde no imaginário coletivo como uma espécie de contraponto da natureza à "selva de concreto", como se não fosse ele mesmo produto da razão científica e das técnicas de domesticação do território. Sonho de consumo de uma elite ilustrada que procurou conjugar arte, urbanismo e espaço público com uma miragem da identidade paulista (Marins, 1999), o Parque Ibirapuera é também documento de cultura e, como tal, como já aprendemos com Walter Benjamin, documento de barbárie das violências que o produziram socialmente.

Essas violências remetem à expropriação dos indígenas que habitaram essa área, à operação de drenagem dos seus brejos, que levou consigo suas plantas nativas, e particularmente, à favela que lá se instalou e cresceu até que fosse delimitado o perímetro em que o modernismo brasileiro projetou suas utopias de cidade e futuro. A "missão civilizatória" da construção do Parque, em meio às comemorações do IV Centenário de São Paulo, sobrepõe-se assim às parcas referências à comunidade que ali vivia, como foram dali retirados





em direção ao bairro Canindé (Barone, 2007), e menos menções, ainda, ao cemitério de animais que existia no local e do qual ainda restam dois túmulos nas cercanias do seu portão 5 (Nascimento, 2015).

Difícil não concordar aqui com Philippe Descola (2016, p. 9) quando afirma que a operação de clivagem entre natureza e cultura, que se dá com a modernidade, institui uma diferença fundamental entre os humanos, como aqueles que têm direitos, e os não-humanos, seres naturais ou artificiais, que não têm direitos por si mesmos. Vale lembrar, no entanto, que humanos, nesse tipo de pensamento, não são uma espécie genérica. É aos humanos brancos europeus, que ocupam uma espécie de clímax da evolução das espécies, que são reservados os direitos plenos, calibrados pelo discurso científico que domina o século XIX e início do XX (Schwarcz, 1993). E é à imagem e semelhança desses humanos que a natureza é inventada pela História Natural, num processo taxonômico, que se inicia na botânica clássica, e legitima todas as formas de crueldade, do escravismo à eugenia (Beiguelman, 2022 p. 9-16).

A força desse imaginário está longe de ser uma questão da historiografia da ciência. Ela está no centro de gravidade da ideia de jardim e é amplificada nos parques (Albuquerque, 2020), como lugares de confinamento de uma natureza que, “culturalizada”, se transforma em paisagismo, expulsando as plantas nativas e as substituindo por espécies supostamente mais nobres e importadas (Cardim, 2022 p. 17-27).

Sem ceder à nostalgia de um passado harmônico que nunca tivemos, *Brejo das delícias* joga com os fantasmas de suas plantas desterradas, em imagens tão ou mais fabricadas que as do marcante paisagismo que lhe deu sua identidade moderna. Na contramão da tendência de utilizar Inteligência Artificial para produzir *deepfakes* mais reais do que o real, acredito que a potência das IAs está na sua possibilidade de implodir os binarismos que calibram as oposições entre natureza e cultura, fugindo da ambição de projetar nelas versões melhoradas de nós mesmos, em um movimento de upgrade antropocêntrico.



Inspiradas em ilustrações botânicas e em *ReWildAR*, da artista Tomiko Thiel (2021), as criaturas de *Brejo das delícias* fazem uma dupla citação: ao livro *Brejo das almas* (1934), de Carlos Drummond de Andrade, e a um dos mais oníricos quadros da história, *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch (1450-1516), onde tudo é tão natureza quanto cultura.

Feitas com Inteligência Artificial, as imagens de *Brejo das delícias* fundem as espécies originárias em novos seres vegetais, que ganham vida por meio de recursos de Realidade Aumentada. Elas estão divididas em sete séries de sete imagens cada, e são visualizadas em sete painéis virtuais de 70 cm cada, seguindo um princípio cabalístico, onde o número 7 é o número da criação.

As imagens são elaboradas com métodos de "tradução" de texto para imagem (*Natural Language Processing*) e de imagem para imagem (*image-to-image*), utilizando os modelos DALLÉ-2, Stable Diffusion e Runway ML, em longas operações. Os textos (*prompts*), que desencadeiam seus processos de construção, combinam informações sobre a flora nativa local, mobilizando as 50 espécies pesquisadas. Há séries que hibridizam plantas e outras que são feitas com combinações de vários artistas botânicos dos séculos XVII ao XX e também da pintura naturalistas dos viajantes do século XIX.

Não há qualquer compromisso com fidelidade, muito embora o quadro geral seja assentado numa releitura das invenções da paisagem pela História Natural, em suas mais variadas vertentes, e nas plantas listadas na pesquisa. Nos seus processos de abstração, abordam também as formas pelas quais as imagens técnicas (sejam elas científicas ou experimentações artísticas), povoam nossas noções de natureza e paisagem, aspirando futuros mais híbridos e menos demasiadamente humanos.



## LEGENDAS DAS IMAGENS

**P. 172:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Bromelívoras*], 2023. Imagem criada com Inteligência Artificial a partir do cruzamento da bromélia-Gravatá com a planta insetívora *Drosera communis*. Acervo pessoal da artista.

**P. 173:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Centela veludinho*], 2023. Imagem criada com Inteligência Artificial a partir do cruzamento de Centela asiática com veludinho-rasteiro. Acervo pessoal da artista.

**P. 174:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Flor de São Ipetuaba*], 2023. Imagem criada com Inteligência Artificial a partir do cruzamento da flor de catuaba com Ipê e flor-de-São-João. Acervo pessoal da artista.

**P. 175:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Uvinha de Poaya*], 2023. Imagem criada com Inteligência Artificial a partir do cruzamento de Uvinha-do-mato com Poaya-de-São-Paulo. Acervo pessoal da artista.

**P. 176:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Haeckel-Graham-North*], 2023. Vista do Ibirapuera criada com Inteligência Artificial com referências a Ernst Haeckel, Maria Graham e Marianne North. Acervo pessoal da artista.

**P. 177:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Série *Viajantes*], 2023. Vista do Ibirapuera criada com Inteligência Artificial com referências a Jean-Baptiste Debret, Karl Friedrich Philipp von Martius, Johann Moritz Rugendas e José Joaquim Freire. Acervo pessoal da artista.

**P. 178:** Giselle Beiguelman – *Brejo das delícias* [Imagem da série *Burle-Rodrigues-Atkins*], 2023. Vista do Ibirapuera criada com Inteligência Artificial com referências a Roberto Burle-Marx, João Barbosa Rodrigues e Anna Atkins. Acervo pessoal da artista.



## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Mariana Zerbone Alves de. Parques urbanos. Transformações e permanências ao longo da história. **Arquitextos**, São Paulo, ano 21, n. 247.03, Vitruvius, dez. 2020. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.247/7960>.
- ANDRADE, Drummond de, Carlos. **Brejo das almas**. São Paulo: Os amigos do livro, 1934.
- BARONE, A. C. C. **Ibirapuera**: parque metropolitano (1926-1954). Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tinyurl.com/2p9wt3sw>.
- BEIGUELMAN, G. Botannica Tirannica: da genealogia do preconceito às possibilidades de um ecossistema errante. **ClimaCom Cultura Científica**, v. 9, n. 23, 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/3ppuf556>.
- CARDIM, R. **Paisagismo sustentável para o Brasil**: integrando natureza e humanidade no século XXI. São Paulo: Olhares, 2022.
- DESCOLA, P. **Outras naturezas, outras culturas**. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FERDINAND, M. **Decolonial Ecology**: Thinking from the Caribbean World. Tradução: Anthony Paul Smith. Cambridge: Polity Press, 2022.
- LIMA, M. O. DE. **A construção coletiva da paisagem do Parque Ibirapuera**. TFG em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2021.
- MARINS, P. C. G. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 6, n. 1, p. 9–36, 1999. Disponível em: <https://tinyurl.com/6neytury>.
- NASCIMENTO, D. **Hospital e Cemitério de Animais no Ibirapuera » São Paulo Antiga**. **São Paulo Antiga**, 8 dez. 2015. Disponível em: <https://tinyurl.com/3avd2y4t>.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.





USTERI, A. *Flora der umgebung der stadt Sao Paulo in Brasilien*. Jena: G. Fischer, 1911.

**Giselle Beiguelman** é artista e professora da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade de São Paulo. Em seus projetos recentes investiga a construção do imaginário colonialista das artes e das ciências com recursos de Inteligência Artificial, com destaque para *Botannica Tirannica* (Museu Judaico de São Paulo, 2022). É autora de *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (UBU Editora, 2021) e *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (Edições Sesc, 2019), entre outros. Suas obras artísticas integram acervos de museus no Brasil e no exterior, como ZKM (Alemanha), Jewish Museum Berlin, MAC-USP e Pinacoteca de São Paulo. Site pessoal: [desvirtual.com](https://desvirtual.com).





Fig. 1: Iberê Camargo: *No vento e na terra I*, óleo sobre tela, 1991, 200 x 283 cm. Coleção particular. Fotografia: Fábio Del Re VivaFoto. Imagem cedida pela Fundação Iberê. Registramos o nosso agradecimento à Fundação Iberê pela cessão da imagem da obra.



# NO JARDIM LUTUOSO DE IBERÊ CAMARGO: PAISAGEM DE PERDA EM “NO VENTO E NA TERRA”

Marcelo Lins e Aline Trigueiro

**Resumo:** *No vento e na terra I* (1991), pintura de Iberê Camargo (1914-1994), é estudada aqui como alegoria do *jardim lutuoso*. No gesto plástico da obra, vislumbra-se um decaimento, uma paisagem que narra a intimidade perdida com o mundo e com aquilo que nomeamos por *natureza*. Sugerimos, neste artigo, interpretar a pintura pelas suas materialidades densas e rasteiras, ao modo de uma escuta sensível à ideia de jardim, na medida oblíqua do seu contraponto edênico, incorporando neste percurso outros trabalhos de arte e de literatura.

**Palavras-chave:** Iberê Camargo. Jardim lutuoso. Paisagem. Arte. Natureza. Jardins de escultura. Arte e natureza.

## IN IBERÊ CAMARGO'S MOURNING GARDEN: LANDSCAPE OF LOSS IN "NO VENTO E NA TERRA"

**Abstract:** *No vento e na terra I* (1991), a painting by Iberê Camargo (1914-1994), is studied here as an allegory of the mourning garden. In its plastic gesture, we glimpse a decay, a landscape that narrates the lost intimacy with the world and with what we call nature. We suggest, in this article, to interpret the painting by its dense and grounded materialities, in the manner of a sensitive listening to the idea of garden, in the oblique measure of its edenic counterpoint, incorporating in this path other masterpieces of art and literature.

**Keywords:** Iberê Camargo. Mourning garden. Landscape. Art. Nature. Sculpture gardens. Art and nature.



## NO JARDIM DA OBRA

E se a paisagem, na pintura *No vento e na terra I* (1991), de Iberê Camargo, se afigurasse como um *jardim lutuoso* que se dá entre a caracterização espalhada de seus elementos e o plano primordial da manifestação da linguagem humana? Esta pergunta, de saída, cobra o desafio do abandono de qualquer certeza e nos move imediatamente para o fazer artístico de Iberê Camargo, ato condizente com o agravamento em sua pintura. As tintas pesadas - e o acontecimento de suas pronúncias exaltadas - corroboram com a dramatização de um lugar na iminência de sua consumação.

Estão lá - no sentido de sobrecarregada imanência dos elementos - a lânguida figura quedada, a bicicleta, os ecos e reminiscências do horizonte nos indícios de algumas construções. Estão lá, ainda, as cores-chão do empasto terroso. Tais são as coisas surpreendidas à maneira de firmes toques (mais ou menos indiferenciados no tratamento com o que lhes é exterior) e que, justamente por isso, reconstituem uma designação paisagística na imprópria contiguidade das coisas perto e longe. A natureza imediata dessas massas de cores, suas superfícies, põem-se a elaborar, como arte, um andamento menos adequado ao fronteiro e ao escalonável; as massas de cores soçobram, vazam, não andam retilíneas, desviam em tons que mancham o visível e, por isso, inauguram à paisagem um modo imperfeito.

Aqui ou ali as poucas dobraduras de paisagem que se têm aos olhos exprimem não mais que uma sutil variação de distância entre elas. É assim que se dá a figura ao comprido, integralmente, entre a elevação e o alheamento sem maior profundidade. Nas partes angulosas se encontram os vincos surgidos na disposição de bruços, que não deixam de se tomar contiguamente por elevações na superfície, enquanto o chão da paisagem, adormecido, reúne materialidades postas: volumes de tintas nas formas precárias entre orgânico e inorgânico, em paletas de marrom, magenta, cinza e um azulado imiscuído de pequenas pinceladas de um róseo-lilás.





Mostra-se, assim, um pensamento plástico em atração pelo rasteiro (também no sentido de uma planaridade da pintura), sem, contudo, dominá-lo. A face, naquele rosto, pressente a paisagem das tintas, ou a escuta na sonoridade de suas passagens. Próxima e retinta, a paisagem se associa à manifestação de um encaminhamento distante, sem que este gesto de Iberê retifique quaisquer aspectos de sua natureza untuosa. Não a contesta. Do mesmo modo, a natureza que se é dada a conhecer pela pintura de paisagem traz sempre algum desvio dos limites da sua apreensão, "aparenta-se com o mundo mediante o princípio que a ele a contrapõe e pelo qual o espírito modelou o próprio mundo [...] constitui-se necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte" (Adorno, 1993. p. 18).

Cabe reconhecer aqui o paradoxo da paisagem, como artisticidade cujo traço oblíquo só pode acontecer se afastando da natureza (Simmel, 2009 [1913]). *No vento e na terra* é o lugar da arte que sustenta o seu apelo à ressonância das tintas e dá a ver o reconhecimento da natureza como perda imanente, um despenhar-se gradual e atávico. Naquela ambiência, promulga-se a maneira não prontamente discursiva dos pincéis. Estes não descrevem nada, mas antes aperfeiçoam o nosso desconhecimento diante da tarefa artística de Iberê que, propícia à densidade plástica, mantém suspensa a indeterminação do espaço.

Será que, a despeito do tombamento da figura, ou mesmo pelo indiscriminado empastamento da matéria-cor, já não se admite que estejamos a arcar com uma escuta a respeito de colapsada pintura? Mimetizam o decaimento, o próprio ato plástico, bem como a sua figuração. Neste andamento, o seu declínio é também a sua condição de passagem, ou seja, aquilo que nos falta na forma da paisagem, conforme matéria e figura amolecidas que, ao participarem paisagisticamente do quadro, assumem certo grau de insuficiência. Tal cena desfia o paradoxo e nos interroga. Do marrom da paisagem nua e escassa, o que ali se põe é algo a passar, que parece denunciar a familiaridade perdida com o mundo da natureza: tanto no anseio de uma reconciliação - dada a (im)possibilidade (ou o esforço) de sua escuta - como também na experiência do lugar da sua dissolução.



Trago dentro do meu coração,  
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
Todos os lugares onde estive,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
Ou de tombadilhos, sonhando,  
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.  
[...]  
Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...  
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...  
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que  
senti,  
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir  
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.  
[...]  
E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos  
Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,  
E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o  
que eu penso,  
Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.  
(Pessoa, 2007, p. 185-186).

E se uma entrada literária na paisagem, como coisa que há de passar a par com o trabalho de arte *No vento e na terra*, nos for solicitada? A obra de Iberê Camargo e o poema de Álvaro de Campos mutuamente se dispõem, como se pudessem ser nomeados na sombra de uma ideia de declínio, ao mesmo tempo que alimentam o conteúdo dessa ideia nos estratos de suas significações. Põem-se a aguardar, cada qual de seus extremos, as remissões e mais embrenhadas afinidades que as reconstituem. Talvez entre um fenômeno de arte e outro transcorra o que se poderia chamar de excedente da leitura, que expõe à reverberação das plásticas o testemunho de uma grandeza exilada e melancólica.

A vista alcança uma quase ausência de fundo na obra, secundada na voz de Álvaro de Campos, e isso nos faz recordar, na paisagem, a submissão ao seu destino de arte. A voz é de fundo e o que ela lê parece reorganizar a pintura *No vento e na terra* numa matéria rumorada, como



uma maneira de contar as suas perdas no palco lutuoso daquela paisagem. Como é próprio de uma leitura na ambiência de sua sonoridade, ela tanto entoa as coisas nas tintas planas (que ganham contornos, enlevos) assim como compõe no plano de sua narração o esquecimento nelas mesmas, e por elas. Encarna o som como algo a passar por elementos mortificados na imanência da obra, que na cena pesam, ruminam, deixando-se perceber no hiato da matéria das tintas: “infinito em seus preparativos, cheio de digressões, voluptuoso, vacilante” (Benjamin, 1984, p. 205).

Assim, quanto ao aparecimento de um aconselhamento literário que condensa na paisagem das tintas as cifras de insuficiência, o que se aduz desse encaminhamento é também uma duplicação do presente da obra num fundo intemporal, *“entre árvores e esquecimentos”* - em reminiscências -, que franzem os gestos das tintas sob uma diferenciação inexcedível. Quer dizer, em favor de um diálogo que não se compreende segundo o fluxo sucessivo da história, mas numa fantasmagoria rude e subterrânea daquilo que se fez ausente, do que não mais se tem. Desponta então como *“qualquer outra coisa mais parecida [...]”*, talvez uma entonação que reverbera por dentro da história, na interdição da imagem de arte, logo, da paisagem não prontamente discursiva.

Deixando-se perceber na lacuna que a matéria das tintas promulga, a passagem de Álvaro de Campos ressoa a maneira de medir a mortificação dos elementos na pintura, a sua consumação no mais vago de uma paisagem. *“E tudo isso, que é tanto, é pouco [...]”*, sendo assim quase um testemunho do desamparo neste mundo. O que logo parece solicitar a vinculação íntima de *escuta do vento e da terra*, em face do seu desconhecimento ou de alguma melancolia que se determina pela restrição à esfera do humano. Possivelmente, admitir-se-ia falar de um trauma de escuta, de tão estreitamente correlacionado que se encontram o ouvido, o vento e a terra. Talvez na obra toda a figura tombada exprima isso, um improcedente ascendimento. Quem sabe a manifestação de uma mácula, rastro desértico da penúria dado o contato terroso, sendo isto algum tipo de adágio do imobilismo no corpo, cuja concretude no plano da linguagem tem em si o revirar e o assentar das tintas.



O poema já citado, como a pintura, soa ainda como extraviada pronúncia, “profundamente arraigada na melancolia de sua natureza” (Mann, 2000, p. 524). Isso vai a tal ponto que a paleta surdinada de Iberê, que na obra desempenha o seu abafamento, passa a consubstanciar as cores mudas com as palavras doadas pela passagem literária. O que parece apontar para uma abstração na especificidade do dado visível (para que as imagens possam surgir), ou para uma oscilação entre o desvio e a semelhança na imagem de arte. Neste sentido, o poema é a própria condição do silêncio na mancha artística, o que se recompõe junto ao nome *vento e terra*, quando poderíamos dizer também *paisagem*.

O que se provoca na pintura em remissões feitas com a escrita é a sujeição à ideia de um desamparo ante a natureza, o mesmo que evidenciamos frente a expressão de arte. Estaríamos sempre diante da perda? Faculta a pensar que a designação paisagística se desloca pela tensão concentrada do poema. Pode-se dizer também que o destino da figura no centro da obra compete à subtração dos próprios olhos, em favor de um efeito alegórico da sonoridade, da pronúncia ou de uma musicalidade que não se detêm no objeto artístico que é o quadro. Não se sabe se a figura chora, ou, se adormecida, toma-lhe a fadiga e o cansaço. De qualquer modo, ao se reconhecer algo semelhante ao teor de uma retração no acontecimento de arte, trata-se de considerar que fechar os olhos é escutar mais, no sentido de uma presença, num gesto que mimetiza a cega natureza desprovida de quaisquer fins. A orelha ao vento já a denuncia em traçados que se dobram e desarticulam a contornada forma. A outra, que não se vê, mas que se imagina em qualquer outro feitio, reforça a subterrânea fabulação no extremo desapoio. Esquecemos de escutar - eis o eco sussurrante daquela paisagem de arte.

Quanto a isso, os versos empastados na pintura afiançam uma intimidade perdida com a existência: “*Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos*”. E isso deflagra a diferença entre o acomodamento do mundo empírico e o que ele deveria ser. No plano de um trabalho de arte, pôr os olhos em algo talvez já encerre uma obra em decifrações, ao passo que *ver mais paisagens além das que se admite ter os olhos postos*, parece implicar num contínuo relançamento que não





sacia o olhar. Escutar mais para melhor ver. Assim, na vaga sonoridade do poema, a pintura não preenche um fazer inteiramente feito, mas participa da reelaboração dos hiatos e perdas, que, por conseguinte, barram na figuração dos elementos quaisquer tentativas de ascensão. Perde-se na obra e com a obra. Só há desertos à frente e nada do que inventarmos será capaz de nos redimir como humanidade.

Nessa perspectiva desprovida de transfiguração, ou seja, que não se descola da imanência da obra, macula-se então o espaço sem que este gesto tenha um fim. A salvação, portanto, resulta em alguma maneira profanada de pintura, que introduz na cena uma instância voltada aos rumores de tintas pesadas, na qual não cabe o gesto assertivo que distinguiria a proporção de um borrão, conciliada ao seu destino de inscrição paisagística. É como se tal situação pudesse dimensionar tanto os esgotamentos como os esforços, que corresponderiam ao dilema moderno de uma continuidade ou descontinuidade em relação à tradição artística, ou também de uma tradição que nos move para a natureza, ao passo que dela nos afastamos. Nesse itinerário paisagístico, a leitura do poema recoloca sonoramente o quadro, ainda que algumas coisas destaquem enquanto outras tendam ao desaparecimento. Trata-se assim de reconhecer um estado de coisas que se renomeia na tarefa das tintas, como contundência e/ou ruína que o pintor circunstancia para nós humanos. Pincéis, espátulas, as tintas em tubos, ele as rebela contra uma fácil soberania do saber fazer na obra, em favor do auditivo e do tátil que se apreende da “total secularização da história no estado de Criação” (Benjamin, 1984, p. 115).

## PAISAGEM (LUTUOSA) DAS TINTAS

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] (Pessoa, 1965, p. 101).



A paisagem se dá à maneira de um entrecho, uma urdidura nas densas massas plásticas, que afia o drama lutuoso (como paisagem lutuosa) na implicação do prefácio do Cancioneiro de Fernando Pessoa, em destaque. A forma deste drama transparece na relação da palavra com a forma artística da pintura, na maneira como a escrita é recebida no trabalho de arte e faz repercutir o silêncio na linguagem das tintas. O drama compreende este silêncio, como padecer mudo do destino humano diante da natureza (cujo fatídico domínio é, antes, a sua paradoxal perda). Com isso, a passagem literária em questão lança na paisagem a pronunciada impressão de interioridade (que a paisagem não abriga), da consciência do espírito no que se vê, condizente com o que poderia se entender como um refúgio em si da figura frente à exterior paisagem.

Contudo, nesse caso, a palavra tampouco redime ou dissipa o aspecto agônico que se dá num encaminhamento pragmático. Espectro que se pinta, a arte ambiciona dizer este silêncio: “[...] tão profundamente fechado que não desperta nem sequer quando é chamado, em sonhos, por seu próprio nome” (Benjamin, 1984, p. 141). Neste sentido, a palavra *arte*, enquanto um princípio que usamos, liga-se diretamente a outras - *natureza* e *paisagem* - carregadas de mutismos intemporais, que desestabilizam a imagem artística antes de sua confirmação. Assim, atentando-se ao desencadeamento do trecho literário de Pessoa, a solução da figura, bem como dos demais elementos que a rodeiam na obra de Iberê, não deixam de ceder as potências avessas às luzes dessas palavras. E a paisagem da obra pode agora ser avistada como um haver, como desencantamento e agonia. Resta o luto, visto que ele está lá fora a espreitar como destino.

Declinantes que são, a obra e sua paisagem recolocam aquilo que nos fora comunicado num plano pouco seguro, na passagem para a conjuntura de uma materialidade pesada que lhe resiste e assim produz a cena plástica num meio caminho entre o plano da tradução metafórica e a semelhança ao ambiente, admitindo o pasmo infante e (i)mobilizador diante da vista descampada. É precisamente aí que se pode falar de uma imagem de arte, sendo ela tanto a convenção no âmbito



da tradição artística assim como a sua não infundada plástica. A ambivalência disso é, portanto, alegórica. E, sendo assim, se dispõe como expressão oculta, silenciosa, pela inclinação à natureza, acentuando um maior grau de indistinção entre interior e exterior neste movimento.

Umas garatujas soltas tanto rodeiam as formas como inquietam a matéria na sua relação com o espaço. As tintas reinvestem as coisas e, entretanto, formulam o mínimo de transcendência nelas. Isso porque na obra de Iberê talvez a figura, a bicicleta ou a sugestão das construções (ao fundo) sofram mesmo de paisagem lutuosa. Dito de outra maneira, nesta mais crua ambiência de arte, a história, como significante cultural da paisagem, se deixa transbordar nas tintas convertendo-se em ruína, palco de um luto. Os elementos apenas boiam nas pinceladas que abatem as intenções como acontecimentos manchados. E a universalidade proveniente dessa particularidade não “constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (Benjamin, 1984, p. 200).

Desse modo, a paisagem da obra conclama um exílio, um desterro. Uma paisagem em travessia de um estado de alma a outro, em referência à epígrafe de Pessoa (1965). Vê-se uma criatura sobrevivente, como imagem que sobrevive; quem sabe, um fóssil nas vestes de um corpo nu que atravessa o tempo como imagem fantasma (Didi-Huberman, 2009), remanescente no traço do seu aparecimento, para nos lembrar que a história da civilização humana é a história da barbárie<sup>2</sup>. Ali, uma imagem na forma de um movimento de escuta no seu reflexo doloroso. E como tudo se mantém em repouso, o presente da obra é o silêncio ante a situação de perda, quando o limiar do que se perde é o tempo entre a criação e a ruína, um feito de arte posto em materialidades densas e rasteiras.

A imagem declina-se em espessuras. E o que mais? Vai se tornando tangível, exigindo-se pedestre por princípio de arte. Da obra repercutem ressonâncias de um concentrado abandono em interesses



terrenos, que se voltam sismologicamente. E, à pintura, no rastro de sua estratigrafia, inclina-se a intimidade das tintas, que se definem ali meio rasuradas na fonte de cores frias, onde o corpo inscreve seu lugar, sem que se insista em mediações para algo mais adiante. Se assim for, caberia então ouvir o que a obra diz e, como tal, reconhecer em tais massas de tintas a estatura das suas próprias quedas, onde o declínio é também uma condição de paisagem que se avista e toma o caminho pela umidade, enquanto matéria e figura deitam-se amolecidas na região da superfície pictórica.

## NO JARDIM LUTUOSO

Percorremos o jardim de Iberê com a sensação iminente de perda, aprofundada na solitude da figura em meio a natureza calcinada. A presença de um corpo, de um artefato inerte (a bicicleta) ao seu lado e o chão da massa pictórica consubstanciam a lembrança de uma natureza edênica (ou idílica) como ausente motivo em *No vento e na terra*. Nada na obra reivindica essa natureza, talvez por isso ela esteja lá como a sua sombra, no caráter escritural da alegoria. Em tom esmaecido é encenado como obra o drama lutuoso; estão ali os restos, como tudo o que toca inerte a terra e tem por destino o desaparecimento; estão ali os fragmentos, igualmente como marcas das tintas sobre a tela, como manchas prenes de passado.

Giorgi escreveu sobre a “[...] forma de los corpos y su relacion con el lugar en el que ‘caen’” (2017, p. 30). No jardim lutuoso da obra, o lugar do decaimento é a condição mesma da arte, como expressão agônica no chão da pintura. Olhando mais de perto para aquele rosto carpido de dor e de melancolia, na transitória linha entre *terra* e *céu* (corpo e espírito; orgânico e inorgânico), e no modo como se imiscuem e interpenetram as massas de tintas, somos surpreendidos pela imagem que nos olha. Aquele rosto espesso dirige-se diretamente a nós como um enigma; tudo nele é impreciso e indecifrável. Dedicamos a sua dor (e nos adoecemos). Nada diz.





Em presença da cena lutuosa somos tomados pela questão “O ‘onde’ do ‘quem somos nós’” (Snyder, 2005). A obra plástica de Iberê nos empurra à vertigem necessária do declínio e nos ameaça com a lembrança desse vínculo; sendo arte, mostra a condição do humano na sua perene agonia. Por isso, diante da pintura de Iberê estamos diante do vazio e da morte, e estamos sós. Não seria demasiado pensar que *No vento e na terra* evoca uma experiência dramática, exigindo escuta para o que já foi dito:



A história<sup>3</sup>, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E como lhe falta toda liberdade “simbólica” da expressão, toda harmonia clássica da forma, tudo o que é humano - essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, expressa não apenas a natureza da existência humana em geral, mas a historicidade biográfica do indivíduo, de modo altamente significativo sob a forma de um enigma (Benjamin, 1986, p. 22).

Fig. 2: Ampliação de um detalhe da obra *No vento e na terra I* (1991), Iberê Camargo. Coleção particular. Fotografia: Fábio Del Re\_VivaFoto. Imagem cedida pela Fundação Iberê.

*Um rosto, não uma caveira*, como disse Benjamin no excerto em destaque; um rosto que traz para perto o que foi posto à distância: o efêmero, o inacabado e o contingente; há em tudo o que se percebe a condição das suas passagens. Um rosto como alegoria de um mundo profundamente saturado de história, na sua *face hipocrática*, como face

<sup>3</sup> Benjamin se refere à distinção entre símbolo e alegoria. Na citação acima, a palavra ‘história’ está referida ao que o autor elabora sobre a alegoria, tal como na passagem: “na alegoria, a *facies hippocratica* da história se apresenta aos olhos do contemplador como uma paisagem arcaica petrificada.” (1986, p. 22). Nesse trecho específico, optamos pela tradução encontrada na edição de 1986 e não pela tradução de 1984.



da morte (Benjamin, 1984; 1987); um mundo exaurido pelo progresso, sucumbido nas paisagens devastadas - situados cemitérios humanos -, arruinado. Nem salvação, nem remissão no rosto declarante de destierros do tempo, sem recomposições e arremedos. Resta o “*assombro mudo*” (Benjamin, 1984, p.186) como cena última. O drama, portanto, está representado ali, e o palco do seu acontecimento só poderia ser uma imagem de arte, cujo teor de verdade é um reconhecimento de vazios restados.

A obra se apresenta como *ruína*, esse elemento formal da arte barroca, mas também se afirma como drama (*trauerspiel*) - seu outro ideal -, ao lidar com “a falta de leveza, que caracteriza o espírito do tempo” (Benjamin, 1984, p. 203). Na plástica de *No vento e na terra*, a evocação barroca “é a qualidade agressiva e excepcional do gesto” (Idem, 1984, p. 205) de arte como alegoria do jardim lutuoso. Eis o modo como nos captura expressivamente, liberta de modelo. “Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate” (Ibidem, p. 205).

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca (Benjamin, 1984, p. 200).

O fundo do quadro, lugar onde se daria a ambiência do drama encenado na arte barroca, está, na pintura de Iberê, invertido. É no primeiro plano que a figura se rende ao chão e às massas das tintas. Tudo pesa sobre ela. Eis o lugar do luto. O tema da obra - o anti-edênico da



natureza e da história - transborda da pintura e a assombra. Somente na sensorialidade das massas calcinadas de tintas encontramos a transcendência afundada na terra e no vento. Assim, o drama barroco se desloca pelas mãos do artista e irrompe no abatido do que se avista. E a obra assume nela mesma a sua própria significação, como um tipo de emblema, um saber de arte, uma pronúncia, uma lembrança...

E se nesse andamento a obra recordar o parentesco de ruínas restadas de outro acontecimento de arte? Sugerimos uma aproximação com *O jardim das delícias terrenas* (1504), de Hieronymus Bosch. A obra, um tríptico, desdobra três cenas bastante enigmáticas. Seguindo da esquerda para a direita, na primeira prancha, vê-se a cena bíblica primordial: o jardim do paraíso concedido por Cristo a Adão e Eva. Nesta figuração, percebe-se uma inclinação à ascensão; as três figuras parecem estar sob o efeito do éter. É como se flutuassem, a despeito de tocarem o ambiente terreno. Animais, plantas e o elemento água estão ali como dádivas, como presenças que multiplicam a sensação de vividez e fertilidade. Não obstante, esta imagem agravará - e sobreviverá na história do Ocidente - a aspiração edênica de uma natureza acolhedora, serena e generosa ao usufruto humano.

Já no painel central da obra de Bosch (maior área da pintura) a imagem do jardim das delícias ganha a sua dimensão mais terrena, como se evocasse o dizer bíblico: *sede fecundos, crescei e multiplicai-vos* – do livro de Gênesis. Inúmeras figuras humanas em interação com animais e plantas compartilham um ambiente idílico e voluptuoso na alusão ao gozo e à fecundação. O verde é intenso e marcante na obra, todavia a iminência do decaimento já soa como um indício. Na última parte do tríptico, Bosch nos concebe a visão infernal. Lá avistam-se as forjas, o fogo do inferno. Não mais as plantas; restam alguns animais, pessoas e figuras antropomórficas. O verde acentuado da natureza edênica e idílica (nas duas primeiras partes do tríptico) dá lugar ao escuro e às figuras atormentadas. A presença marcante do fazer técnico, nessa terceira prancha, nos lembra que a história humana é também história forjada na barbárie e no desencantamento.





Fig. 3: Hieronymus Bosch: *O jardim das delícias terrenas*, 1490–1500, 185.8x172.5 cm (painel central); 185.8x76.5 cm (painéis esquerdo e direito). Fonte Museu do Prado: <https://tinyurl.com/4t6ja733>.

Na obra de Bosch, a imagem do jardim sugere o primordial do nascimento e o encontro com uma natureza pujante (nas duas primeiras partes do tríptico), enquanto o inferno revela a sua perda como vivência do pecado. Há uma simbologia religiosa nessa pintura, na sua figuração do paraíso à queda. Se na pintura de Iberê se percebe uma alegoria das tintas para além das evidências primeiras, no jardim de Bosch as cenas evocam um reforço do simbólico, cujo jardim convoca a imaginação, as sensações dos elementos primordiais: ar, terra, água e fogo, e remete à dádiva, ao martírio e a dor.

Em contrapartida, *No vento e na terra* distancia-se do efeito simbólico para assumir-se como correspondente artístico do tríptico de Bosch, mas ao modo profano. O jardim de Iberê se compõe segundo uma disposição deslocada para a matéria, incluindo a resistência que a materialidade de





pesadas tintas oferece ao gesto de arte, cuja configuração faz valer uma espécie de forma digladiada e, que assim sendo, guarda implicações, como, por exemplo, o reconhecimento da medida de uma insatisfação, ou talvez de precária autoridade diante de uma cena plástica que se retrai ao toque das tintas.

Em assim sendo, a obra de Iberê faz-se como traço oblíquo do *jardim das delícias* de Bosch, agudizando a sua evocação como alegoria do jardim da falta, da perda e do luto. Um mundo vazio e desencantado está condenado à imanência, à desesperança da condição terrena (Benjamin, 1984). Desse modo, se Bosch encena a queda humana como ato bíblico, Iberê a atualiza como feito mundano, manchado (e histórico). Não é à toa a presença do elemento que acena alegoricamente à fecundação e à intimidade de um corpo sobre a terra, estando ali também como imagem do abandono, do esquecimento e da morte. Camadas de tempos habitam o geologizável das tintas densas, embaralhadas de presente no passado. E o corpo declinado aparece ainda como torso nu, decaído de seu pedestal, arruinado na sua base, como elegia da figura barroca. Na sua planaridade, e arruinada pelo que não permite ver, a obra recusa o horizonte (essa projeção do futuro) e assume as forças elementares da destruição e do nascimento (terra e ar) como remanescentes traços do passado na forma arrebatadora de seus escombros.

“Por imitação da natureza, em todo caso, a teoria artística do século XIV a XVI compreende a imitação de uma natureza modelada por Deus”. Mas a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída. A tendência do Barroco à apoteose é um reflexo da maneira, que lhe é própria, de contemplar as coisas. Elas têm plenos poderes para a significação alegórica, mas suas credenciais são seladas com a marca do “terreno, demasiado terreno”. Elas não se transfiguram nunca para dentro. Sua irradiação se dá pelas luzes da ribalta — a apoteose (Benjamin, 1984, p. 202).

Há música no inferno de Bosch e ela soa como um castigo, uma danoção. Em Iberê, sob o feito alegórico, a própria pintura se torna um tipo de



partitura. E o lutuoso – enquanto tombamento e trauma - é a própria escuta no chão da escrita e nas tintas feitas paisagens. No desamparo diante da perda da natureza, declinar os ouvidos em direção ao chão, à escuta de uma obra de arte, pode ser o que nos resta como destino humano; e, do chão, o *vento* e a *terra* tocam em reminiscências a imagem do jardim edênico que ali não há. Só o seco, a figura agonizante e o horizonte, restam. Eis o jardim lutuoso feito em obra. Um jardim cujas marcas paisagísticas abdicam de qualquer experiência etérea. Nada subleva a massa de tintas no chão da pintura, e nada retira do afundamento o que há de mais melancólico numa situação de perda. No que poderia ser lido de outro modo, como uma éfrase, um mundo acena seus domínios apartado de qualquer destino, senão a iminente queda.

A figura decaída, na *sua tristeza terrestre*, é intrigante e infernal. A impressão esmagadora que seu semblante promove habita todas as mortes, todas as dores, todas as máculas agenciadas pelos tribunais humanos. O *Jardim das delícias terrenas* de Bosch torna-se, na arte de Iberê, um cemitério, evocando o transitório da existência humana. Um artefato (a bicicleta) está ali para lembrar que estamos nus e reféns do que somos capazes de criar. Um artefato ocupando o exato lugar no quadro do que deveria constar como figura celeste e angelical, na referência barroca. Mas na pintura de Iberê tudo habita o declínio. É a própria história humana que está posta em cena, teatralizada: “*a imagem do fluxo histórico como natureza decaída*”, como disse Benjamin.

Encontra-se no fragmento a marca do drama barroco: “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica [...]” (Benjamin, 1984, p. 208). No jardim de Bosch, um distanciamento garante uma harmônica unidade dos pormenores, bem como a conurbação gradativa dos espaços por implicações da queda da humanidade. Em *No vento e na terra* o espaço diminui, ao ponto de possibilitar o reconhecimento de uma inumanidade desproporcional, excedente aos demais elementos paisagísticos. A face dessa inumanidade, agora particularizada, cumpre um gesto de narcisismo sobre as tintas, que enquanto trabalho de arte reflete a humanidade que nos falta. Ou seja, parece tratar de resíduo mimético de arte, cuja distância do classicismo



aduz ao reconhecimento do insuficiente e do fraturado. No dizer de Benjamin, trata-se de “uma profunda intuição do caráter problemático da arte” (Benjamin, 1984, p. 198).

## FIM COMO PRINCÍPIO

Tudo vaza, dilata na exterioridade do que aparece como realidade. Há um martírio, um corpo no prenúncio de decomposição, como *physis* na sua metamorfose emblemática (entre o orgânico e inorgânico), matéria impura, transitória, no entanto, perene. Lá ela permanece conservada em sua própria ruína. Vê-se, ainda, como um corpo-cadáver destinado ao solo da pintura. Uma atração mineral – talvez se possa dizer, que exerce sua força nas leis próprias do discurso humano – tenciona-se de modo que também dali germina um testemunho plástico. O “cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco.” (Benjamin, 1984, p. 242). A “alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver [...] Do ponto de vista da morte, a vida é processo de produção do cadáver [...] Um *memento mori* vela na *physis*, a própria *mneme*” (Benjamin, 1984, p. 241).

Essa significação do cadáver, de ordem alegórica, faculta a pensar que ela também se condensa como alegoria da história, em tudo que nela se encontra maculado, carregado e ruborizado, e que sendo assim se exprime num rosto, um a mais da ossatura, sem redenção. Resta, naquela face, a conservação de uma atenção ao solo, que acentua o endereçamento da linguagem da pintura na busca pela infinitude que a insuficiência da cena plástica não fornece. Ideal nunca alcançado por qualquer obra. A obra exulta despedaçamentos, eis a sua força, pois que “[...] se dirige ao mundo objetual da criatura, ao extinto, e no máximo ao semivivo [...]” (Benjamin, 1984, p. 250). A gravidade disso é o próprio drama lutooso no instante petrificado das tintas. Contudo, sob a luz da causalidade aparente, elas se recolhem ainda por outra designação dinâmica, uma vez que encontram a sua abstração em alguma circunstância sonora, *no vento e na terra*, aquém ou além da paisagem do jardim.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: edições 70, 1993. p.192.

**ARTHUR DIGITAL MUSEUM** **No vento e na terra**. [Repositório digital]. Disponível em: <https://arthur.io/art/ibere-camargo/no-vento-e-na-terra>. Acesso em: fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In. **Obras Escolhidas Vol. 1** - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: ed. Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie** (Escritos escolhidos). Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La image surviviente**. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores, 2009.

GIORGI, Gabriel. Paisajes de sobrevivência. In. CHIARA, Ana et al (Orgs.) **Bioescritas Biopoéticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 524.

**MUSEU DO PRADO**. The Garden of Earthly Delights. [Repositório digital]. Disponível em: <https://tinyurl.com/mww229m>. Acesso em: fev. 2023.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos/ Fernando pessoa**; edição Teresa Rita Lopes. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 185-186.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Nota preliminar. In: PESSOA, Fernando. Obra Poética. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965, p. 101.

SNYDER, Gary. **Re-habitar** - Ensaios e poemas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Paisagem**. Tradução Artur Mourão. LusoSofia: press, Covilhã, 2009 [1913].





**Marcelo Lins** é artista, Doutor em Letras (PPGL/UERJ), Pós-Doutor em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF) e Professor Adjunto do Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, seus interesses de pesquisa circundam a pintura na área de artes visuais e os estudos comparativos entre arte e literatura.

**Aline Trigueiro** é Doutora em Sociologia (PPGSA/UFRJ), Pós-Doutora em Letras (PPGL/UERJ) e Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo. Suas pesquisas e escritas voltam-se para temas como: ambiente; natureza; paisagem; arte; imagens e narrativas.



# A ÁRVORE-BIBLIOTECA

Luana Alt

**Resumo:** *Árvore-biblioteca* nomeia uma série de livros de artista desenvolvidos a partir da árvore popularmente conhecida como *Pata-de-vaca*. Folhas colhidas da árvore e/ou do chão convertem-se em folhas de livros encadernados através de costura manual. São exploradas diversas possibilidades de encadernação e de composição entre as folhas, mesclando tamanhos e níveis de maturação, além de eventualmente abranger espécies vegetais diferentes. A finalização dos livros também mostra-se enquanto processo criativo, determinando a dimensão dos volumes e influenciando na velocidade da decomposição. Assim, cada exemplar revela-se como um livro único sujeito à ação do tempo, modificando sua leitura até que o mesmo não mais possa ser lido.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Arte e natureza. Livro de artista.

## THE LIBRARY TREE

**Abstract:** *Library Tree* names a series of artist's books developed from the tree popularly known as *Pata-de-vaca*. Leaves collected from the tree and/or from the ground are converted into book leaves bound by hand sewing. Several possibilities of binding and composition between the leaves are explored, mixing sizes and levels of maturity, besides different plant species. The finalization of the books is also shown as a creative process, determining the size of the volumes and influencing the speed of decomposition. Thus, each one reveals itself as a unique book subject to the action of time, modifying its reading until it can no longer be read.

**Keywords:** Contemporary art. Art and nature. Artist's book.





















## LEGENDAS DAS IMAGENS

**P. 206:** Processo de encadernação de um dos livros. Fonte: acervo pessoal.

**P. 207:** Exemplares sem título, série *Árvore-biblioteca*, 2021. Fonte: acervo pessoal.

**P. 208:** Exemplar sem título e exemplar sem título sendo folheado, série *Árvore-biblioteca*, 2022. Fonte: acervo pessoal.

**P. 209:** Exemplares sem título sendo folheados, série *Árvore-biblioteca*, 2022. Fonte: acervo pessoal.

**P. 210:** Exemplar sem título, série *Árvore-biblioteca*, 2021. Fonte: acervo pessoal.

**P. 211:** Exemplares sem título, série *Árvore-biblioteca*, 2021. E lombada de alguns exemplares da série *Árvore-biblioteca*. Fonte: acervo pessoal.

**P. 212:** Conjunto atual de livros que compõe a série *Árvore-biblioteca* (2021-2022). Fonte: acervo pessoal.

**Luana Alt** é mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV/UDESC e bacharela em Artes Visuais com habilitação em Escultura pelo CA/UFPEL (2011). Investiga processos de escrita e articulações entre arte e natureza em diferentes formatos, além de se autopublicar pelo selo editorial Périplo.



# REPORTAGEM SOBRE UM TETO-JARDIM. TETOS-JARDINS?

Le Corbusier

**Resumo:** Essa produção reúne dois relatos a respeito de um teto-jardim experimentado por Le Corbusier na cobertura de apartamento e ateliê, situado na rua Nungesser-et-Coli, nº 24, em Paris, em meados de 1940 e que de modo surpreendente para o autor, após quase uma década de abandono programado, desenvolvia-se plenamente. O *teto-jardim* foi um dos cinco pontos da Nova Arquitetura pesquisado pelo arquiteto e lançado em 1936 na revista francesa *L'esprit nouveau*, tendo como objetivo recuperar o solo ocupado pelo edifício construído, deslocando-o para a cobertura da construção sob a forma de um jardim. Juntamente com os pressupostos de *planta livre*, *fachada livre*, *pilotis* e *janelas em fita*, tais demandas arquitetônicas foram absorvidas no que ficaram conhecidos como elementos característicos para a arquitetura moderna ocidental. Na reportagem, Le Corbusier relata de modo apaixonante os processos de vida que a natureza autonomamente engendra, bem como prescreve brevemente a implementação do *teto-jardim* como recurso propositivo para novas relações entre arquitetura, usuário e natureza.

**Palavras-chave:** Teto-jardim. Cinco pontos da Nova Arquitetura. Jardim. Le Corbusier.

## REPORT ON A ROOF-GARDEN. ROOF-GARDENS?

**Abstract:** This production brings together two reports about a roof-garden experimented by Le Corbusier on the roof of an apartment and studio on 24 Nungesser-et-Coli street, in Paris, in the mid-1940s, and which,



surprisingly for the author, was fully developed after almost a decade of planned abandonment. The roof-garden was one of the *Five Points of New Architecture* developed by the architect and launched in 1936 in the French magazine *L'esprit nouveau*, with the objective of recovering the land occupied by the constructed building, transferring it to the roof of the construction in the form of a garden. Along with the principles of a Free design of the ground plan, *Free design of the façade*, *Pilotis* and *Horizontal window*, such architectural demands were absorbed into what became known as characteristic elements of Western modern architecture. In the article, Le Corbusier passionately recounts the life processes that nature engenders autonomously, as well as briefly prescribing the implementation of the roof-garden as a propositional resource for new relationships between architecture, user and nature.

**Keywords:** Roof-garden. Five points of New Architecture. Garden. Le Corbusier.







## REPORTAGEM SOBRE UM TETO-JARDIM

1940

— Debandada! — Êxodo!

Paris se esvazia. No oitavo andar, o teto-jardim permanece solitário. Fortes ondas de calor de 1940 e de 1942, inverno, chuva ou neve... o jardim abandonado reage, não se deixa morrer. O vento, os pássaros, os insetos carregam sementes. Alguns encontram seu habitat favorável. As roseiras se revoltaram e se tornaram roseiras-bravas bem grandes. A grama se tornou mato, capim. Um cítiso nasceu, um falso-plátano também. Dois pés de lavanda se tornaram uma moita. O sol comanda, o vento (lá de cima) também. As plantas e os arbustos se orientam e se acomodam à vontade, segundo seus desejos. A natureza retomou seus direitos.

Desde este momento, esse jardim foi deixado a própria sorte. Ninguém mais faz sua manutenção; os mosquitos recobrem a terra, a terra fica empobrecida, ainda assim, as vegetações aproveitam...

É possível diagnosticar:

1º: o teto-jardim é o protetor típico da cobertura do telhado; protege da contração ou da dilatação do concreto armado.

2º: os telhados das cidades poderiam, assim, tornar-se lugares cheios de poesia (nota: instalar um sistema de irrigação automática com mangueiras furadas com inteligência).

3º: pode-se pensar, conseqüentemente, nas cidades ou nas fazendas modernas cujos telhados planos ou abóbodas rebaixadas sejam recobertos por terra (vinte ou trinta centímetros). Os ventos farão o necessário, os pássaros e os insetos, também; a natureza aproveitará; quando necessário, adaptar-se-á a cada circunstância.



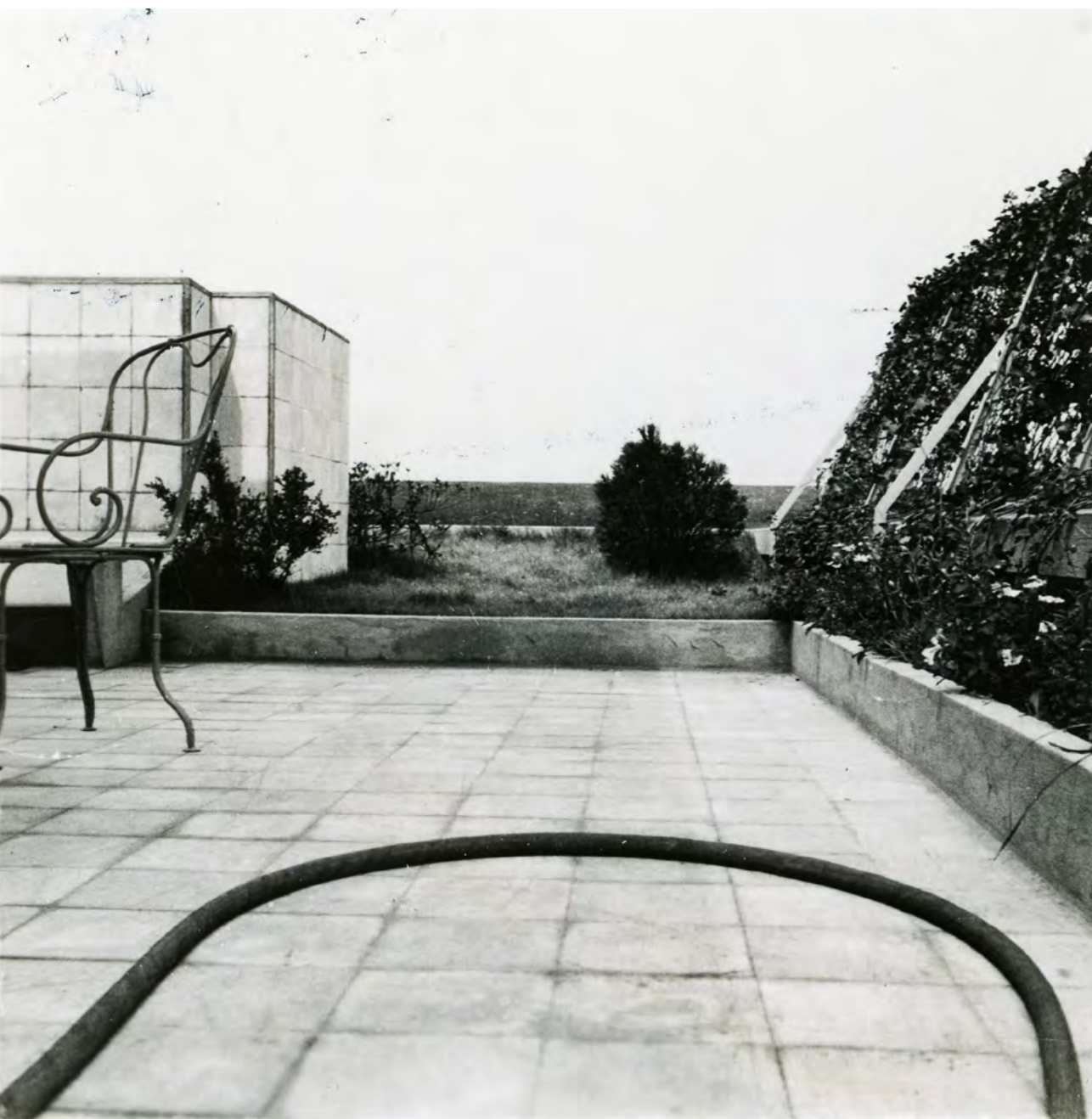












## TETOS-JARDINS?

Tetos-terraços, tetos planos?

Os arquitetos hesitam, o pânico se espalha entre a clientela; antes de qualquer coisa, nada de teto plano! E são citados cem exemplos de tetos que sofreram infiltração!

Sofrem infiltrações porque eles foram mal construídos. Alguns arquitetos como Perret, nós, e tantos outros, fizemos tetos planos. Eu mesmo conduzi o estudo e os experimentos até executar tetos-jardins (com acompanhamento), depois fiz esse, aqui reproduzido (legado ao estado selvagem).

Em meu urbanismo de 1925-1930 (*"Précisions"*), disse ao público de minhas conferências: aqui estão os *pilotis* sob as casas e você ganha, para o pedestre, de 100% do solo liberado. Você poderá, de agora em diante, separar o pedestre do automóvel. Aqui estão os tetos-terraços, mais do que isso, eis aqui os "tetos-jardins" e você cria assim 5, 10, 20, 30% do terreno artificial conquistado sobre as rotinas. Ao construir a cidade, você dispõe de 105, 110, 120, 130% de terreno livre! Isso é uma proposta fantástica? Não, é aritmética.

Enquanto trabalhava no campo, pensei que a cobertura do telhado das vilas e das fazendas (granjas, habitações, estábulos etc.) pudessem ter um teto verde, sobre abóbodas rebaixadas de cimento (uma concha de concreto armado).

Sinalizei que a experiência nos ensina que o melhor protetor das coberturas de cimento armado é o jardim plantado sobre essas estruturas. Ele neutraliza a dilatação positiva e negativa – a causa de possíveis perturbações.

Contudo, ao invés de "cuidar do meu jardim", eu o deixei desenvolver-se segundo sua vontade. As roseiras se revoltaram e se tornaram magníficas roseiras-bravas; pés de lavanda se tornaram grandes moitas. A grama se transformou em mato alto, em magnífico capim (para o meu cão, como



seu nome indica)<sup>1</sup>; de acordo com a estação, surge trevo rosa, trevo branco e trevo-anão amarelo. Uma semente de sicómoro chegou durante uma tempestade: eu acompanho esse recém-nascido que ameaça se tornar um gigante. Um pássaro trouxe uma semente de cítiso e na primavera, suas densas flores amarelas empurram dois lilases ao lado. Plantei, há dez anos, um pé de lírio-do-vale que ofereceram a minha esposa e hoje cem lírios estão se abrindo no primeiro de maio. A hera, os arbustos, as flores cheias de vida tomaram seu sol e seu vento e estão moldadas, doravante ao sabor da natureza. Insisto: ao sabor da natureza. Um dia de maio de 1940 conversava sobre isso com meu vizinho jardineiro, responsável pelo jardim de estufas da cidade de Paris. Ele me dizia: “Não faça nada, deixe como está, a natureza proverá. Seca ou umidade, os ventos, os pássaros e os insetos levarão incontáveis sementes para cima de seus tetos onde você cobrir de terra. E essas encontrarão as suas condições de vida e ali prosperarão. E a natureza tem de tudo, há sempre alguma coisa para cada um...”

Le C.

Tradução: **Fercho Marquéz-Elul**

Revisão: **Samanta Siqueira**

**1** N. do T. Na tradução se perde, uma vez mais, um jogo de palavras entre *chiendent* [dente-de-cão], “grama-de-ponta”, “escalracho”, ou seja, diversas ervas consideradas daninhas de raízes bem resistentes e *chien* “cão”. Outras persistências etimológicas envolvendo o animal está presente em *canicule*, significando “canícula”, período de fortíssimo calor no verão, proveniente do latim *canicula* “pequeno cão” em referência à estrela de Sirius na constelação de Cão Maior, bem visível naquela mesma estação e *églantier*, de nome científico *Rosa canina*, designando “roseira-canina” ou “roseira-silvestre”, ou seja, um arbusto trepador, da família das Rosáceas, de que existem diversas variedades, atingindo cerca de três metros de altura, com espinhos, folhas de margem serrada e flores brancas ou rosadas de aroma almiscarado.

























## LEGENDAS DAS IMAGENS

**P. 216:** Teto-jardim estabelecido em 1932 no 8º andar do edifício Molitor, situado à rua Nungesser-et-Coli, nº 24, em Paris, abandonado ao estado selvagem a partir de 1940: hera, sitizes, lilases, fusano, buxo, falso-plátano, roseiras-bravas, tuias, lavanda, flor-de-lis, lírios-do-vale, lírio e diversas plantas perenes, grama. Esse teto nunca sofreu infiltrações. Fotografia [L2-10-131]: Joseph Savina, [s. d.]. Acervo: Fundação Le Corbusier, Paris, França. © Todos os direitos reservados.

**P. 218-221:** Vista do teto-jardim na cobertura do edifício Molitor, situado na rua Rue Nungesser-et-Coli, nº 24, Paris, França. Fotografias [L2(10)150-001], [L2(10)150-002], [L2(10)150-003], [L2(10)150-004], respectivamente, de autoria desconhecida, [s. d.]. Acervo: Fundação Le Corbusier, Paris, França. © Todos os direitos reservados.

**P. 224-230:** Jardim-terraço do apartamento de Le Corbusier, Boulogne, Paris. Fotografias [L2(10)148-008], [L2(10)137], [L2(10)135], [L2(10)134], [L2(10)149-006], [L2(10)149-007], [L2(10)149-002], [L2(10)149-005], [L2(10)148-004]: Lucien Hervé [s. d.]. Acervo: Fondation Le Corbusier, Paris França. © J. Paul Getty Trust/ ADAGP-FLC. Todos os direitos reservados.





**Le Corbusier** foi um arquiteto, urbanista, escritor, escultor, ceramista e pintor de origem suíça, naturalizado francês. Através de sua obra *Os cinco pontos de uma arquitetura nova* (1926), influenciou na prática e teoria arquitetônicas como elementos que caracterizaram a arquitetura moderna ocidental. Um de seus trabalhos mais importantes, *Unité d'Habitation em Marseille*, França (1947–1952) o tornou conhecido por refletir sobre a própria produção e compreender a arquitetura como estudo e experimentação de linguagem, produzindo conceitos explorados em publicações como *Por uma arquitetura* (1923), *A arte decorativa* (1925) e *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo* (1930).

**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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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, da editora Huracay e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos tridimensionais, 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 seleção de escritos entre arte visuais e literatura *Timo* (Editora Huracay) patrocinado pelo Edital FAC Visual/ SEDAC-RS.



# DO JARDIM FAMILIAR AOS JARDINS PÚBLICOS DA EUROPA: ENTRE FOTOGRAFIAS, FLORES E MEMÓRIAS

Daniela Remião de Macedo

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir sobre o jardim, transformado em laboratório fotográfico alternativo, a partir de práticas artísticas experimentais iniciadas durante o isolamento social no Brasil e expandidas para novos espaços na Europa. Reflexões surgem a partir de trabalhos que utilizam fotografias de família como materialidade para a arte e processos fotográficos do século XIX, tendo como referência as pioneiras Mary Somerville e Anna Atkins. As imagens criadas ressignificam os registros fotográficos familiares e os processos manuais utilizados expandem as intertemporalidades da fotografia. O jardim se revela como heterotopia e o percurso da criação, como uma cartografia sentimental, respectivamente a partir de conceitos de Michel Foucault e Sueli Rolnik.

**Palavras-chave:** Jardim. Processos fotográficos históricos. Fotografias de família. Heterotopia. Cartografia sentimental.

## FROM THE FAMILY GARDEN TO PUBLIC GARDENS IN EUROPE: BETWEEN PHOTOGRAPHS, FLOWERS AND MEMORIES

**Abstract:** The aim of this paper is to reflect on the garden, transformed into an alternative photographic laboratory, based on experimental artistic practices initiated during social isolation in Brazil and expanded to new spaces in Europe. The reflections arise from works that use family



photographs as materiality for the art and photographic processes of the 19th century, with reference to the pioneers Mary Somerville and Anna Atkins. The created images give a new meaning to family photographic archives, and the manual processes used expand the intertemporality of photography. The garden reveals itself as heterotopia, and the path of creation, as sentimental cartography, respectively from concepts of Michel Foucault and Suely Rolnik.

**Keywords:** Garden. Historical photographic processes. Family photographs. Heterotopia. Sentimental cartography.



Explorando processos fotográficos históricos de uma forma contemporânea e ressignificando memórias afetivas através da fotografia, minha poética se constrói em um tempo expandido. Em minhas produções artísticas mais recentes, estas questões se tornam ainda mais evidentes. No período em que nos foi privado o convívio social, o jardim da casa da família surgiu como laboratório fotográfico alternativo, local de criação. E na impossibilidade de buscar novos registros fotográficos devido o isolamento, as imagens guardadas nas caixas de fotografia de família, objeto de investigação, se intensificaram como materialidade para a arte. É junto às flores e plantas que as antigas imagens fotográficas reflorescem.

Isolada na casa de praia da família durante a pandemia, o reencontro afetivo com as caixas de fotografias de familiares desencadeou o processo criativo.

O filósofo francês Michel Foucault (2001) reflete sobre o espaço de fora, sobre o espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos. Estes espaços que estão ligados a todos os outros, existentes em qualquer cultura, que estão fora de todos os lugares, são espécies de utopias, embora sejam efetivamente localizáveis, o autor os identifica como *heterotopia*.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios justapostos. E talvez o exemplo mais antigo dessa heterotopia seja o jardim. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. É desde a Antiguidade uma espécie de heterotopia feliz e universal (Foucault, 2001, p. 418).

Evocando o conceito de heterotopia de Foucault, o jardim transforma-se em laboratório fotográfico. A sala escura é substituída pela luz solar ao ar livre. Além de químicos, extratos fotossensíveis das plantas são utilizados para produzir imagens. Imersa no jardim da casa, sob o sol, lembranças e imaginações norteiam a produção. As imagens criadas são impressas artesanalmente no jardim, utilizando processos históricos, através do espelhamento de negativos/positivos





feitos com apropriação das fotografias da família expostos à luz solar. A proximidade com as flores e plantas do jardim, um espelhamento dos hábitos da mãe que cuidava do local, e cuja perda inspira a criação artística.

Considerando o pensamento de Roland Barthes (2012) de que a fotografia é um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, o que nos remete à ideia de uma flor, o jardim se torna um lugar de criação, onde nascem e desabrocham flores e também fotografias. A utilização de processos fotográficos artesanais com extratos naturais das plantas gera imagens que evidenciam a efemeridade da fotografia, da mesma forma como das flores e da vida.

## O JARDIM

Em tempos remotos, o filósofo ateniense Epicuro enfrentou as proibições de exercer a filosofia, criando um jardim, onde abrigou alguns discípulos e buscou exercer a liberdade, germinando filosofia e ciência, e vivendo na felicidade possível. Assim, mesmo na adversidade, procurou afirmar a vida praticando o conhecimento (Silva, 2003). O pintor Hieronymus Bosh criou o seu *Jardim das Delícias* (1490-1500), pintura onde registra a narrativa de uma humanidade que o artista via desvanecer em tempos sombrios na Idade Média. Diferente de Epicuro, seu jardim é pessimista. Em um diálogo entre vida e morte, Deus, esquecido das criaturas, castiga os homens pecadores.

Refletindo sobre a essência do jardim na história da humanidade, Adriana Serrão nos diz:

Os pólos além e aquém, eternidade e história, divino e humano, que sustentam uma visão metafísica ou religiosa, ou, já na Modernidade, os pares Natureza-Arte ou Natureza-Cultura, são eixos conceptuais correspondentes a enfoques muito diversos, eloquentes porém no traço comum que os sustenta: a bipolaridade que confere invariavelmente ao Jardim o carácter de entidade compósita: não sendo natureza na livre



manifestação das suas formações originárias, também não é inteiramente inventada, representando um misto, e uma especial zona intermédia, entre espontaneidade e artefactualidade. Em todos os casos, quer os Jardins primordiais, alegorias terrenas do Céu sustentadas na referência a uma Idade de Ouro, quer o desencantado refúgio para as horas de lazer do cidadão, todos buscam, em maior ou menor escala, a construção de pedaços de um mundo procurado na perfeição. Na medida em que a Beleza transporta um ideal do ser, a estética será a via privilegiada para aceder à sua essência (Serrão, 2008, p. 6).

Ainda segundo a autora, o lema “*criar um jardim é pintar uma paisagem*” do poeta-jardineiro Alexander Pope (Reino Unido, 1688-1744) enquadra a noção de jardim-paisagístico. Em uma livre interpretação do natural, o jardim é arranjado à maneira de uma paisagem, mais precisamente de uma paisagem digna de ser pintada.

Claude Monet, pintor impressionista, cultivou um jardim em Giverny, na França, que se tornou seu ateliê a céu aberto. Nele reuniu várias plantas para expandi-las em pinturas. E muitos outros artistas cultivaram seus próprios jardins, como Jacques Majorelle (*Jardim Majorelle*, Marraquexe, Marrocos), Robert Irwin (*Central Garden*, Getty Center, Los Angeles, EUA), Frida Khalo e Diego Rivera (*Jardim da Casa Azul*, Cidade do México, México), Niki de Saint-Phalle (*Jardim de Tarô*, Toscana, Itália), Adam Purple (*Garden of Eden*, Nova York, EUA), Emil Nolde (*Seebüll*, Neukirchen, Alemanha), Sol LeWitt (*Lines in Four Directions in Flowers*, Filadélfia, EUA), Mary Mattingly (*Swale*, Nova York, EUA) e tantos outros. No Brasil, o artista e paisagista Roberto Burle Marx, criador de tantos jardins públicos e privados, costumava dizer que jamais criara um para si próprio, já que seu sítio (*Sítio Santo Antonio da Bica*, hoje *Sítio Roberto Burle Marx*, Rio de Janeiro, Brasil), destinado a abrigar a sua coleção de espécies botânicas, era para o artista seu laboratório de trabalho. Entretanto, seu sítio é reconhecido com um agregado indissociável de arte, cultura e natureza, um incontável conjunto que só a vida vivida ali, associa e impregna de significação. Um sítio, uma coleção de coleções, um jardim (Siqueira, 2017).



Atualmente, artistas da mosaicultura<sup>1</sup>, arte muito popular no Canadá, têm se reunido em jardins públicos, transformando-os em local de criação e exposição de pinturas e esculturas feitas de plantas coloridas. A organização *Mosaïcultures Internationales de Montréal* promoveu a primeira exposição internacional em 2000 no *Parc des Éclusiers* (Montreal, Canadá), reunindo artistas de todo mundo para troca de ideias e formas de desenvolver esta arte. A cada edição, um novo jardim é escolhido para abrigar o evento. Em 2022, a exposição aconteceu no *Parc du Bois-de-Coulange* (Québec, Canadá). E o jardim tem sido, assim, uma espécie de oásis de criação para muitos artistas.

Minha busca pelo jardim, que se intensificou no período de isolamento social devido à pandemia, foi uma forma de me conectar comigo mesma e com a natureza, criando novos olhares para as coisas simples da vida. A busca pelo sol, pela claridade e pelas flores, motivada pela saudade e lembrança do pedido da mãe na despedida: “Mantenham a casa florida. As flores são a casa sorrindo”. Em uma necessidade do contato da mão com a matéria, sejam plantas ou fotografias, busco novas experiências, aventurando-me na paisagem das flores e das memórias. A fotografia é meu ponto de partida e de chegada. O jardim faz parte desse percurso. O processo de criação é silencioso e intimista. Olhos e mãos são requeridos nesse movimento corporal.

Além do jardim da casa de praia da família<sup>2</sup>, herança do cuidado materno por mais de três décadas, outros jardins como o *Jardim Henrique Lopes de Mendonça*, *Jardim do Torel*, *Jardins da Avenida Liberdade*, *Jardim Amália Rodrigues*, *Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian* e *Jardim do Palácio do Monteiro-Mor*, em Portugal, *Jardins des Archives Nationales* e *Jardim de Monet*, na França, *Jardim do Victoria and Albert Museum*, na Inglaterra, surgem nesse percurso, nessa cartografia sentimental que se constrói, através de caminhadas pelas cidades europeias. São jardins

<sup>1</sup> A *mosaicultura*, uma ramificação da topiaria, é a arte de criar ‘obras vivas’, em constante mutação, feitas de plantas combinadas de maneira que possam formar desenhos e esculturas. Este tipo de construção exige diferentes habilidades do artista que tem de planejar a estrutura da obra e combinar as cores através da escolha correta das plantas.



buscados pela curiosidade em conhecê-los ou encontrados naturalmente pelo caminho, e que se tornam locais afetivos. Algumas flores e aromas remetem a pessoas e lembranças, como um retorno momentâneo ao passado e ao ambiente familiar. Rastros da minha passagem por estes jardins, seja em fotografias ou em flores e folhas coletadas, são utilizados no processo criativo. E muitos destes se tornam ainda laboratório alternativo, onde as imagens fotográficas são produzidas artesanalmente. Os jardins anteriormente citados estão relacionados aos trabalhos apresentados neste artigo, mas esta lista não é limitada. A cada nova caminhada, novo jardim pode surgir neste processo inacabado.

Compartilho do mesmo pensamento da artista Juliane Fuganti (Joaçaba - SC, 1963), que também cria um jardim e imagens a partir da natureza, quando diz:

Assim como Monet, penso um lugar onde caibam as nossas necessidades, para ali poder contemplar as flores favoritas, os aromas que remetem a momentos que queremos reviver, um jardim dentro dos jardins, uma volta ao aconchego do lar, um porto seguro, que sempre estará lá para proporcionar momento de prazer (Fuganti, 2011, p. 10).

2 O jardim da casa de praia, no Imbé, litoral do Rio Grande do Sul, refúgio familiar durante o verão, foi cultivado e criado por minha mãe desde a construção da casa em 1995. Originado de mudas de hortênsias da minha avó, provenientes da casa de praia dos meus avós, em Cidreira - RS, o paraíso da minha infância, construída em 1950. Estas, por sua vez, foram transplantadas das mudas de hortênsias do jardim do 'chalé verde', como a família se refere à antiga casa dos meus avós na rua Nunes em Porto Alegre, onde minha mãe passou a infância. Além das hortênsias, floreiras nas duas janelas frontais da casa abrigam pequenas flores, originalmente tagetes-anã, que são renovadas com certa frequência com flores amarelas. Na parede, ao lado da porta de entrada, três pequenos cachepôs com o qual presenteei minha mãe em seu último aniversário, originalmente com flores de onze-horas de diferentes cores, são renovados todo verão, sempre com uma mesma flor, mas de cor diferente em cada vaso. As bananeiras, que dão frutos todo verão, e o pé de capim-cidró, um dos chás preferidos da minha mãe, foram plantados por ela na parte dos fundos da casa. As mudas de comigo-ninguém-pode, deixadas por ela em nossa casa de Porto Alegre, em um recipiente com água para serem transplantadas, foram levadas para a casa da praia e mantidas desta forma em um grande vaso na varanda dos fundos. Desde o período de isolamento social, em que a casa foi minha moradia durante todo o ano, ampliei o jardim, construindo um novo canteiro, onde cultivo novas plantas e temperos, manjerição, salsa, pimenta-de-bico, margarida, buganvília.





Assim, entendendo o jardim como um lugar onde cultivo e recrio imagens que remetem ao passado, à infância, à memória, à presença desejada de afetos ausentes. Da mesma forma, também é considerado o entendimento de jardim originalmente relacionado ao termo paraíso, conforme esclarece Medeiros (2004)<sup>3</sup>. O jardim reafirma e restabelece a relação do homem com a natureza, é lugar de transformação. Quando imaginamos um jardim, pensamos em uma paisagem idealizada, uma

**3** Segundo Luiz Givaldo Medeiros (2004, p. 20-21), a origem etimológica da palavra “*Jardim* vem do francês *jardin*, de meados do século XII, vocábulo que nos séculos seguintes rege a gestação do sentido em outras línguas latinas e no inglês (*garden*, talvez através do normando *gardin*), cuja origem por rotas tortuosas que se bifurcam e se reencontram, remonta à raiz indo-europeia *gher*, ‘agarrar, cercar’, presente na variante persa *ghordo* ou *ghorto*, ‘terreno cercado’. Disseminam-se por via helênica, formando no grego *khortos*, ‘pátio cercado’; por via latina produzindo no latim *hortus*, ‘cerca’, logo ‘cercado, coutada, tapada’, ‘horto, jardim’, mas também ‘latada, ramada’, ‘legumes, hortaliças, verduras’, ‘casa de campo’; por via céltica, gerando o gálio *gorto*, ‘cerca viva’, os galeses *garth*, ‘horta, cercado’, e *gardd* ‘jardim’, e o bretão *garz*, ‘cercado’; por via germânica, originando o gótico *garda*, ‘cerca, obstáculo’, os antigos alto-alemães *gart*, ‘cerca’, e *garto*, ‘jardim’, o alemão *Garten*, ‘jardim’, o saxão *gard*, ‘cerca’, o anglo-saxão *geard*, ‘cerca, pátio’, o inglês *yard*, ‘cercado, curral, quintal, pátio’, além das formas frâncicas antigas não atestadas *gart* ou *gardo*, ‘cerca’. Estas vão ensejar no francês antigo e médio *jart*, ‘jardim’, e também no galo-românico *gardinus*, agente de um inusitado reencontro de *hortus* e *gard(t)*, na expressão não atestada *hortus gardinus*, ‘pátio ou jardim cercado’ (o latim medieval *gardinium* é documentado desde o século IX), à primeira vista redundante, de onde provém, possivelmente por processo exclusivo, *jardin*. De *ghordo* ou *ghorto* a *jardim*, o correr das línguas expõe um leque de palavras similares pela forma, com ligeiras variações de conteúdo, entre o ato e o efeito, ‘cerca’ ou ‘cercado’ – por ser ambos –, fixando-se enfim à noção de ‘terreno cultivado, defendido dos animais por cercas’ de ‘varas trançadas’, o alemão *gerete*, um *pagus* na formação do jardim, sua razão de ser, requisito indispensável para consubstanciar a significação posterior de ‘terra fértil’.

Igualmente no persa está a origem de paraíso, igualmente ligado ao sentido de ‘espaço circuncrito’, vindo, porém, por outros ramos linguísticos, do persa antigo *pairīdāeza*, ‘recinto circular e murado’ – de *pairi*, ‘ao redor’ e *daeza*, ‘recinto’ –, pelo hebraico *pardes*, ‘jardim’, pelo grego *paradeisos*, ‘jardim, parque’ e pelo latim *paradisus*, ‘paraíso, pátio’, por via semierudita. ‘Lugar das delícias, aprazível’, ‘terreno cercado’ num meio hostil, impossível concebê-lo ali como área não abrigada, não irrigada: o fechamento e a água são o aval da fertilidade, a essência do avesso à aridez e esterilidade circundantes – não o negativo, pois os olhos estão saturados de entorno, modelados pelo deserto; trata-se de reelaborá-lo idealmente e inscrevê-lo diretamente no terreno. Persa ou islâmico, um território entreparedes orientado em parte ao céu e ao sol, para olhares divinos, oásis cultivado à margem do real; mais do que versão terrena do paraíso, o exercício mesmo da sua produção e figuração. Como quinta cercada ou como pátio irrigado, se jardim ou paraíso, independentes de extensão, sempre como uma porção limitada de espaço, conquistada, extraída da natureza, pedaço recortado, destacado do país, ensejado tempo afora a amenidade, a delícia, o deleite, a recreação, o convívio, a cultura, constituindo uma das mais remotas tentativas de sobrepor a ordem humana à natural. Com muro ou com vara, é medida que por estar ao largo do mundo, entre o habitado e o natural, investe-lhe de sentido. ‘Terra fértil’ – não importa se vegetalizada – cuja visão, na disseminação da fertilidade ou território, na inseminação do lugar, já é paisagem. Plantar, semear, significar, cultivar, projetar, produzir, construir, habitar.”



espécie de paraíso, um lugar que nos sensibilize através de nossos sentidos.

A partir desta experiência de voltar a habitar a casa da família, frequentar o jardim e rememorar lembranças através de fotografias, resultando em práticas artísticas, diferentes aspectos do habitar são considerados. Segundo Pallasmaa (2017),

O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo. É fundamentalmente um intercâmbio e uma extensão; por um lado, o habitante que se acomoda no espaço e o espaço se acomoda na consciência do habitante, por outro, esse lugar se converte em uma exteriorização e uma extensão do seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental (Pallasmaa, 2017, p. 7-8).

Gaston Bachelard (1998) propõe um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior. De acordo com o filósofo,

a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. [...] A imaginação trabalha neste sentido quando o ser encontrou o menor abrigo [...]. O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (Bachelard, 1998, p. 24-25).

Assim, a casa é o lugar das memórias, espaço de história pessoal e símbolo de intimidade e proteção, imprime o tempo da vida comprimido num espaço. É graças à casa que uma grande parte de nossas lembranças estão guardadas. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser. O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. O autor destaca que o principal valor que está presente em uma casa é o de proteção, e compara o lar com as imagens de um ninho ou de uma concha. Simbolicamente, quer dizer que a casa é o lugar onde a vida se cria e o lugar no qual ela encontra refúgio. Desse modo, estabelece uma analogia entre a casa e o ventre materno, assumindo a casa



como uma extensão simbólica do papel da mãe. A casa é como uma mãe que nos acolhe, protegendo e contendo nossos medos. É também um cenário de sonhos e devaneios, de memórias e de lembranças. “A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho” (Bachelard, 1998, p. 78). Isso significa que assim como a vida requer um espaço físico para se basear, os sonhos também demandam seu próprio espaço imaginário, um lugar seguro para o qual poderão sempre voltar. O autor faz ainda referência aos cantos da casa como espaços com maior significado. E afirma que cada pessoa escolhe, de algum modo, um pequeno espaço de sua casa para habitá-lo ao máximo. Esse espaço quase sempre é o nosso quarto, mas pode também ser outros espaços, como um lugar no jardim. É ali que estaremos presentes com mais frequência. Esses lugares falam muito sobre a forma como nos relacionamos com os outros, mas principalmente com nós mesmos e com a vida.

Considerando as reflexões de Adson Lima (2007), compreende-se que há um “parentesco” que se revela entre o ato de habitar e a criação de hábitos. Como a maioria das atividades cotidianas se repetem, dia após dia, no mesmo espaço habitado, apenas habita quem tem hábitos. Habitar significa então possuir hábitos, ser de uma certa maneira. O autor reflete ainda sobre uma dimensão coletiva do habitar, que se cumpre sempre pela memória. Há em toda rememoração um espaço definido, e é neste espaço, ao mesmo tempo potência de memória e coisa lembrada, em que talvez resida mais uma função do habitar. Assim, o autor delimita três funções do habitar: abrigar-se, como uma função primordial que instaura o ser do homem, na medida em se trata de um dos atos que inaugura a cultura; possuir hábitos, como uma possibilidade determinada pela função de abrigo, e que torna mais visível a dimensão temporal de toda habitabilidade, visto que os hábitos se fazem no tempo; e, finalmente, habitar como lembrar-se, como aquilo que permitirá que as comunidades se reconheçam como tais em uma longa perspectiva histórica.

De acordo com a compreensão de Martin Heidegger (2002), o fenômeno do habitar é entendido como um cultivo, que acontece em um lugar onde se inaugura um encontro e quando deixamos que as coisas ganhem sua essência em uma demora junto a elas. Conforme o autor, o



habitar a partir do construir não se restringe a somente possuir uma residência, mas é a própria condição que o homem se encontra no mundo, compreendida como um cultivo, que só pode acontecer numa instância e circunstância. Instância é compreendida como o lugar onde se inaugura um encontro. Circunstância é a condição ou estado necessário para que este encontro se dê. Segundo o autor, quando evocamos terra, céu, deuses e mortais, eles constituem uma unidade originária que traduz o habitar que não nos permite pensar um sem o outro. Assim, compreendemos como o construir pertence ao habitar, visto que somente é possível construir, cultivar, quando deixamos as coisas ganharem sua essência, que se revela em uma demora junto às coisas, permitindo que elas aconteçam em seu vigor. Essa demora constitui uma paragem, um lugar para se realizar um encontro que somente acontece na obediência ao ritmo próprio das coisas. Diz-nos Heidegger, “Resguardar a quadratura, salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, acompanhar os mortais, esse resguardo de quatro faces é essência simples do habitar” (Heidegger, 2002, p. 38).

## JARDIM FAMILIAR

O confinamento iniciado em 2020 nos proporcionou uma nova experiência com espaço e tempo. No espaço delimitado de nossas casas, fomos desafiados a nos reinventar, em um novo tempo, desacelerado e introspectivo. Além do espaço da casa, o espaço das imagens fotográficas retém também o tempo e as lembranças dos hábitos familiares. Isolada na casa de praia da família, o reencontro afetivo e diário com as caixas de fotografias de família desencadeou o processo criativo. As lembranças que habitam a casa e as fotografias nortearam a produção. Abrir as caixas de fotografia, repletas de memórias afetivas, tornou-se um hábito diário, revivendo momentos vividos em família, revendo os rastros da existência dos entes ausentes. E é no jardim, transformado em laboratório fotográfico a céu aberto, que se dá o processo de impressão das imagens. As fotografias analógicas agora florescem no jardim, dando-nos a possibilidade de um ar livrismo no processo, normalmente restrito à penumbra ou escuridão total do laboratório.







Fig. 1: Dani Remião, Processo de criação da série *Extratos Femininos*, jardim da casa da família, Praia do Imbé, 2021. Cianotipia, antotipia, 20 x 30 cm. Acervo da artista.

O processo de criação (Fig. 1) surge do desejo de fazer da fotografia um exercício de experimentações, permitindo relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com a obra. O trabalho tem como referência as britânicas pioneiras Anna Atkins<sup>4</sup> (1799-1871) e Mary Somerville<sup>5</sup> (1780-1872), artistas-cientistas que produziram imagens e participaram do desenvolvimento de processos de impressão fotográfica no século XIX. Ambas desenvolveram trabalhos significativos na história da fotografia junto à natureza. Anna Atkins publicou o

<sup>4</sup> Anna Atkins (1799-1871) foi uma botânica britânica, ilustradora de livros científicos, uma das pioneiras a utilizar a Cianotipia, produzindo com este processo o primeiro livro com imagens fotográficas, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853) (Atkins, 2019).

<sup>5</sup> Mary Somerville foi uma pioneira cientista britânica, que comprovou em suas pesquisas que a antotipia é um processo fotográfico.



primeiro livro com imagens fotográficas, reproduzindo algas britânicas com Cianotipia<sup>6</sup>. Mary Somerville constatou em pesquisa científica as propriedades fotossensíveis das plantas, desenvolvendo o processo de impressão fotográfica conhecido como antotipia<sup>7</sup>.

Surge, assim, a série *Extratos Femininos*, composta por trípticos (Fig. 2) formados pela reprodução da imagem de mulheres da família junto à natureza, evidenciando diferentes formatos da fotografia e suas marcas do tempo, com impressões artesanais utilizando processos históricos de impressão fotográfica. As fotografias analógicas são escaneadas em uma nova existência digital. Editadas e impressas em lâminas de acetato, tornando-se matrizes para novas existências destas imagens como arte. A sala escura do laboratório é substituída pela luz solar ao ar livre; os químicos incluem emulsões e extratos fotossensíveis das plantas. A natureza e a simplicidade são o suporte para a nova existência das imagens e memórias afetivas.



Fig. 2: Dani Remião, trípticos da série *Extratos Femininos*, 2021. Reprodução de fotografia analógica, cianotipia e antotipia, 30 x 30 cm. Acervo da artista.

**6** Cianotipia (*CyanoType*) é um processo fotográfico desenvolvido por Sir John Herschel em 1842 baseado na sensibilidade dos sais de ferro (ferricianeto de potássio e citrato férrico amoniacal) aos raios ultravioleta, produzindo imagem azul.

**7** Antotipia (*Anthotype*) é um processo fotográfico descoberto por Marry Somerville, baseado nas propriedades fotossensíveis das plantas. Sua pesquisa foi publicada por Sir John Herschel em 1842, visto que, naquele período, as mulheres ainda eram proibidas de realizar publicações científicas.



## JARDINS PÚBLICOS DA EUROPA

Na mudança para Lisboa em 2021, para continuidade presencial do doutoramento na Faculdade de Belas Artes, o espaço de criação se expande para os jardins públicos da cidade. Do confinamento para o retorno às atividades sociais, da privacidade da casa vazia para o convívio em novos lugares. Depois de longo tempo restrita aos limites da casa, caminhar pela cidade se tornou uma atividade diária. Nestes novos caminhos, a descoberta de jardins pela cidade de Lisboa conduz a novos espaços de criação. Os jardins se tornam, assim, meus lugares preferidos na cidade que agora habito. Local de reencontro com lembranças e sentimentos de outro tempo e espaço, local de reconexão com emoções que fazem os afetos perdidos ainda assim presentes. O local de criação, antes privado no jardim cultivado pela mãe, torna-se público, assim como as imagens da família, antes restritas ao acesso familiar, que agora passeiam por jardins distantes produzindo novas imagens.

As crianças que um dia foram os entes familiares afloram nas fotografias criadas nos jardins de Lisboa. Surge, assim, *Jardins de Infância*, uma série criada a partir de fotografias dos familiares quando criança, acrescentando aos processos já utilizados a fitotipia<sup>8</sup>, técnica também baseada na propriedade fotossensível das plantas, mas que utiliza a própria folha vegetal como suporte fotográfico. Através deste processo, a imagem da infância materna se forma em uma folha de dombeia (*Dombeya wallichii*) no Jardim Henrique Lopes de Mendonça (Fig. 3).

<sup>8</sup> Fitotipia (*Chlorophyl Print*) é um processo fotográfico que utiliza a própria folha como suporte, baseado nas propriedades fotossensíveis da clorofila aos raios ultravioleta, através do processo de fotodegradação acelerada ou retardada dos pigmentos das folhas para obter uma imagem.





Fig. 3 e 4: Dani Remião. À esquerda: Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim Henrique Lopes de Mendonça, 2021. Fitotipia, folha de dombeia (*Dombeya wallichii*), 20 x 20 cm. Acervo da artista. À direita: Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim do Torel Lisboa, 2021. Antotipia, spirulina, sobreposição de alho-social (*Tulbaghia violácea*), 20 x 30 cm. Acervo da artista.







Fig. 5: Dani Remião, Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardins da Avenida Liberdade, Lisboa, 2021. Antotíпия, páprica, sobreposição de estreleira-amarela (*Euryops pectinatus*), 20 x 30 cm. Acervo da artista.



Fig. 6: Dani Remião, Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim Amália Rodrigues, Lisboa, 2021. Antotíпия, hibisco, sobreposição de buganvília (*Bougainvillea spectabilis*), 20 x 30 cm. Acervo da artista.



Junto à fotografia da avó menina, flores de alho-social (*Tulbaghia violácea*) sobrepostas compõem a nova imagem criada através de antotipia com extrato de spirulina no *Jardim do Torel* (Fig. 4). Fotogramas de estreleiras-amarelas (*Euryops pectinatus*) junto à imagem da mãe quando criança se formam no extrato de páprica nos *Jardins da Avenida Liberdade* (Fig. 5). Minha fotografia da infância se desdobra em uma nova imagem com flores de buganvília (*Bougainvillea spectabilis*) na emulsão de hibisco no *Jardim Amália Rodrigues* (Fig. 6).

Os processos fotográficos utilizando extratos vegetais são lentos, podendo demorar horas ou mesmo dias, necessitando passeios constantes aos jardins da cidade. Esses momentos de espera pela formação das imagens se tornam momentos de contemplação da criação divina da natureza e de introspecção como em um santuário. As flores, sempre tão próximas das mulheres da família, criam uma atmosfera evocativa de suas presenças como se ali estivessem estado há pouco ou que pudessem ali se materializar a qualquer momento.



Fig. 7: Dani Remião, Processo de criação da série *Ela e os jardins*, 2022-2023. Fotografia digital, 30 x 40 cm. Acervo da artista.





Fig. 8: Dani Remião, Processo de criação da série *Ela e os jardins*, jardim da casa da família, Praia do Imbé, 2023. Cianotipia, 30 x 40 cm. Acervo da artista.

Na vivência na Europa, os jardins se tornam lugares que surgem no percurso afetivo que se constrói nas cidades visitadas. Surgem, assim, outras séries fotográficas, entre estas *Ela e os jardins*, um dos trabalhos que compõem a exposição *Ela(s): Imagens reveladas no jardim*, a ser apresentada em Lisboa. O processo de criação iniciou no verão de 2023 do Brasil, no jardim da casa da família, e tem continuidade na primavera de Portugal, no *Jardim do Palácio do Monteiro-Mor*. A exposição é planejada para ocorrer em maio de 2024, mês em que se comemora as mães e também os jardins em Portugal. As flores fotografadas nos *Jardins des Archives Nationales* (Paris), *Jardim de Monet* (Giverny), *Jardim do Victoria and Albert Museum* (Londres), *Jardim Amália Rodrigues* (Lisboa)



se entrelaçam à fotografia da mãe e se desdobram nas várias imagens da série (Fig. 7). Representam as lembranças e os devaneios do desejo da companhia materna nesse percurso dos jardins. A fusão das fotografias é feita digitalmente. A partir delas, são criados negativos e novas imagens são produzidas por contato através do processo da cianotipia, com os químicos expostos à luz solar (Fig. 8). Sobre as imagens resultantes são feitas viragens e pinturas com extratos vegetais utilizando erva-mate, hibiscos, páprica, spirulina, entre outros, o que altera o pigmento conhecido como “azul da Prússia”, próprio da cianotipia, em diferentes colorações.

Assim, a cartografia e a experimentação apontam possibilidades para a processo criativo. Rolnik (2016) apresenta uma proposta de realização de cartografias sentimentais – tomando o termo sentimental no sentido de afeto – objetivando traçar diagramas do afetar e ser afetado.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (Rolnik, 2016, p. 15-16).

Segundo a autora, o cartógrafo se apropria de tudo que encontra pelo caminho para realizar seu trabalho. Ele não deve ser confundido com uma espécie de colonizador que traz na bagagem mapas e valores preestabelecidos, mas como alguém aberto a percorrer e descrever novos trajetos e caminhos que se apresentam como possíveis, munido de um olhar de estrangeiro.





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O confinamento proporcionou nova experiência com espaço e tempo. No espaço delimitado de nossas casas, fomos desafiados a nos reinventar, em um novo tempo, desacelerado e introspectivo. A utilização de processos fotográficos históricos expressa de forma poética esse desacelerar do tempo e a efemeridade da vida. As imagens criadas ressignificam os registros fotográficos familiares, e os processos de impressão manual expandem as intertemporalidades da fotografia, revelando o jardim como heterotopia. Na mudança para Lisboa, de volta à vida social, o espaço de criação se expande do jardim familiar para os jardins públicos da Europa. E neste percurso em busca dos jardins, onde o processo de criação continua, uma cartografia sentimental se forma, entre fotografias, flores e memórias.



## REFERÊNCIAS

- ATKINS, Anna. **Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions**. Criado e publicado por Anna Atkins (1843-1853). Nova York: The New York Public Library, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/suxus544>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de: Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- FUGANTI, Juliane. **Jardim de Passiflora: Impressões, marcas e devaneios** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema - Ditos e escritos III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio e Conferências**. Tradução de: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. Habitare e habitus — um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 91, Vitruvius, dez. 2007. Disponível em: <https://tinyurl.com/muf87suv>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- MEDEIROS, Givaldo Luiz. **Artepaisagem: a partir de Waldemar Cordeiro**. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), São Paulo, 2004. Disponível em: <https://tinyurl.com/yc45a9h4>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Tradução de: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2016.



SERRÃO, Adriana Veríssimo. Da essência do jardim. Aproximações a uma categoria filosófica. **Philosophica**, Lisboa, n. 32, nov. 2008, p. 5-13. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/22942>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SILVA, Markus Figueira da. **Epicuro**: sabedoria e jardim. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. SÍTIO Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p. 90-112, jan. 2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/2p8mpes9>. Acesso em: 20 mar. 2023.

**Daniela Remião de Macedo** é doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com bolsa de estudos da FCT. Mestre em Artes Visuais (UFRGS, 2018), Mestre em Ciência da Computação (PUCRS, 1999). Docente universitária desde 2000, atuando em cursos de graduação e pós-graduação. Fotógrafa profissional desde 2002, especialmente nas áreas de natureza, moda, beleza e espetáculos. No Brasil, é Membro do Conselho Científico da Atena Editora, e do Comitê de Poéticas Artísticas da ANPAP. Em Portugal, é Membro dos Centros de Investigação CIEBA e ICNOVA. Atualmente pesquisa sobre mulheres na fotografia, coleções de fotografia de família e processos fotográficos alternativos. No trabalho artístico que vem desenvolvendo, concentra-se nas fotografias de família como materialidade para arte e no hibridismo de processos analógicos e digitais. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil, Estados Unidos, Portugal, França, Inglaterra e Suíça.





Fig. 1: Vista de conjunto de jardins de memória no crematório em 2013 e placa de proibição no local, no mesmo ano. Fonte: Santos, 2015.





# MORTE E VIDA NOS JARDINS DE MEMÓRIA

Aline Silva Santos

Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima

**Resumo:** A despeito do considerado tabu contemporâneo das sociedades ocidentais para a temática da morte, cemitérios e crematórios seguem sendo espaços com uma miríade de apropriações, as quais se constituem como campo relevante de estudo. O presente artigo busca contribuir com uma reflexão acerca desse universo, a partir de pesquisa sobre a criação dos jardins, aqui intitulados “de memória”, presentes no Crematório Municipal de São Paulo. Tais criações, espontâneas, vêm sendo realizadas por entes queridos de falecidos, suscitando reflexões sobre as representações poéticas dos ciclos de vida e morte, luto e vínculo após o falecimento de uma pessoa amada. Para tanto, realizaram-se incursões etnográficas e entrevistas, além de revisão de literatura.

**Palavras-chave:** Jardim. Morte. Crematório. Luto.

## DEATH AND LIFE IN MEMORY GARDENS

**Abstract:** Despite the contemporary taboo in Western societies surrounding the theme of death, cemeteries and crematoriums continue to be spaces with a myriad of appropriations, which constitute a relevant field of study. This article seeks to contribute to a reflection on this universe, based on a research about the creation of gardens, here called 'memory gardens', present in the Municipal Crematorium of São Paulo. These spontaneous creations have been made by loved ones of the deceased, prompting reflections on the poetic representations of the cycles of life and death, mourning, and attachment after the death of a loved one. For this purpose, ethnographic incursions and interviews were conducted, in addition to literature review.

**Keywords:** Garden. Death. Crematorium. Mourning.



## INTRODUÇÃO

Nas relações prístinas da cultura com a natureza e na História do Paisagismo, não raro, o jardim comparece associado a uma forma de organizar os dados e fluxos do mundo natural para deleite dos humanos. Torna-se difícil precisar a sua origem – é possível inferir que, desde que o ser humano conseguiu organizar os mundos vegetal, mineral, a água e seus fluxos em um microcosmos doméstico, conhecido, mais ou menos protegido, para uma experiência estética de fruição desinteressada, um jardim *aconteceu*.

A provável origem da palavra, como vinda do hebraico *gan*, que significa proteger ou defender – aqui, portanto, sugerindo algum grau de fechamento – e que se junta a *Eden*, significando prazer, deleite (Laurie, 1983), dá mostras desse imaginário idílico – um lugar onde o humano se encontra protegido e pode se deleitar na fruição desinteressada da natureza, sem os perigos e surpresas que um ambiente mais agreste promoveria. Assim, organizando o ambiente e manipulando os dados da natureza de acordo com a imagem de um mundo ideal, microcosmos da *poiesis* aristotélica, manifestação do espírito humano, o ser humano criou o jardim. Na visão oriental, na língua persa (avéstico), *jardim* é *pairi* – *daeza*, significando *espaço fechado*; o Ocidente incorporou esta acepção fazendo com que participasse da cosmogonia judaico-cristã, como Paraíso, no *Jardim do Éden*. Os jardins do Irã eram destinados à serenidade espiritual e ao deleite, abrigando ainda funções recreativas.

Não é pouco o espaço que a ideia de jardim ocupa no imaginário das sociedades ao longo da história; por antítese, temos a concepção de *floresta* – do latim *foris*: bosque externo (Cunha, 1982) –, lugar normalmente associado ao desconhecido, habitat das feras, onde bárbaros e inimigos se escondiam. Se o jardim prometia o prazer sem medo, a floresta geralmente povoava o imaginário do temor. Dessa forma, o ambiente florestal foi sendo associado às noções de *agreste* e *inculto*.

Por sua vez, o *campo* é o lugar da(s) cultura(s) – natureza domesticada para subsistência e manutenção da vida. E o jardim, contemporâneo à agricultura, pelos padrões espaciais desta, foi também



influenciado. Assim, a analogia semântica entre *horto* e *horta* não é gratuita: a rigor, a palavra *horto* está mais associada à ideia de Jardim – vide o *Horto das Oliveiras na Bíblia*, entre tantas outras passagens –, enquanto *horta* sempre comparece vinculada a práticas agrícolas. Mas os arranjos compositivos guardaram, muitas vezes, similaridades.

Aurora Carapinha (1995) disserta sobre as continuidades e rupturas nessas relações:

O estudo da História da Arte ensina-nos que a Europa Cristã conheceu pela primeira vez o jardim como espaço lúdico e como objeto estético por excelência a partir do Renascimento. Desde então o jardim liberta-se, para sempre, dos princípios hortícolas, autonomiza-se, ordenando-se de acordos teóricos emanantes dos tratados de Arquitectura, que emergem da cultura humanística (Carapinha, 1995, p. 4).

E continua:

À semelhança de outras culturas também o jardim em Portugal se constitui como interface: é mediador entre o rural e o urbano, proporciona vivência lúdica e estética num quadro natural vivo, ainda que artificioso (Carapinha, 1995, p. 4).

De todo modo, o jardim sempre esteve presente ao longo da história do paisagismo e da humanidade, materializando: percepções de mundo, ideias prevalentes de natureza, correntes filosóficas e econômicas de cada época, tecnologia disponível, correntes artísticas, características ambientais e identidades paisagísticas dos territórios. A essência do que se pode inferir como *jardim* parece ligada à *poiesis*, na concepção aristotélica de criação do espírito humano, espaço para usufruto de experiências estético-sensoriais e sentimentais com a natureza e seus elementos.

Vida e morte comparecem no jardim, na dinâmica do tempo. Folhas, flores e frutos, troncos, fustes e galhos nascem, crescem, morrem, como parte de um fenômeno mais evidente quanto mais os processos naturais sejam íntegros e não alvo de grande manutenção – podas e remoções de elementos mortos descaracterizam o ciclo da vida de um jardim.



As plantas e flores, tão frequentes no vocabulário paisagístico dos jardins, por sua vez, também acompanham a morte. Estão presentes nos rituais fúnebres, em composições estéticas próprias desse universo, são depositadas dentro ou fora dos esquifes, antes da consumação do enterro, e sobre a terra quando a cerimônia é finalizada, seguindo assim junto à pessoa falecida. Também são depositadas em vasos, plantadas no solo dos cemitérios, organizadas em *pequenos jardins* sobre os túmulos e, não raro, permanentemente trocadas e presentes em ocasiões de visita. Todo esse universo compõe um fértil campo simbólico, pleno de significados, metáforas e evocação de memórias.

Isso posto, o presente artigo discorre sobre o que aqui chamamos de *jardins de memória*, configurações estéticas singulares presentes no Crematório de Vila Alpina, em São Paulo. Trata-se de texto que tem como base as investigações de pesquisa que resultaram na dissertação de mestrado denominada *Morte e Paisagem: os jardins de memória do Crematório Municipal de São Paulo* (Santos, 2015), ampliando e atualizando a discussão com novos aportes literários e incursões a campo.

## MÉTODO

Para fazer frente aos desafios do tema de pesquisa, e ciente de que as escolhas metodológicas dele decorrem, realizou-se, além do levantamento bibliográfico, a incursão a campo com o olhar etnográfico (Magnani, 2012). Por congregar um espaço temporal alargado, abrangeu diferentes formas de fazê-lo. Assim, em um primeiro momento, entre 2012 e 2015, utilizou-se da etnografia em conjunto com entrevistas em profundidade (Duarte, 2006), as quais alimentaram as reflexões para a realização de dissertação de mestrado (Santos, 2015). Já no período subsequente, foram realizadas visitas a campo para observação, sendo que a partir de 2019 foram efetuadas sequências de caminhadas etnográficas. Ademais, nas idas a campo, produziram-se, além das notas em caderno de campo, registros fotográficos e ilustrações. Frisa-se que, com a pandemia de Covid-19, no ano de 2020, houve visita ao cemitério somente em janeiro e no dia de finados, 2 de novembro, data de celebração e maior movimento de visitantes.





## A MORTE NA CONTEMPORANEIDADE

No âmbito da psicologia, Franco (2021, p. 24) define o luto como um “processo de construção de significado em decorrência do rompimento de um vínculo”<sup>1</sup>. Existem diferentes maneiras de manifestar o sentimento pela perda de um ente querido; dentro de cada cultura pode haver práticas consolidadas que geralmente são seguidas pelas pessoas. Essas atitudes ainda podem variar de acordo com o tempo e também o modo pelo qual determinada sociedade enfrenta as questões e aspectos relacionados ao universo da morte.

No caso do Brasil, de acordo com pesquisa de abrangência nacional realizada em 2018, denominada *Cartografia da Morte* (Studio; Adissi, 2018), 75,7% das pessoas abordadas acreditam que a morte é um tabu, e somente 26% têm o costume de falar sobre o tema. Estes são fatores que impactam diretamente o processo de luto, pois, ao se discutir pouco sobre a temática da morte, torna-se mais difícil lidar com perdas por morte ou mesmo com pessoas enlutadas. Tais dados vão ao encontro do que já vem sendo observado por pesquisadores da ótica ocidental desde meados do século XX (Ariès, 1977; Rodrigues, 2006): um encaminhamento para um tabu no tocante ao tema da morte e consequente esvaziamento dos espaços diretamente relacionado aos mortos, como os cemitérios.

Entretanto, apesar deste tabu, os cemitérios não deixaram de ser totalmente frequentados pelos enlutados. Esta relevância pôde ser observada durante a pandemia de Covid-19 no Brasil, em que, mesmo com a ameaça da contaminação e restrições, pessoas ainda iam até esses espaços para se despedir de seus mortos, levar flores, organizar jardins e homenageá-los. Isso foi incessantemente registrado por fotógrafos e essas imagens estamparam diversos portais de notícias do país.

<sup>1</sup> Luto pode referir-se a diferentes perdas, basta que haja uma vinculação. Neste artigo será destacado o relativo à morte de uma pessoa com o qual há um vínculo.



O gesto das flores, em um espaço cemiterial, não é banal. Pode ter uma multiplicidade de significados e, apesar de referir a uma tradição que remonta há séculos (Ragon, 1981), guarda significados diferentes de acordo com aquele que ali as dispõem – seja simbólico ou até mesmo religioso. Na cidade de São Paulo, os cemitérios públicos ajardinados possibilitam não só a disposição de flores, mas também a constituição de jardins sobre os túmulos demarcados diretamente no solo. Já o crematório municipal paulistano, que possui os espaços livres ajardinados, permite o espargimento de cinzas por entre seus jardins, o que tem motivado a realização espontânea e simbólica dessas criações que aqui denominamos *jardins de memória*, tão rico é o campo simbólico e as manifestações de uma estética popular na organização dos elementos da natureza.

## O CREMATÓRIO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

O Crematório Municipal de São Paulo Dr. Jayme Augusto Lopes, também conhecido como Crematório de Vila Alpina, inaugurou a prática da cremação em meio urbano<sup>2</sup> no Brasil. De caráter público e aberto em 1974, permaneceu como único no país por aproximadamente 20 anos. Localizado na Zona Leste da cidade de São Paulo, consiste em um conjunto formado por edifício cercado de bosque, jardim e estacionamento para visitantes. Seu terreno é vizinho ao Cemitério São Pedro, que é público, e a um parque ecológico.

No edifício, além das atividades administrativas afins, ocorrem cerimônias de despedidas dos falecidos, os quais são posteriormente encaminhados para o processo da cremação. Tal processo também é realizado no edifício, em setor específico<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Faz-se esta especificação, pois é registrada a existência da cremação de corpos em alguns povos indígenas (Santos, 2015).

<sup>3</sup> Para maiores detalhes de como ocorrem as cerimônias de despedidas e se dá o processo da cremação, ver Santos (2015).



Após o prazo estipulado para a cremação, de aproximadamente 10 dias, as cinzas dos falecidos são disponibilizadas para recolha. Assim, podem ser levadas ou então esparzidas nos espaços livres do próprio crematório, seja no bosque, seja no gramado. Entretanto, isso deve ser feito de modo anônimo e sem a criação de lugares individualizados.

E foi ao observar de modo aproximado esses espaços livres, escolhidos por diversos enlutados para dispor o traço de seus mortos, que se notaram atitudes criativas e nem sempre esperadas para estes espaços. Assim, a partir destas observações, no ano de 2012, iniciou-se a pesquisa discutida nesse artigo.



Fig. 2: Implantação do crematório. Fonte: Elaborado por Aline Santos a partir de material fornecido pelo Serviço Funerário Municipal de São Paulo, 2023.





Fig. 3: Imagem da fachada do edifício do crematório, ladeado pelos bosques. Fonte: Santos, 2015.





## JARDINS DE MEMÓRIA

Ao se percorrer os espaços livres do crematório, durante incursão a campo no ano de 2012, começou-se a perceber pequenos marcos nas áreas ajardinadas circundantes ao edifício do crematório, no gramado ou no bosque. Eram locais em que se notavam a disposição de cinzas e marcações com laços, fotos, plaquinhas ou outros pequenos objetos, alguns à semelhança de elementos dispostos sobre os túmulos do Cemitério São Pedro. Discretos, com o passar do tempo foram se multiplicando, tomando diferentes formas e tamanhos. Cercamentos foram construídos e cuidados dispensados.

Observou-se um movimento de manutenção e retorno a esses locais. Assim, delimitados e cuidados para a fruição de seus constituidores, esses locais poderiam ser considerados pequenos jardins dentro do jardim presente nos espaços livres do crematório. Entretanto, isso ocorria de forma absolutamente insurgente, à revelia da administração do local, a qual não permitia qualquer identificação das cinzas, informação presente em placa no local onde esses jardins eram construídos. Desse modo, constituíam-se por gestos espontâneos repletos de força poética. Criação de pequenos lugares de cuidado e homenagem, carregados de símbolos que remetiam à pessoa amada falecida, incorporando e partilhando da natureza presente no crematório.

Manter esse tipo de atitude diante de uma proibição mostrava o quanto era necessária e se fazia significativa aos visitantes. Os elementos ali dispostos evidenciavam desejo de permanência, e eram evocativos de um passado com o falecido, trazido para a vivência presente: os elementos caracterizavam o falecido e muitas vezes também apresentavam um diálogo com este. A visita àquele local, então, não evocava necessariamente um passado estático, mas um passado embebido de presente, em uma relação de memória. Desse modo, resolveu-se denominar tais expressões de *jardins de memória* – espaços delimitados, contidos, de certa forma protegidos e povoados de objetos; pleno de significados e propósitos, dispostos sob conformações claramente estéticas e simbólicas em relação ao ente querido falecido.



Pode-se dizer, por conseguinte, que tais jardins de memória cumpriam um papel tumular, de determinação de um local para disposição dos restos mortais, na forma de cinzas, possibilitando um possível retorno. Isso porque se considera o túmulo como um estar em relação (Santos, 2015), local de mediação com o morto, contando com a materialidade de seu corpo – o seu traço – ou o que o poderia sê-lo<sup>4</sup>. No entanto, diferente do túmulo, não há, nesse caso, uma certeza de permanência: seu caráter era intrinsecamente frágil e efêmero, requerendo cuidado constante, um fazer e refazer de sua constituição. Por consistir em uma observação ao longo de um período de tempo de 10 anos, entre 2012 e 2022, será apresentada a caracterização dos jardins de memória ao longo de três períodos que serão contextualizados a seguir:

## 2012 a 2015: consolidação dos jardins de memória

Entre 2012 e 2015 a pesquisa foi iniciada e observou-se o crescimento dos jardins de memória. Mesmo diante de proibição explicitada em placa colocada nos espaços livres do crematório, as pessoas os construíam, revelando a necessidade de um local para retorno e homenagem a seus mortos.

Esses locais, à moda de jardins, eram construídos tanto no bosque ao lado do edifício como no gramado e, como o passar do tempo, se multiplicaram. Ao se conversar com os enlutados que os construíam, percebeu-se que esses eram locais de cuidado e manutenção de vínculo com o falecido. Eram espaços que permitiam vir à tona sentimentos relativos a perdas, propiciavam a comunicação e o sentir da presença de seus entes queridos – jardins mediadores das relações telúricas e transcendentais, dos mundos visível e invisível, o campo fértil das subjetivações e criação poética, materializado em ricos arranjos compositivos.

<sup>4</sup> Por exemplo, no caso de eventos em que os corpos não podem ser reconhecidos ou há sua falta. Nestes casos, por vezes existem práticas de enterramento de roupas ou itens das pessoas de modo a simbolizá-las.



Nesse sentido, a vegetação era um elemento imprescindível para a ambiência. Muitos relatavam o bem-estar de estarem em um local vegetado, cercado por árvores, arbustos, flores e pássaros. Em seu conjunto, auxiliavam a criar um sentido de paisagem ali (Santos, 2015). Em conversa com visitantes, observou-se que as árvores ou arbustos eram utilizados como marcos iniciais, balizadores da criação dos jardins, para situá-los, sendo que havia os que se utilizavam de plantas já existentes no local, enquanto outros preferiam plantar novas mudas. Constatou-se que estas mudas, em alguns casos, eram provenientes dos próprios jardins residenciais dos enlutados ou então remetiam a espécies preferidas pelo falecido. E, para além de ornamento, o vegetal assumia, em alguns casos, o papel do próprio morto: alguns plantavam árvores ou pequenos arbustos onde enterravam as cinzas e passavam a se relacionar com as plantas como com o seu próprio ente querido, de maneira metafórica. Assim, o cuidado ali dispensado era um carinho, um cuidado com a pessoa amada.

Decorações eram atualizadas ao longo do ano e permitiam ver a aproximação do Natal, dia das mães, pais, aniversários. Os itens decorativos, como pequenos bibelôs ou emblemas de time de futebol eram colocados como elementos de uma estante na sala de estar: revelavam os gostos daqueles cujas cinzas estavam ali dispostas. Além disso, o recurso textual também era utilizado. Desse modo, observavam-se plaquetas, escritas de diferentes materiais, seja em madeira ou papel, protegidas fragilmente com plástico.

Notou-se, então, um movimento: os próprios jardins existentes incentivavam a criação de novos. Assim, estratégias de cercamento e decoração acabavam por influenciar outros ali presentes: as pessoas olhavam, se inspiravam, utilizavam estratégias semelhantes em alguns momentos. Contudo, cada um desses espaços produzidos tinha sua própria identidade, nenhum jardim era igual a outro, todos eram diferentes, seja na composição dos objetos, seja no tamanho da delimitação. Cada jardim era único, assim como era único o falecido que ali estava disposto.



O cuidado com os jardins era significativo, e pessoas começaram a efetivamente cercá-los: enquanto uns utilizavam plantas ou pedras soltas, outros passaram a utilizar cercas de plástico, madeira ou até mesmo pequenos cilindros maciços de concreto. Bilhetes eram colocados nos jardins, mostrando redes de sociabilidade e conflito: pedidos para respeito aos cercamentos, que não se levasse cachorros a fazer suas necessidades ali, que não se retirassem objetos. No mais, ao passo que alguns cercamentos se desejavam particulares, outros se faziam coletivos, sendo fruto do cuidado de várias mãos.



Fig. 4: Exemplos de jardins de memória no crematório em 2013. Fonte: Santos, 2015

Assim, de modo geral, notava-se um espaço mantido e gerido pelo próprio esforço coletivo, visto que não era permitido oficialmente esse tipo de atitude. E, contraditoriamente, os próprios jardineiros, funcionários do crematório, passaram a auxiliar essas pessoas. Auxílio este que, em alguns casos, era recompensado financeiramente pelos enlutados.





## 2016 a 2019: destruição e renascimento

No ano de 2016, devido a uma reforma no edifício do crematório, foi feita uma limpeza na área dos bosques e gramados do mesmo. Desse modo, todos os jardins de memória foram eliminados, não sendo possível saber como ocorreu o procedimento, mas pôde-se observar seu desaparecimento. Além disso, houve o relato de funcionária da instância administrativa que confirmou a decisão da retirada (Santos, 2019). A própria efemeridade do campo também não permitiu saber o que aconteceu com aquelas pessoas que tinham seus jardins de memória. De qualquer modo, pode-se inferir que, muito provavelmente, essa destruição tenha causado uma outra perda, talvez gerando um outro luto.

A placa de proibição também foi modificada, apontando a interdição da “confeção de jardins”. Ou seja, a própria administração reconheceu que o que ali se fazia poderia ser classificado de jardins, realizados pelos enlutados. Refletiu-se então se esta atitude seria o fim dos jardins de memória. Entretanto, com o passar do tempo, encontraram-se pequenas pistas, marcas de um desejo de retorno, agora em locais mais afastados das maiores circulações do crematório.

Acompanhando a evolução do espaço, no dia de finados em 2019, já se pôde notar uma movimentação na área, pela presença de diversos jardins de memória novos, mais discretos e diferentes dos que ali eram encontrados anteriormente. Ao se conversar com uma enlutada, cujas cinzas de ente querido haviam sido esparzidas no crematório, junto ao plantio de uma árvore, há mais de 15 anos, soube-se haver a estratégia de simplificar o jardim de memória após a retirada dos mesmos. Assim, o local continuaria existindo, mas, principalmente, a partir de uma árvore que servia como marco para o jardim.





Fig. 5: Bosque do crematório após eliminação dos jardins de memória em 2016 e nova placa proibitiva. Foto: Aline Santos, 2016.

## 2020 a 2022: a permanência frente à pandemia de Covid-19

Os anos de 2020 a 2022 compreenderam o período referente à pandemia de Covid-19. Com o elevado número de mortes, na cidade de São Paulo, houve aumento brutal no número de enterros e também de cremações diárias. Cemitérios chegaram a funcionar ainda no período noturno. Para evitar aglomerações, velórios foram suspensos e as despedidas consistiram em cerimônias rápidas e com poucas pessoas logo antes dos enterros. Imagens destes momentos, bem como a abertura massiva de covas, foram registradas sucessivamente pela mídia e tais fotografias estamparam jornais e portais de notícias.



Com esse interdito dos velórios e o medo da contaminação, pode-se imaginar como os espaços cemiteriais foram apreendidos no período. Haveria temor em frequentar os cemitérios? Como estaria o crematório? Ao longo desses três anos, notou-se que, mesmo com o fato da permanência de uma pandemia, alguns jardins de memória se mantiveram e outros surgiram. E, já no começo do ano de 2022, com a pandemia mais arrefecida, notou-se um aumento no número de jardins de memória. Isso dá pistas de ser uma prática que parece estar longe de acabar.



Fig. 6: Mesmo jardim de memória ao longo de um ano, entre novembro de 2019 e novembro de 2020. Foto: Aline Santos, 2019, 2020.



Fig. 7: Alguns jardins de memória observados no crematório em 2022. Foto: Aline Santos, 2022.



## MORTE E VIDA – DIALÉTICA NOS JARDINS DE MEMÓRIA

Morte e vida não são dois estados opostos nem se anulam, mas antes, dialogam, de forma que uma não prescinde da outra (Almeida, 2007). Assim, a própria vida dependeria da morte para ter um sentido. Esta é uma temática abordada por filósofos há muito tempo: Sêneca diria que se morre à medida que se vive (Almeida, 2007) e, Montaigne (2010, p. 59), ao citar Cícero, aponta que filosofar nada mais é que “preparar-se para a morte”. Heidegger, já no século XX, aponta que a apropriação da morte seria o “*poder-ser mais genuíno*” do ser humano (Nogueira, 2009, p. 115). Morte e Vida na sua dialética se encontram na natureza, em uma circularidade observável. Seu entrelaçamento pode ser observado a todo tempo, sobretudo na natureza, nos ciclos animal e vegetal. É preciso a morte para gerar a vida e a vida para gerar a morte.

Os jardins de memória expressam na sua materialidade a dialética entre a vida e a morte, não só pela presença de elementos da natureza, intrínseca à essência do jardim, mas também nos outros elementos que os constituem e o personalizam, seja na escolha de objetos que remetam ao mesmo, seja em mensagens de saudade. A todo tempo, essas duas instâncias estão em relação, na presença ali do vínculo ainda existente, mas transformado, com o morto, na sua presença-ausente no cotidiano daqueles que ali expressam seus sentimentos.

Nas narrativas desses jardins encontram-se manifestações não só do que o falecido foi em vida, mas também do que significa para o enlutado, do vínculo constituído entre ambos, o qual continua a existir. Porque morte não é a eliminação de um vínculo, o anúncio da inexistência do outro que faleceu, mas uma reconstrução desse vínculo a partir de um novo ângulo. Assim, nos jardins de memória há um diálogo que oscila entre a vida e a morte, em que a dor da saudade é expressada, mas que também é pautada a presença que se faz ali pelo traço do falecido, que agora se tornou parte daquele jardim. É lugar de elaboração, de auxílio para a reconstrução de significado do





enlutado, que ali muitas vezes repensa a vida depois da morte do seu ente querido.

Esses jardins apresentam grande fragilidade. Nada garante sua permanência, o que foi mostrado pela eliminação ocorrida em 2016. Contudo, ressurgem, mostrando uma força resiliente – um movimento que mostra que os jardins de memória não seriam só um acontecimento pontual, de determinado momento, mas continuam a existir, espontaneamente. São gestos delicados que, mesmo na pandemia de Covid-19, com a restrição e temor relativo aos espaços cemiteriais, não cessaram. Ali, continuou-se a construir, a velar pelos mortos, independentemente da própria ameaça da morte pairando no coletivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Morta... serei árvore,  
Serei tronco, serei fronde  
e minhas raízes  
enlaçadas às pedras de meu berço  
são as cordas que brotam de uma lira  
Cora Coralina (2012, p. 73).

Os jardins de memória, aqui apresentados, podem ser considerados um campo de representações de grande força poética. Mas a sua total compreensão e apreciação requer o despir-se de quaisquer pré-juízos e a entrega a uma arte popular que não frequenta cânones estéticos. Sua poesia reside numa forma de expressão ingênua, mas sofisticada e profunda, na apreensão dialética da vida e da morte; são jardins de grande espiritualidade.

Também não correspondem à estética fúnebre e melancólica do imaginário judaico-cristão da morte. São alegres, evocam pensamentos e sentimentos vários, muitas memórias, algumas felizes, engraçadas, como as contidas em pequenos e coloridos cata-ventos que remetem a *uma mãe alegre, cheia de vida*, ou a lembrança de um ente querido que,



ao ter tido suas cinzas esparzidas na base de uma árvore, tornou-se vivo incorporando-se à mesma, em seus galhos, folhas, flores e frutos.

Em tempo, ante a mercantilização da vida e da morte, os jardins de memória de Vila Alpina não são apenas poéticos, mas também (talvez até inadvertidamente) políticos: são subversivos, populares, espontâneos e resistentes, manifestações livres (e anarquistas) do espírito humano que escapam e transgridem o circuito capitalista da vida e da morte e das representações padronizadas e mercantis dos símbolos mortuários. Longa vida aos Jardins de Memória!



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rogério M. de. **Eros e Tântatos**: a vida, a morte, o desejo. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**: Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- CARAPINHA, Aurora da C. P. **Da essência do jardim português** - v. 1. 1995. Tese (Doutorado em Arquitectura Paisagista e Arte dos Jardins, ramo de Artes e Técnicas da Paisagem). Universidade de Évora, Évora, 1995.
- CORALINA, Cora. **Meu livro de Cordel**. São Paulo: Global Editora, 2012.
- CUNHA, Antônio G. da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. *In*: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação Social**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 62-83.
- FRANCO, Maria Helena P. **O luto no século 21**: uma compreensão abrangente do fenômeno. São Paulo: Summus, 2021.
- KAPLAN, Stephen. The restorative benefits of nature: Toward an integrative framework. **Journal of Environmental Psychology**, v. 15, n. 3, p. 169-182, 1995.
- LAURIE, Michael. **An introduction to Landscape Architecture**. London: Pitman publishing limited, 1978.
- MAGNANI, José Guilherme C. **Da Periferia ao Centro**: Trajetórias de Pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**: uma Seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NOGUEIRA, João C. A autenticidade e o ser-para-a-morte em Heidegger. *In*: SANTOS, F. S.; INCONTRI, D. (Org.). **A Arte de Morrer** – visões plurais - v. 1. São Paulo: Editora Comenius, 2009. p.109-119.
- RAGON, Michel. **L'espace de la mort**. Paris: Albin Michel, 1981.



RODRIGUES, José C. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

SANTOS, Aline S. Memória e cinzas: semelhanças e dissonâncias entre dois crematórios paulistas. In: CASTRO, E. T. et al. (Orgs.). **Cemitérios: gestão, culturas e religiosidades**. Porto Alegre: ISCMPA, 2019. p. 126-136.

SANTOS, Aline S. **Morte e paisagem**: os jardins de memória do Crematório Municipal de São Paulo. 2015. Dissertação (Mestrado em Paisagem e Ambiente) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STUDIO Ideias; ADISSI, Gisela. **Cartografia da Morte**. Pesquisa apresentada em palestra de Gisela Adissi durante o Curso de Aprimoramento e Especialização em Teoria, Pesquisa e Intervenção em Luto do Instituto 4 Estações de Psicologia (2020), 2018.

ULRICH, Roger S., et al. Stress recovery during exposure to natural and urban environments. **Journal of Environmental Psychology**, v.11, n. 3, p. 201-30, 1991. Doi: [doi.org/10.1016/S0272-4944\(05\)80184-7](https://doi.org/10.1016/S0272-4944(05)80184-7).

**Aline Silva Santos** é Arquiteta e Urbanista (UNESP), mestre e doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - São Paulo. Formada em Teoria, Pesquisa e Intervenção em Luto pelo 4 Estações Instituto de Psicologia. Docente no Instituto Federal de São Paulo (IFSP). Pesquisadora associada aos grupos de pesquisa: LABPARC - Laboratório Paisagem Arte e Cultura (FAU-USP), RITE - Representações: Imaginário e Tecnologia (FAU-USP), NAU - Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (FFLCH-USP).

**Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima** é Arquiteta e Urbanista (UFRN), mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - São Paulo, onde atua como docente de Graduação e Pós-Graduação. Coordenadora do Grupo de Disciplinas Paisagem e Ambiente e coordenadora do Laboratório Paisagem Arte e Cultura, onde desenvolve a pesquisa (com apoio FAPESP) *Urban imaginaires: comparative perspectives, experiments and exchanges between the Metropolises of Lyon/Saint-Étienne and São Paulo*. Editora-chefe da Revista Paisagem e Ambiente.







Fig. 1: Instalação *Toda a paisagem não está em parte nenhuma*, de Fernanda Fragateiro, na Praça Dom Duarte, em Viseu, nos JE de 2018. Fonte: Arquivo pessoal de Susana Januário.



# À PROCURA DOS JARDINS EFÉMEROS. CONTRIBUTOS PARA UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DA UTOPIA DAS ARTES

Susana Januário

Paula Guerra

**Resumo:** A utopia cria-se no espaço, materializando-se num lugar úbere para a expressão de estéticas, inventividades artísticas e sociais. Desta imbricação espacial da utopia surge uma ideia [in]tangível de jardim, enquanto lugar ordenador sublime da natureza selvagem, pujante transformador no sentido de futuros imaginários alternativos. Por isso importa explorar espaços da utopia, uma vez resistentes e transformativos, como o caso que aqui analisamos: o festival de artes *Jardins Efémeros*, realizado na cidade portuguesa de Viseu. A partir do estudo intensivo do caso (por meio de entrevistas, análise documental e observação), procura-se demonstrar como o ideário utópico associado a uma noção artística de jardim potencializa transformações sociais.

**Palavras-chave:** *Jardins Efémeros*. Utopia/distopia. Sociologia das artes. Transdisciplinaridade. Jardins.

## A TOUR THROUGH THE GARDENS OF ART

**Abstract:** Utopia is created in space, materializing itself in a place where aesthetics, artistic and social inventiveness can be expressed. From this spatial imbrication of utopia emerges an [in]tangible idea of garden, as a sublime ordering place of wild nature, a powerful transformer towards alternative imaginary futures. Therefore, it is important to explore utopian spaces, once



resistant and transformative, such as the case we analyze here: the art festival *Jardins Efêmeros* [*Ephemeral Gardens*], held in the Portuguese city of Viseu. From the intensive study of the case (through interviews, document analysis and observation), we aim to demonstrate how the utopian ideology associated with an artistic notion of garden potentiates social transformations.

**Keywords:** *Jardins Efêmeros*. Utopia/dystopia. Sociology of arts. Transdisciplinarity. Gardens.



## 1. ABERTURA

Atendendo à perspectiva de Burrell e Dale (2002, p. 110), podemos considerar que “a utopia é uma ilha criada artificialmente que funciona como uma economia espacial isolada, coerentemente organizada e largamente fechada”. Assim, com um olhar espacial, as utopias são um lugar fecundo para explorar e expressar estéticas, criatividade, inventividades artísticas e relações sociais pluriformes (Jameson, 2005, 2004). São *loci* de atributos positivos (Foucault, 2001). A par das utopias, emergem os jardins. A imagética do homem no paraíso sempre foi, de facto, um jardim. O jardim é um lugar onde a natureza viva é substantificada como uma totalidade orgânica (Ferns, 1999). É dentro desta linha que Burrell e Dale (2002) argumentam que os parques públicos do século XIX almejavam uma lógica de harmonia social e estética contra a barbárie da industrialização. A lógica estética dos parques urbanos modernos remete para o Jardim do Éden: acreditava-se que o relaxamento num ambiente natural funcionasse como uma válvula de segurança para as tensões da vida urbana e extinguisse os seus efeitos danosos. O campo utópico está assim resolutamente interligado com uma natureza salvadora organizada, gerido através de fronteiras e artifícios. Uma vez mais, salienta-se uma estratégia de fixação de ordenamentos espaciais. O outro lado destes espaços traduz-se em barulho, poluição, segregação e exclusão (Burrell & Dale, 2002, p. 120).

A relação entre a utopia de jardim e a natureza selvagem pode ser representada com duas possantes lembranças dos jardins medievais: o *hortus conclusus* e o *hortus deliciarum*. O primeiro é narrado como um “espaço privado fechado para contemplação, que incluía pistas da natureza selvagem, mas tudo sob controlo muito firme” (Burrell & Dale, 2002, p. 122); o segundo é representado como “o jardim das delícias ou a cúpula do prazer, como por exemplo no Vale das Senhoras em *Decameron* de Boccaccio” (Burrell & Dale, 2002, p. 122).

Foi nesta encruzilhada reflexiva que se prefigurou o nosso objeto de estudo no quadro deste artigo: o festival de artes *Jardins*





*Efémeros (JE)*, realizado na cidade de Viseu, no centro de Portugal. Encarando-o como espaço de [in]tangibilidade transformativa, na linha de Ott (2022), em que se explora a ligação entre a utopia e os processos de mudança, enaltecendo o processo cognitivo subjacente à imaginação utópica, uma vez que “a necessidade de mudança está no centro da sustentabilidade” (Ott, 2022, p. 2). A “utopia [é, assim,] entendida como a transformação imaginária da sociedade, implicando uma crítica da sociedade e a sua reconstrução imaginária alinhada com o ideal de comunidades justas e prósperas” (Ott, 2022, p.2). Efetivamente, o pensamento utópico torna-se importante como campo de exploração, uma vez que destaca questões fundamentais de justiça e igualdade no presente e fornece imagens de futuros alternativos (Papastephanou, 2016), a par de se constituir como base para espaços de *praxis*, experimentação e práticas prefigurativas que desafiam e resistem a sistemas sociais injustos e insustentáveis, estilizando-os a partir do interior (Raffestin, 1993). Quer a utopia, quer a distopia, para além de serem realidades imaginadas, podem originar novos espaços de resistência e de mudança, pelo que a *praxis* para esta exploração utópica e distópica deve repousar sobre a informação recuperada por alternativas, isto é, por “imagens sistémicas mais complexas e abrangentes de realidades sociais e económicas que formam e afetam as condições locais” (Ott, 2022, p.3).

Encaramos os *JE*, precisamente, como uma realidade que configura possibilidades alternativas transformativas na cultura e desenvolvimento local do território onde acontece.

O estudo de caso aqui apresentado resulta de uma investigação incidente em iniciativas multidisciplinares e transdisciplinares, inscritas em territórios urbanos, que cruzam artes, disciplinas e conhecimentos, impelindo à formulação de um subcampo artístico diferenciado, “rubricado pela diversidade, hibridez, complexidade morfológica e confluência sob a forma de *cena(s)*” (Januário, 2022, p. 7). Tendo vindo a afirmarem-se, em Portugal, particularmente, a partir do início do século XXI, estas iniciativas artísticas são encaradas como tendencialmente alternativas, uma vez consubstanciadas



em processos singulares e diferenciadores de criação, mediação e receção, em disrupção com as convenções artísticas ortodoxas presentes nas instituições e no mercado (Januário, 2022)<sup>1</sup>.

É do processo metodológico subjacente a esta investigação que resgatamos o procedimento tido para efeitos da proposta aqui apresentada: estudo de casos (Yin, 2018). Privilegiou-se instrumentos de recolha de dados qualitativos, nomeadamente entrevistas, análise documental (escrita e visual) e observação. A abordagem analítica assenta, portanto, nas representações dos atores entrevistados, na interpretação das narrativas presentes nos objetos documentais e das observações realizadas<sup>2</sup>.

**1** A *ARTOPIA: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo* recaiu num conjunto de oito iniciativas dispersas pelo território português (Januário, 2022). A investigação assentou numa metodologia de estudo de casos múltiplos (Yin, 2018), em que se privilegiou instrumentos de dados qualitativos, tais como entrevistas e análise documental, e uma abordagem etnográfica, nomeadamente a observação. Os casos em estudo, marcados pela sua natureza artística multidisciplinar e transdisciplinar, assumem diferentes modelos, nomeadamente festivais e espaços de atividade permanente. Procurou-se compreender a emergência destas iniciativas, bem como a sua consolidação, as suas estratégias e dinâmicas, os seus públicos e os agentes que gravitam à sua volta. A nossa prioridade foi abordar a realidade e a sua análise através das representações sociais dos agentes - tanto os envolvidos nos eventos como aqueles que, de alguma forma, operam no campo artístico, como artistas e outros, incluindo académicos, críticos, curadores, jornalistas e agentes governamentais locais. Esta pesquisa foi conducente à obtenção de doutoramento da autora, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, ao abrigo de uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

**2** Considere-se um procedimento metodológico amplo que, adotando o modelo de *mixed methods research*, de âmbito qualitativo, é operacionalizado num conjunto de instrumentos de recolha de dados como entrevistas, observação e análise documental. Entre 2018 e 2021 foram aplicadas entrevistas – centradas em torno dos casos de estudo identificados – a vários atores/agentes, a saber: dirigentes e agentes das iniciativas (21), agentes do campo artístico português (académicos, jornalistas e curadores) (6), artistas de várias disciplinas artísticas (7) e agentes do poder local dos territórios municípios nos quais se inscrevem as iniciativas estudadas (6). A pesquisa de carácter etnográfico (observação de eventos das iniciativas) decorreu entre 2018 e 2019; de notar que a situação pandémica não permitiu a observação de algumas iniciativas devido à suspensão geral das atividades culturais no país, procurando-se colmatar a situação com uma análise documental mais ampla e visual (recurso a registos visuais de eventos ocorridos). A análise documental – transversal a todo o período de pesquisa, de 2017 a 2021 – foi faseada e incidu em vários tipos de documentos e cuja informação foi objeto de sistematização e interpretação; referimo-nos a conteúdos mediáticos (imprensa escrita), às páginas de internet (*websites*) das iniciativas, aos catálogos e agendas de programação.



Organizamos este artigo em três pontos essenciais. Um primeiro, no qual se procura fazer uma breve apresentação do festival *JE*, continuando-se a intenção, num segundo momento, de se realizar um périplo por alguns “recantos” dos *JE*, atentando em “retratos” específicos de algumas edições da iniciativa. Num terceiro momento, são os “jardins suspensos” que servem de mote para a reflexão em torno do eixo utopia-distopia, a propósito da periclitância vivenciada pela iniciativa – que levou à sua suspensão temporária – e a sua resistência, manifesta na sua continuidade.

## 2. OS JARDINS EFÉMEROS

O festival de artes *JE* nasce em 2011, na cidade de Viseu, na região Centro de Portugal<sup>3</sup>. Desde então, as suas dez edições tomaram o centro histórico da cidade, em julho, assumindo-o como palco principal de eventos artísticos múltiplos e pluridisciplinares. O festival, que se prolonga por vários dias, é marcado por uma programação e produção centradas em várias áreas artísticas: som, dança, teatro, cinema, artes visuais e arquitetura (Fig. 1), congregando um conjunto diversificado de atores, como artistas, curadores, investigadores, associações, universidades, museus, escolas, municípios e demais entidades locais, a par de agentes do tecido económico e social e da própria população residente e visitante<sup>4</sup>. Foi a “ideia de jardim” que inspirou a sua fundadora, uma das nossas entrevistadas, Sandra Oliveira<sup>5</sup>, a criar o festival, mobilizando-a a fazer algo que visasse, ainda que momentaneamente, transformar o território e a sua vivência:

**3** Viseu é uma cidade média portuguesa (100 mil habitantes), capital do distrito a que dá nome e situada no interior da região Centro de Portugal. É uma cidade histórica, cujos patrimónios paisagístico, arqueológico, arquitetónico e monumental são reconhecidos. A história da ocupação da região relaciona-se significativamente com a identidade e a história de Portugal. Realça-se, a respeito, a figura mítica de Viriato, autóctone peninsular que resistiu à conquista romana do território.

**4** Institucionalmente, os *JE* são uma iniciativa da associação cultural, sem fins lucrativos, Pausa Possível, surgida, em 2014, por necessidade de conferir aos *JE* enquadramento jurídico.



Eu fazia muitas visitas à Feira de Design em Milão e estava na Via Tortona [...] lá para casa e vi um micro-jardim, coisa de uns 15 m<sup>2</sup>, com uns vasos muito bonitos, muito simples, mas com um aroma bestial, muito verde e com sensores com som. E eu estava... tinha o meu atelier aqui no Centro Histórico de Viseu e [...] fazia-me um bocadinho de confusão a demissão que esta população tinha sobre o seu centro da cidade, ou seja, as pessoas viviam nos centros comerciais, a cidade estava devoluta [...]. E o cineclube fazia, na altura, o Cinema na Cidade que era a projeção, na Praça D. Duarte, de filmes que eu chamava de meu “cinema paraíso”, porque eu adorava ver aquelas sessões de cinema lá; tinha sempre muito pouca gente porque as pessoas estavam mesmo demitidas do centro... [...] E então quando passei por lá pensei: “e se fizesse isto em grande escala na Praça D. Duarte? E com o Cineclube...” Ou seja, aproveitava o Cineclube que já tinha essa sessão e criava um programa de música e artes para ver se isto funciona, para ver se as pessoas novamente sociabilizam em espaço público (Januário, 2022, p. 157).

Concretizava-se um projeto que se propunha como jardim, efêmero, plural e artístico. De ressaltar o carácter potenciador que se confere quer à ideia de jardim, quer à sua tangibilidade, como nos lembram Burrell & Dale (2002), substantivando a transformação cultural, artística, espacial e social, por via do restabelecimento de sociabilidades e das vivências experienciais do território. Atribui-se à arte um carácter público, uma espécie de catalisador social, um lugar que, em forma de jardim, é de encontro e confluyente. A instalação dos JE, no Centro Histórico de Viseu, permeia as ruas, os espaços icónicos, os monumentos, as igrejas, os edifícios mais variados, jardins e praças –, prefigurando uma excêntrica moldura e um palco privilegiado para que a arte aconteça. A ideia de transformação associada à arte e à cultura e aos jardins – à utopia – corporiza-se na criação de um projeto artístico que visa

**5** Sandra Oliveira é a fundadora e diretora dos JE. Circunstâncias variadas explicam que o seu percurso culmine na dedicação às artes e à cultura e na criação dos JE e da associação Pausa Possível.





reabilita socialmente um espaço público esvaziado e privilegia a experimentação artística, a valorização do património e a promoção da cidadania.

O carácter público dos *JE* – tido por nós como marca indelével da sua distintividade no subcampo artístico em que se insere (Januário, 2022) – manifesta-se não somente no facto de as diversas intervenções artísticas maioritariamente decorrerem em espaços públicos e/ou de acesso livre, mas também da sua própria inscrição no território e na mobilização da comunidade. Os *JE* são, simultaneamente, uma iniciativa mobilizadora cívica e um espaço de mediação artística e cultural por excelência. Dimensões que, no nosso entendimento, se reforçam mutuamente e conferem consistência à iniciativa (Januário, 2019, 2022). Neste sentido, pensamos que a consistente implementação espacial e física dos *JE* sustenta-se na premissa de que a arte e a cultura encontram substância essencial na necessária simbiose com a natureza, na expressão livre e no compromisso coletivo. Seguindo de perto Otto (2022), os *JE* dialogam diretamente com a utopia, uma vez que consentem uma compulsão de conceitos e crenças orientadoras, tendentes à sua própria transformação à medida que futuros alternativos se tornam realidade. Como parte da transformação imaginária da cidade, as artes – seus eventos e suas cenas – podem tornar-se espaços de libertação e de realização. Assim, os *JE* constroem utopias e inscrevem-nas num espaço efémero, em formato ideário de jardim, e cuja inevitável suspensão física – uma vez transitória – não é impeditiva de se lhe atribuir um carácter perene nas trajetórias de quem os vivenciou.

Subsiste uma tendência para pensar a utopia como sendo um projeto político totalitário ou um género literário de ficções sobre sociedades perfeitas. Ambas as abordagens estão muito aquém de um necessário realismo utópico (Levitas, 2000). A utopia é a expressão do desejo de um modo de ser melhor. Tal definição é analítica e não descritiva: alcança-se pela apropriação e expressão quotidiana das plenitudes criativas. Aliás, o potencial transformador da utopia é o seu valor supremo, designadamente do mundo social, uma vez que, como



meramente individual, a utopia pode reconverter-se num mundo de fuga e de alienação (Williams, 1980, p. 203).

O excerto abaixo – extraído do editorial do catálogo da edição de 2012 – em torno do tema *Habitar a urbe, debater a polis, okupar a cidade* – assinala simbolicamente a essência destes jardins utópicos, espelhada nas intervenções artísticas representadas como *exerCíClo 001*, pelo Cole@tivo L2P1 e *Hera* (Fig. 2:).

Talvez estes jardins sejam tão efêmeros quanto ideais são as utopias. Mas têm lugar! E propõem que a vida seja sentida em cada individualidade, mas com o outro, em sítios que são de todos. Numa singularidade plural e crítica de prazer, partilha e discussão. [...] Lugar grande e largo, contemporâneo com história; habitado, debatido, *okupado*. [...]. Efêmeros, estes jardins, mas que nos convidam a viver (Oliva, 2012, s/p.).



Fig. 2: Instalações *exerCíClo 001*, pelo Cole@tivo L2P1 e *Hera*, de Beatriz Rodrigues, na Praça Dom Duarte, em Viseu, nos JE de 2012. Fotografia: Joaquim Alexandre Rodrigues. Fonte: Arquivo de Joaquim Alexandre Rodrigues.



A materialização da ideia radical de jardim sustenta-se, em cada edição, numa visão policêntrica do espaço físico, mas também social e cultural, de onde tudo parte e para onde tudo conflui. A Praça Dom Duarte é o centro eleito desta territorialidade confluyente. Esta praça, situada no coração histórico de Viseu, foi, até ao século XIX, centro primordial da cidade. A sua toponímia remete para o nome do Rei Dom Duarte que nasceu em Viseu, no século XIV. É a perda de centralidade e sequente enfraquecimento de sociabilidade que explicam, em grande parte, como vimos, o ímpeto para a realização dos *JE*. E, em cada edição, edifica-se uma interpretação tangível de um jardim, evocando a natureza e a arte, assente numa lógica de leitura e reinscrição artística do espaço físico, social e cultural. A imbricação das expressões e das intervenções artísticas, a partir da qual se estabelece uma relação significativa com o território, é uma marca distintiva do festival, à semelhança de outras iniciativas que perfazem com os *JE* um subcampo artístico no Portugal contemporâneo de pendor alternativo (Januário, 2022, 2019, 2018). O espaço evidencia-se como demarcador de práticas artísticas alternativas (Jürgens, 2016), que ao serem devolutos, informais, mas também inusitados, potenciam uma conjugação entre a rudeza, por um lado, e o inesperado, pelo outro, gerando cenografias que conferem às iniciativas não só uma dimensão simbólica e relacional, como também identidade e distintividade (Januário, 2022).

### 3. DE JARDIM EM JARDIM

A natureza multidisciplinar e transdisciplinar dos *JE* consubstancia-se numa programação caracterizada pela intensidade e diversidade. A ideia essencial – de jardim enquanto elemento artístico, cultural, inscrito social e territorialmente – permanece ao longo do tempo. As sucessivas programações são meticulosamente construídas em torno de diversas temáticas, a que aludimos ao longo do artigo.



Uma análise das programações das edições dos *JE* entre 2012 e 2018 (Januário, 2022), permite-nos verificar que a diversidade e ecletismo, a multidisciplinariedade e transdisciplinaridade, o local, nacional e internacional, pautam as sucessivas agendas do festival. A música e as artes visuais são as áreas artísticas que mais se destacam e no âmbito das quais se verificam propostas artísticas mais experimentais, tendencialmente disruptivas em relação aos cânones e ortodoxias (Bourdieu, 1996) e, por vezes, submetidas a uma posição marginal pelos circuitos artísticos convencionais (Guerra, 2020a; Jürgens, 2016).

Uma outra dimensão programática que destacamos – também co-mungada pelas iniciativas que agregamos num subcampo artístico – respeita a manifestações artísticas alinhadas (ou mesmo integradas) com “movimentos sociais contemporâneos, sobretudo os de caráter identitário, de defesa dos direitos humanos universais, de luta contra as desigualdades sociais e de defesa ambiental [...] e inerente mudança do modelo socioeconómico” (Januário, 2022, p. 267-268). Tanto o quanto a utopia se ocupa fundamentalmente de desejos (Levitas, 2000) e a estética central para a sua materialização; até porque as manifestações artísticas são parâmetros de desejo.

Esta estética da emergência se patenteia em propostas artísticas que materializam uma interseção inequívoca entre arte e política, revestindo uma componente ativista e nas quais a estética se alia à ética, muitas vezes de resistência (Rancière, 2002). Esta ligação da arte ao ativismo, explica-se, em parte, pelo facto de iniciativas como a dos *JE*, estar subjacente um “espírito de missão pública”, de ampliação da democracia (Januário, 2022). Tanto mais quanto a estas iniciativas se associar um papel de mediação essencial, patente na formação de públicos. O acesso livre aos eventos fomenta o contacto com expressões artísticas com as quais certos segmentos da população não estarão familiarizados (Januário, 2022). O desejável efeito multiplicador da dimensão democratizadora que a ideia de literacia cultural convoca é tanto maior quanto iniciativas como os *JE*, por via do ecletismo, da transdisciplinaridade e do envolvimento na/com a comunidade, potenciarem os designados públicos inusitados, ou seja, aqueles que, por força do acaso, se envolvem em atividades artísticas (Bolaños, 2007).





Na edição de 2015, sob a temática *Luz*, aludindo ao “século das luzes” e da razão, convocava-se a cidade para “o pensamento crítico que lhe está associado, através de práticas artísticas e culturais diversas” (Oliveira, 2015, p.5). Na Praça Dom Duarte, surgia o *Jardim Barroco Contemporâneo* (ideia de Sandra Oliveira, por Álvaro Pereira e Raquel Frias). Reinvenção contemporânea do ideário comum de jardim idílico. É num dos seus recantos que Miguel Januário – *aka ±Maismenos±* –, que integrava esta edição, com a peça *We are not a loan* (Fig. 3), viria a profanar alguns dos elementos escultóricos. O artista inspirava-se no referendo que decorria na Grécia que, por iniciativa do então governo liderado por Alexis Tsipras, incidia sobre a intervenção da *troika*<sup>6</sup> no quadro das negociações relativas à situação de crise da dívida pública do país. Na altura, o referendo representava o clima de polarização que se vivia na Grécia (Boukala & Dimitrakopoulou, 2017) e na Europa, em resultado da crise financeira, que teve início em 2008, e sequente período de austeridade<sup>7</sup>, que a primeira intervenção também evoca (Guerra, 2020b). O acontecimento é espontaneamente evocado pelo artista com a inscrição das palavras OXI (sim) e NAI (não) em duas esculturas do jardim (Fig. 4). Patenteia-se a relação da arte e o ativismo – transversal na obra do autor (Guerra, 2019) –, bem como a referida potenciação de formação públicos inusitados.

**6** Designa-se por *Troika* o conjunto de três entidades – Banco Central Europeu, Fundo Monetário Internacional e Comissão Europeia – que foram responsáveis pelo programa de assistência financeira aos países em que o impacto da crise financeira de 2008 se demonstrou mais agravado. Portugal foi um desses países, tendo ficado sujeito ao compromisso que estabeleceu com estas entidades entre 2011 e 2014.

**7** O referendo grego ocorreu a 5 de julho de 2015.





Fig. 3: Intervenção *We are not a loan* de  $\pm$ MaisMenos $\pm$ . Fotografia: Miguel Manso.  
Fonte: Arquivo de Miguel Manso.





Fig. 4: Intervenção de  $\pm$ MaisMenos $\pm$  no *Jardim Barroco Contemporâneo* da edição de 2015 dos JE.  
Fonte: Noctula Channel.



Na edição de 2016, em torno da temática “A Cidade e o Tempo”, sob o mote inspirado em Daniel Jonas, *O jardim o tempo | babilónico suspenso | hesita se existe, Portugal e o Tempo serão equacionados* (Jardins Efémeros, 2016, p. 9). Ainda no rescaldo da crise e da pressão da União Europeia sobre o país (Guerra, 2020c, 2020d), Miguel Januário e Alexandre Farto (aka Vhils<sup>8</sup>) propõem a intervenção *Portugal, retrocesso ao futuro*. Na semana em que no Reino Unido referendava a sua saída da União Europeia, surgia *Europa* (Fig. 5), o deslaçamento da Europa invocado através do ténue limite entre a utopia e distopia. O que nos remete para uma ligação teórico-concetual entre o conceito de utopia e o conceito de distopia, enquanto seu oposto, no sulco da estética da redenção de Adorno (2003). Releva-se, assim, o imperativo crítico da arte na sociedade, demonstrando que a arte é mais do que entretenimento: “a arte participa no devir da sociedade e da cultura sempre como contraponto criativo reflexivo” (Guerra, 2020a, p. 393). E a manifestação da distopia concretiza ilações sobre a vida quotidiana e sobre a sociedade como um todo, num vaivém cruzado entre um micro e um macro olhar. O apocalipse não deve ser evitado, devendo antes ser matéria de agência quotidiana (Wilson, 2023).

A imersão da arte na esfera pública é tanto mais evidente quanto maior o seu impacto nos públicos e/ou nas populações. Em 2017, sob o tema “O Paradoxo”, implementa-se uma instalação (Fig. 6) na Praça Dom Duarte, da autoria de Gabriela Albergaria – *Peça para Perséfone* – a qual versa sobre “uma Natureza manipulada pela exploração contínua de jardins/paisagens culturais” e “visões [...] mediadas por sistemas de representação” (Jardins Efémeros, 2017, p. 12). Esta representação de jardim gera forte controvérsia. Apesar da afetação gerada junto dos promotores, a situação redundava no reconhecimento da relevância pública, artística e social dos *JE*.

O *Paradoxo* parece-nos ser, curiosamente, o mote adequado para se que compreenda que a grandeza da utopia se reflete no seu contrário, na distopia. Em 2019, pela primeira vez, desde 2011, os *JE* não acontecem, por força de constrangimentos que são estruturais e estruturantes do setor da cultura e das artes no Portugal contemporâneo.







Fig. 5: Da *Europa* de  $\pm$ MaisMenos $\pm$  e Vhils, nos *JE* de 2016. Fonte: Arquivo pessoal de Vhils.





Fig. 6: Instalação *Peça para Perséfone*, de Gabriela Albergaria, na Praça Dom Duarte, em Viseu, nos JE de 2017. Fonte: Diário de Aveiro.



## 4. JARDINS SUSPENSOS EM DISTOPIAS

A suspensão, em 2019, dos *JE* deve ser entendida no âmbito da estruturalidade que caracteriza o setor artístico-cultural português, demarcado pelo subfinanciamento, pela precariedade e pela dependência de financiamento, particularmente estatal e sujeito, portanto, aos critérios de elegibilidade de atribuição dos apoios (Januário, 2022). Manter as iniciativas implica luta e resistência incessantes dos promotores, os quais, por vezes, cedem perante o esgotamento da luta contra as adversidades. Integramos esta suspensão neste quadro, uma vez que a suspensão de 2020 decorre da Pandemia de covid-19.

Em 2021, por via do apoio conseguido junto do organismo estatal de apoio às artes (Direção-Geral das Artes), ressurgem os *JE*, necessariamente adaptados, por força, ainda, da pandemia e da forte restrição das atividades públicas. Indicador de resistência destas iniciativas, que mobilizaram esforços para se adequarem à situação exigente que se vivia (Januário, 2020). A temática da X edição, em 2022 – “A Incerteza” (Fig. 7 e 8) –, parecia anunciar a volatilidade com que se confronta, a iniciativa, já que não obteve apoio por parte do governo central para 2023. Não obstante, à data, na teimosia que reveste qualquer utopia, se verifique no website dos *JE* o anúncio da sua XI edição, para os dias entre sete e dezasseis de julho de 2023.

Nada mais paradoxal do que pensar que os *JE* se encontram no olho de furação que pronuncia as aspirações utópicas e as distópicas geradas na e pela sociedade portuguesa em geral. Levitas (2000) defende que para atingirmos uma sociedade utópica, é necessário passar pela vivência da distopia, para que possamos identificar quais são os malefícios que devem ser abordados e intervencionados. Wilson (2023) transporta-nos ao conceito de “pluriverso” para retratar a distopia. Em complementaridade, Danowski e Viveiros de Castro (2017) associam à utopia uma fé ingénua no progresso e, em paralelo, uma ideia de nostalgia; um sentimento de procura por algo que, dificilmente, será alcançado. Laurence (2017) relega a utopia ao capitalismo e à dominação da natureza e, nesse interstício, o pluriverso de Wilson (2023) afirma que ambas



as concepções podem ser combinadas. Nessa perspectiva, o autor, em vez de defender a utopia ou formular um discurso de “fantasia de fuga”, opta por “permanecer no espaço do próprio impasse e estar atento ao que vem à luz” (Wilson, 2023, p.2), nomeadamente a visão de uma paisagem urbana e social apocalíptica. O apocalipse não é mais um evento futuro a ser evitado através da criação de outro mundo, mas uma catástrofe em câmera lenta que já está em curso e da qual não há saída. Discorre destas asserções uma dimensão utópica contraintuitiva sobre a forma como agentes sociais dos *JE* representam a cidade e as artes para si mesmos, apesar das suas condições apocalípticas. Logo, o nosso objeto de estudo surge como um pano de fundo distópico sobre o qual se podem projetar ainda utopias de resistência-existência (Zink, 2005).



Fig. 7 e 8: Instalação *Édén X*, de Joana Pestana, Mariana Pestana, Kevin Gallagher, na Praça Dom Duarte, em Viseu, nos *JE* de 2022. Fotografia: Miguel Loureiro. Fonte: Arquivo de Miguel Loureiro.





## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Teodor. **Sobre a indústria da cultura**. Tradução de: Manuel Resende. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- BOLAÑOS, Paolo. The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia. **Kritike: An Online Journal of Philosophy**, v. 1, n. 1, p. 25-31, 2007.
- BOUKALA, Salomi; Dimitrakopoulou, Dimitra (2017). The politics of fear vs. the politics of hope: analysing the 2015 Greek election and referendum campaigns, **Critical Discourse Studies**, v. 14, n. 1, p. 39-55, 2017. Disponível em: 10.1080/17405904.2016.1182933. Acesso em: 20 mar. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Tradução de: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURRELL, Gibson; DALE, Karen. Utopiary: Utopias, gardens and organization. **The Sociological Review**, v. 50 (suppl. 1), p. 106–127, 2002.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **The ends of the world**. Cambridge: Polity, 2017.
- FERNS, Chris. **Narrating utopia**. Ideology, gender, form in utopian literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **Ditos e escritos**, v. 3, p. 411-423, Tradução de: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GUERRA, Paula. Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In: Treece, David (ed.) **Music Scenes and Migrations. Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic**, 2020d. London: Anthem Press.
- GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ±MaisMenos±. **Horizontes Antropológicos**, v. 28, n. 55, p. 19-49, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/myznkvf6>. Acesso em: 2 dez. 2019.



GUERRA, Paula. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. **Journal of Arts Management and Cultural Policy**, v. 1 - Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, p. 55-75, 2020c.

GUERRA, Paula. Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRF, v. 26, n. 40, p. 393-407, 2020a.

GUERRA, Paula. The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. **YOUNG – Nordic Journal of Youth Research**, v. 28, n.1, p. 14-31, 2020b.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future**: The desire called utopia and other science fictions. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. The Politics of Utopia. **New Left Review**, II, v. 25, p. 35–54.2004,

JANUÁRIO, Susana. Arte, Artopias e Pandemias. In: MAIA, Inês. **Olhares sociológicos sobre a Pandemia. Cadernos sobre a Pandemia**, vol. 2. Porto: Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, 2020.

JANUÁRIO, Susana. **ARTOPIA**: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2022.

JANUÁRIO, Susana. Expressões, manifestações e atores das artes e culturas portuguesas contemporâneas. **NAVA** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF, v. 3, n. 2, p. 180-208, 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/3y3t5y34>. Acesso em: 30 ago. 2018.

JANUÁRIO, Susana. Manifestações artísticas alternativas ou a face visível de um Portugal contemporâneo. In: GUERRA, Paula; DABUL, Lúcia, (eds.). **Devidas Artes**. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/55jzurft>. Acesso em: 20 dez. 2019.



JÜRGENS, Sandra Vieira. **Instalações Provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade**. Artistas e exposições em Portugal no século XX. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2016.

LAURENCE, Michael. Speed the collapse? Using Marx to rethink the politics of accelerationism. **Theory & Event**, v. 20, n. 2, 2017, p. 409–425.

LEVITAS, Ruth (2000). For Utopia: The (limits of the) Utopian function in late capitalist society. **Critical Review of International Social and Political Philosophy**, v. 3, 2000, p. 25-43.

OLIVA, João Luís. Editorial do Catálogo da II Edição dos Jardins Efêmeros. In: II EDIÇÃO DOS JARDINS EFÊMEROS. Viseu: s/ed., 2012 [catálogo].

OLIVEIRA, Sandra. Editorial do Catálogo da V Edição dos Jardins Efêmeros. In: V EDIÇÃO DOS JARDINS EFÊMEROS. Viseu: s/ed., 2015.

OTT, Annelie (2022). Utopia in environmental and sustainability education: imagination, transformation, and transgression. **Environmental Education Research**, 2022. Disponível em DOI: [10.1080/13504622.2022.2102583](https://doi.org/10.1080/13504622.2022.2102583). Acesso em: 19 fev. 2023.

PAPASTEPHANOU, Mariana Michel Foucault's limit-experience limited. **Educational Philosophy and Theory**, v. 50, n. 4, 2018, p. 190-203.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de: Marília Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques – The Aesthetic Revolution and its Outcomes. **New Left Review**, 14 133- 152, 2002. Disponível em: [http:// newleftreview.org/](http://newleftreview.org/). Acesso em: 3 jun. 2019.

VI EDIÇÃO DOS JARDINS EFÊMEROS. Viseu: s/ed., 2016 [catálogo].

VII EDIÇÃO DOS JARDINS EFÊMEROS. Viseu: s/ed., 2017 [catálogo].

WILLIAMS, Raymond. **Problems in materialism and culture**. London: Verso, 1980.



WILSON, Japhy (2023). Apocalypse and utopia in the salvagepunk metropolis city. **City, Analysis of Urban Change, Theory, Action**. Disponível em DOI: 10.1080/13604813.2023.2169558. Acesso em: 21 mar. 2022.

YIN, Robert K. **Case Study Research and Applications**. (6th Edition). Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications, 2018.

ZINK, Rui. **Amanhã chegam as águas**. Contos Fantásticos. Fantasporto, 2005.

**Susana Januário** (Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto/ Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Porto – Portugal. [susanajanuario@ese.ipp.pt](mailto:susanajanuario@ese.ipp.pt)). Doutorada em Sociologia pela Universidade do Porto. Professora na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, Portugal. Investigadora no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Consultora em vários projetos nas áreas da educação, da cultura e do desenvolvimento. Integra a Rede Todas as Artes e a KISMIF ([kismifconference.com](http://kismifconference.com)|[kismifcommunity.com](http://kismifcommunity.com)).

**Paula Guerra** (Universidade do Porto / Porto, Portugal, [pguerra@letras.up.pt](mailto:pguerra@letras.up.pt) ORCID 0000-0003-2377-8045). Professora de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research-Griffith University|Austrália. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes e da KISMIF ([kismifconference.com](http://kismifconference.com)|[kismifcommunity.com](http://kismifcommunity.com)). Presidente da IASPM Portugal e integra o board da Research Network de Sociologia da Arte da ESA. Editora-chefe da revista da SAGE DIY, *Alternative Cultures and Society*.







do gesto, a flor.

# DO GESTO, A FLOR: TECENDO UM PEQUENO JARDIM

Anirã Marina

**Resumo:** O presente ensaio apresenta a relação entre a tecitura e o cultivo a partir de trabalhos têxteis desenvolvidos através da pesquisa de mestrado denominada *Linha, corpo, tempo: gestos de uma cartografia têxtil*, em conjunto com a produção atual da pesquisa de doutorado na linha de Poéticas Visuais. Busca demonstrar a contaminação entre ambas as práticas, compostas por gestos que possibilitam a colaboração com materiais e promovem um modo de manutenção de paisagens internas e externas, ocupando o corpo, a casa e o cotidiano.

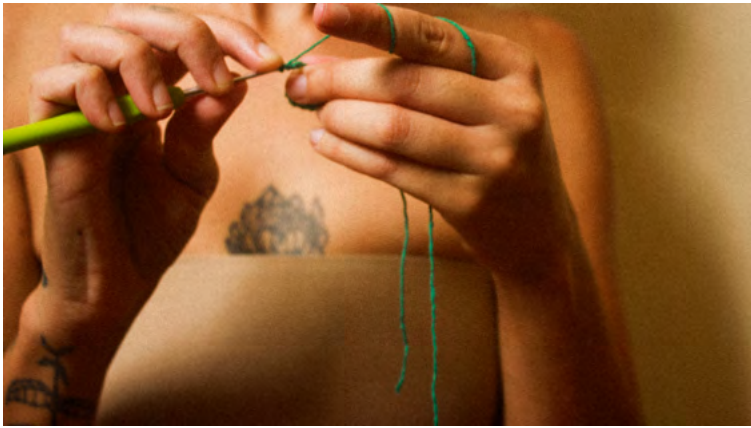
**Palavras-chave:** Arte têxtil. Cultivo. Cotidiano. Temporalidade.

## FROM THE GESTURE, A FLOWER: WEAVING A SMALL GARDEN

**Abstract:** The present essay presents the relationship between weaving and cultivation, from textile works developed through the master's research entitled *Linha, Corpo, Tempo: gestos de uma cartografia têxtil*, alongside with the current production of the doctoral research in Visual Poetics. It aims to demonstrate the contamination between both practices, composed by gestures that enable the collaboration with materials and promote a way of maintaining both internal and external landscapes, occupying the body, the home and the daily life.

**Keywords:** Textile art. Cultivation. Daily life. Temporality.







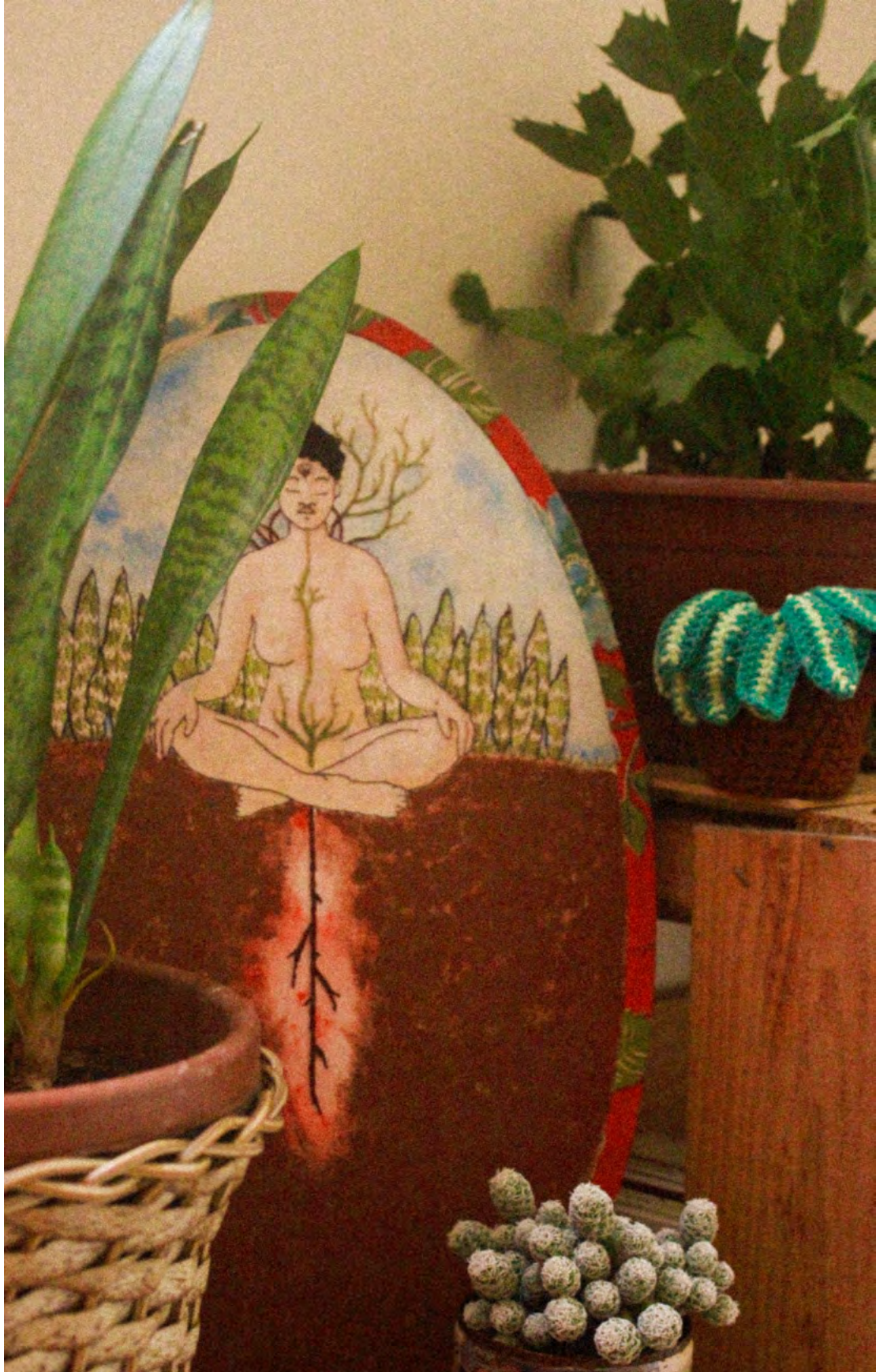




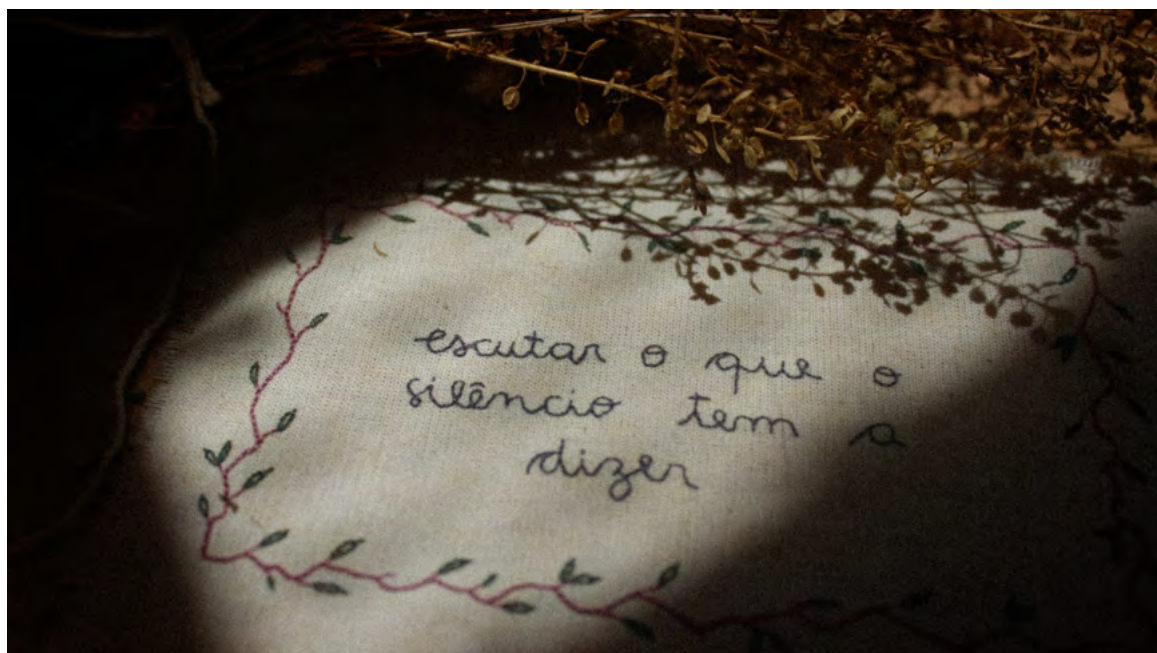
















Uma semente encontra repouso nas entranhas da terra, lá descansa e se alimenta. E aos olhos desatentos nada acontece. Então que, tão mágica quanto ordinariamente, algo nasce e cresce e a vida vence mais uma vez. Falar sobre jardins talvez seja falar sobre esse encontro maravilhoso entre o que está dentro e o que está fora, sobre algo que descansa em silêncio para depois vir a ser: é sobre afeto, paciência e encontro.

Um jardim é um entrelaçamento de muitas vidas. Essas vidas podem ocupar um terreiro, ou grandes potes de tinta e margarina sobre uma laje improvisada, ou ainda se espalham pelos cantinhos luminosos de um apartamento. Entrelaçam-se a nós, que habitamos e criamos junto delas um espaço de convivência e aliança, crescendo, morrendo, florindo e secando. São vidas que têm cheiro, cor, textura e formas que vão se construindo em sincronia com o pequeno universo que as rodeia, buscando sempre jeitos criativos de manterem-se vivas.

Tudo começa através do tato e de um querer. Esse querer se encontra com a terra, nesse misturar das mãos, e lá ele precisa esperar um pouco. O desejo precisa saber se ali é um lugar bom pra ele, para que possa reunir aquela força toda necessária para nascer. O processo de semeadura, essa reunião de forças, tem muito a ver com os momentos da produção em que não há uma prática manual e sim uma espécie de permeabilidade, de fazer-se fértil, de escutar o mundo mesmo quando não há som nenhum. É que no silêncio moram pequenos ruídos, sussurros. O silêncio é um perigoso ato de deriva nos afetos que ainda não encontraram palavras, e se parecem com as imagens dos nossos sonhos, que não são bem imagens. O processo criativo também existe na ausência, na pausa, assim como uma trama é composta por matéria e vazio simultaneamente. O silêncio revela a potência das coisas que ainda não vieram a ser, dos brotos e dos botões de flor, dos pontos que dão início a linha.

Já faz tempo que levo um jardim comigo, um jardim plantado e tecido, uma paisagem que existe dentro e fora de mim. No meu trabalho



de conclusão de curso intitulado *Avessos de Nós*<sup>1</sup> eram as raízes que interagiam com corpos impressos na tela. Na minha dissertação de mestrado *Linha, corpo, texto: gestos de uma cartografia têxtil*<sup>2</sup>, comecei a cultivar e bordar pequenas plantinhas numa tentativa de trazer um pouquinho de vida naquele momento de morte que foi o ano de 2020. Agora não sei onde termina meu corpo e onde começam as folhas, as flores, os galhos. Meus dedos reproduzem suas formas ao mesmo tempo que cultivam a terra e assistem as plantas dançarem em busca de luz.

Plantar se parece muito com tecer. Habitando o cotidiano com coreografias mínimas e fazendo do tempo uma de suas principais matérias primas, esses dois fazeres são modos de transformar a vida e de participar da construção do mundo ao meu redor. Assim vou aprendendo a cultivar esse jardim interno, avesso e simultâneo ao externo, que vai crescendo e tomando conta da casa, conquistando os cantos, as janelas, tomando as paredes, o chão. Vou incorporando os tempos de seca e abundância, carregando comigo essas muitas outras vidas e também as pequenas mortes, porque nem tudo vinga.

A espera nos conecta com o tempo natural das coisas, semelhante às temporalidades dilatadas pelo tecer. Retornamos a um tempo cíclico, original. Saímos um pouco da paranóia da produtividade, do extrativismo intelectual, da ideia de que precisamos produzir incessantemente e escrever enquanto eles dormem, ler enquanto eles ouvem música, passar em editais enquanto eles passam café. Tem tempo pra tudo isso e pra muitas outras coisas que vão se emaranhando e acontecendo.

De ponto em ponto, num gesto que atravessa a superfície da terra e do pano, que busca força do avesso para emergir e ganhar corpo,

1 O trabalho de conclusão de curso "Avessos de Nós: bordado na representação do corpo feminino" foi apresentado em 2017 para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais pela UDESC, com orientação da Profa. Dr<sup>a</sup>. Aline Nunes da Rosa. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000048/000048c4.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.

2 A dissertação "Linha, corpo, tempo: gestos de uma cartografia têxtil" foi apresentada em 2021 para obtenção do título de mestre em Arte, Moda: História e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, com orientação da Profa. Dr<sup>a</sup>. Rosane Preciosa Sequeira. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/13704>. Acesso em: 29 abr. 2023.



vão crescendo galhos, folhas e flores. E essas formas vão contaminando nossa vida, nosso modo de pensar, nosso jeito de ver e perceber as coisas. Vai se recuperando a vida que existe dentro, e que uma hora pode estar seca e quebradiça, mas que depois de uma boa chuva e um banho de sol, passa a verdejar de novo. Está aí o encontro maravilhoso entre o dentro e o fora que, através da produção têxtil, encontra visualidade e textura. O tato faz essa mediação, assim como também media o cultivo, ensinando o corpo a aprender com o mundo. A linha se faz flor e folha e as plantas, linha, apontando para os lados em que entra luz no pequeno apartamento.

## LEGENDAS DAS IMAGENS

**Fig. 1-13:** Anirã Marina, *Do gesto, a flor*, 2023. Dimensões variadas, colagem digital, fotografia, crochê. Fonte: arquivo pessoal do artista.

**Anirã Marina** é artista e pesquisador. É formado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina e mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora, onde atualmente cursa doutorado em Poéticas Visuais. Investiga a linguagem têxtil em interlocução com outras técnicas como gravura, pintura e escultura.



# DO JARDIM À PAISAGEM (E VICE-VERSA)

Lilian Maus Junqueira  
Sérgio Luiz Valente Tomasini

**Resumo:** O artigo traz reflexões sobre a atividade artística enquanto estratégia de ativação, revelação e ressignificação do patrimônio cultural e natural. São analisadas duas experiências que refletem sobre os conceitos de jardim e paisagem a partir da perspectiva de possíveis intercâmbios simbólicos, perceptivos e afetivos gerados pela arte em contato com o campo do paisagismo urbano. Enquanto a primeira se inspira na prática do paisagismo para explorar a imaterialidade do jardim por meio de um jogo poético, a segunda constrói um percurso alegórico do jardim à paisagem pelo viés da representação pictórica e da produção de imagens. Discute-se o potencial da arte contemporânea para a sensibilização e o reconhecimento de patrimônios vulneráveis.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural. Patrimônio Natural. Paisagem. Jardim. Arte Contemporânea e Natureza.

## FROM THE GARDEN TO THE LANDSCAPE (AND VICE VERSA)

**Abstract:** The article presents reflections on artistic activity as strategy for activating, revealing and reframing cultural and natural heritage. Two experiences that reflect on the concepts of garden and landscape from the perspective of possible symbolic, perceptive and affective exchanges generated by art in contact with the field of urban landscape design are analyzed. While the first one is inspired by the practice of landscape design to explore the immateriality of the garden through a poetic game, the second one constructs an allegorical journey from the garden to the landscape through the bias of pictorial representation and image production. The potential of contemporary art for raising awareness and recognizing vulnerable heritage is discussed.

**Keywords:** Cultural Heritage. Natural Heritage. Landscape. Garden. Contemporary Art and Nature.





## PATRIMÔNIO, CULTURA E NATUREZA

De acordo com Zanirato e Ribeiro (2006), a relação entre patrimônio cultural e natureza é resultado do amadurecimento do conceito de patrimônio, possível a partir da ruptura com uma concepção que reconhecia como passíveis de serem mantidos à posteridade apenas os feitos de heróis e das camadas dominantes.

De um discurso patrimonial referido aos grandes monumentos artísticos do passado, interpretados como fatos destacados de uma civilização, se avançou para uma concepção do patrimônio entendido como o conjunto dos bens culturais, referente às identidades coletivas. Desta maneira, múltiplas paisagens, arquiteturas, tradições, gastronomias, expressões de arte, documentos e sítios arqueológicos passaram a ser reconhecidos e valorizados pelas comunidades e organismos governamentais na esfera local, estadual, nacional ou internacional (Zanirato; Ribeiro, 2006, p.251).

A formulação atual do conceito de patrimônio natural está diretamente ligada à emergência das preocupações com o esgotamento dos recursos naturais do planeta, a partir da década de 1960, que culminaram com a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, ocorrida em Estocolmo em 1972. No mesmo ano, em Paris, aconteceria a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural, convocada pela UNESCO, onde se buscou definir o patrimônio pelo duplo aspecto cultural e natural, por entender que o homem interage com a natureza e se faz necessário preservar o equilíbrio entre ambos, incluindo no rol de bens patrimoniais as criações da cultura e da natureza (Zanirato; Ribeiro, 2006).

A dicotomia entre patrimônio cultural e natureza, contudo, seria superada somente em 1992, através da Convenção do Patrimônio Mundial, primeiro acordo internacional a reconhecer as denominadas “paisagens culturais” como patrimônio a ser protegido (Carvalho; Marques, 2019).



A construção do conceito de paisagem cultural envolve uma longa discussão oriunda, de um lado, da produção acadêmica, sobretudo na ciência geográfica, e, por outro, da experiência internacional a partir dos trabalhos da UNESCO e da Convenção Europeia da Paisagem. Segundo o conceito, a paisagem é produto de uma construção social e histórica que se dá a partir de acréscimos e transformações sobre a base material constituída pela natureza (Nascimento; Scifoni, 2010).

A Convenção do Patrimônio Mundial organiza as paisagens culturais em três principais categorias: a) paisagem claramente desenhada e criada pelo homem; b) paisagem evoluída organicamente; c) paisagem associativa. Dessas, a primeira seria mais fácil de ser identificada, incluindo, por exemplo, paisagens de jardins e parques. A segunda abrange paisagens resultantes de um imperativo inicialmente social, econômico, administrativo e/ou religioso, tendo desenvolvido sua forma atual através da associação com seu meio natural e em resposta ao mesmo. Por fim, a terceira incluiria paisagens que apresentam poderosas associações religiosas, artísticas ou culturais do elemento natural, em vez de evidências culturais materiais, que podem ser insignificantes ou mesmo ausentes (ICOMOS, 2011).

Carvalho e Marques (2019) lembram que, ao ser concebida como um produto da cultura, a paisagem cultural representa uma especificidade de um conceito mais amplo, que é o da paisagem em si. Interessa a este artigo abordar não somente o conceito de paisagem cultural, mas também o conceito de jardim e a diferença entre ambos, dado que, segundo a Convenção do Patrimônio Mundial, reconhece-se o segundo enquanto patrimônio a partir de uma das categorias das paisagens culturais.

A teórica francesa Anne Cauquelin, no livro *A Invenção da Paisagem*, busca diferenciar as noções de “paisagem” e de “jardim” sem situar este último apenas como um “gérmen” daquela. A autora localiza o nascimento do termo “paisagem” por volta de 1415, na Holanda, a partir do refinamento das leis da perspectiva (Cauquelin, 2007, p.35). Em razão disso, a autora define ser ela concebida a partir do ponto de fuga na representação pictórica – lugar utópico onde as linhas da perspectiva convergem



no horizonte do olhar do observador. Desse modo, a partir dessa noção, o homem estabelece uma relação com o mundo natural mediante a um olhar para “além da linha do horizonte”, que aponta para o “absoluto”. Por outro lado, o jardim seria um lugar habitado, que estabelece outro tipo de relação do homem com a natureza: trata-se de um espaço de convívio aprazível com o mundo natural, onde os pés pisam a terra e as mãos cultivam flores e hortas com suas técnicas e artifícios. Nas palavras da autora: “O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser “um fora dentro” (Cauquelin, 2007, p.63). Em síntese, a filósofa busca diferenciar a noção de “jardim” daquela de “paisagem”, sublinhando que enquanto esta última está atrelada à linha do horizonte e ao conceito de absoluto, o jardim, pelo contrário, é aquele espaço íntimo concebido para o cultivo do conhecimento junto à experiência com a terra.

Por outro lado, para Ailton Krenak (2020), líder indígena e escritor, em entrevista a *Vozes da Floresta – A Aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes*, a diferença entre jardim e a paisagem da mata é inexistente. O pensador reforça a ideia – atualmente defendida por dezenas de arqueólogos – de que mesmo florestas originárias como a Amazônia, tidas como selvagens, são, fundamentalmente, resultado do cultivo e da interação permanente entre os diversos entes do sistema ecológico que a conformam. Nas palavras de Krenak:

A floresta nós cultivamos. A floresta é um jardim que a gente cultiva. A floresta não é pré-histórica. A floresta é agora! A floresta é alguma coisa dinâmica, que vive. Diferente daquela ideia do séc.XIX, do Darwin e demais naturalistas, de que a floresta era uma espécie de Jardim do Éden que Deus esqueceu aqui na Terra, no último assalto. Não! A floresta é uma coisa produzida por pássaros, primatas, gente, chuva... A floresta foi feita assim: não teve nenhum evento que a implantou, feito Jardim Botânico (Krenak, 2020).

Em entrevista às pesquisadoras Raquel Campos e Andrea Daher, publicada na revista *Topoi* (2013), o antropólogo francês da natureza



Phillipe Descola, integrante da escola de Lévi-Strauss e influenciado pelas tribos amazônicas, reforça o limite tênue das categorias simbólicas construídas na relação entre humanidade e natureza. No que diz respeito ao conceito de paisagem, Descola apoia-se nas ideias de “artialização *in visu*” e “artialização *in situ*”, cunhadas pelo filósofo da paisagem Alain Roger. O primeiro termo definiria a “transformação visual da pintura sobre o ambiente”, por meio do “gesto mimético”. O segundo, reforçaria o paisagismo como “ação direta sobre o espaço”, a exemplo dos “jardins de lazer chineses”, ou “ingleses”, ou mesmo de alguns “jardins de subsistência”, em que os elementos têm uma função utilitária e também uma estética. Estão imbricadas, nessas ações, também manipulações de escala para facilitar a percepção de mundo. O cultivo da paisagem permitiria criar “um protótipo realizado de uma única maneira”, como se fosse uma “miniatura” que permitisse a “emoção estética” a partir da relação entre homens, animais, pedras e plantas com o ambiente. Desse modo, a paisagem pode ser definida como “um pedaço de meio ambiente transformado num signo de outra coisa que ele mesmo. Ele pode ser uma figuração, ou ainda um pedaço de meio ambiente manipulado (como um jardim)” (Descola, 2013, p.22-23). Nesse sentido, o antropólogo francês também anula a diferença entre paisagem e jardim e reforça sua inter-relação.

Retomando a discussão sobre jardim e paisagem como patrimônio, é interessante lembrar que os denominados jardins históricos<sup>1</sup> são atualmente reconhecidos como paisagens culturais classificadas como “paisagens claramente definidas”.

[...] Essa atribuição evidencia uma tendência atual no âmbito internacional para incluir os jardins históricos na globalidade da paisagem cultural. Em contrapartida, dado o fato de

<sup>1</sup> Jardim histórico é definido na Carta de Florença (ICOMOS, 1982) como “[...] uma composição arquitetônica e vegetal que, do ponto de vista da história ou da arte, apresenta um interesse público. Como tal, é considerado um monumento”. São exemplos famosos de jardins históricos os jardins do Palácio de Versalhes e de *Stourhead House*, expoentes dos estilos de jardim francês e inglês, respectivamente.





a discussão ser recente, inclina-se a deduzir que a definição de jardim histórico aparece ainda como um conceito em transformação, cujo caráter monumental cede cada vez mais lugar à abordagem culturalista (Cardoso, 2016, p.153).

A abordagem culturalista sobre a preservação patrimonial tem trazido reiterados questionamentos sobre o que preservar e para quem. Iniciativas recentes têm recorrido ao campo das artes visuais para problematizar e redefinir os usos da memória e do patrimônio, como o interessante exemplo do edital *Arte e Patrimônio*, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ao analisar a efetividade do edital, nas suas diferentes convocatórias (2007, 2009 e 2013), em seu objetivo de promover a reinterpretação do patrimônio cultural brasileiro a partir das poéticas visuais contemporâneas, Macedo (2017) faz a seguinte ressalva:

[...] o incentivo a essas reconsiderações não modifica necessariamente a seleção dos bens culturais, porque seus critérios permanecem intrínsecos, dificultando a compreensão de escolhas, a reafirmação de heranças, bem como a resistência a transformações e atualizações mais amplas (Macedo, 2017, p. 3112).

Visando contribuir para a reflexão sobre as práticas artísticas enquanto estratégia de ativação, revelação e ressignificação do patrimônio cultural e natural, apresenta-se, na sequência do artigo, duas experiências artísticas, desenvolvidas pelos seus autores. Através de poéticas que abarcam os conceitos de jardim e paisagem, ambas as experiências se constroem a partir de ações colaborativas que envolvem processos de sensibilização e o reconhecimento de valores associados a lugares, observados mediante diferentes contextos e escalas, os quais podem se constituir em patrimônios para os atores locais e que se encontram potencialmente vulneráveis.



## JARDIM, PRESENÇA E CUIDADO

A pesquisa artística intitulada *O Jardim Essencial* foi apresentada, em 2013, como parte do trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais. Partindo de seu envolvimento com a prática paisagística, o autor propôs-se a realizar uma investigação poética sobre a presença de espaços abertos residuais, localizados junto aos prédios históricos do Campus Centro da UFRGS, partindo dos questionamentos: Poderiam existir ali jardins? Como eles seriam?

O processo de desenvolvimento da proposta para *O Jardim Essencial* inicia com o percorrer do Campus Centro pelo autor em busca de espaços abertos, potencialmente apropriados para abrigar jardins, e com a atenção voltada às impressões causadas em si pelos mesmos, registradas por meio de fotografias, desenhos e anotações. A experiência é guiada pela observação de possíveis intenções da construção de jardins naqueles locais e pela imaginação do autor, que procura atribuir relações entre os espaços observados e sua compreensão sobre o conceito de jardim.

O Campus Centro da UFRGS não foi projetado originalmente como um campus universitário, mas se adaptou e se desenvolveu com essa função ao longo de mais de cem anos de ocupação de uma área situada, atualmente, no Centro Histórico de Porto Alegre<sup>2</sup> (Tonioli, 2013). Recorrentes sobreposições de planos e projetos de edificações e espaços abertos resultaram em um conjunto bastante diversificado dos pontos de vista espacial e arquitetônico, composto por dois quarteirões que somam, aproximadamente, 69.000 m<sup>2</sup>. Uma característica comum em meio a essa diversidade, contudo, é a presença de fragmentos de espaços abertos, aparentemente desprovidos de cuidados e uso, dispersos ao longo de toda a área do Campus.

<sup>2</sup> Núcleo original da instituição, o Campus Centro se localiza em região central da cidade e é composto por dois quarteirões contíguos que abrigam um conjunto edificado formado por prédios construídos entre os anos de 1898 e 2013, dentre os quais se encontram exemplares com características das arquiteturas eclética e modernista, reconhecidos como patrimônio cultural nos âmbitos municipal, estadual e nacional (Tonioli, 2013 p.VI).



Dessa experiência, resultou a definição de um percurso, a partir do qual foi construído um dispositivo relacional na forma de um “guia de jardins”, para promover a interação entre *O Jardim Essencial* e o público que circula diariamente pelo Campus. O guia foi produzido na forma de um livro-mapa desdobrável, impresso em papel *offset* nas dimensões de 60x40cm, com tiragem de 300 cópias, contendo textos e desenhos, elaborados pelo autor, sobre os seis jardins do percurso (Fig. 1). Cada página é dedicada a um dos jardins e, ao seu final, são apresentadas as instruções para o uso do guia, as quais orientam as pessoas (comunidade acadêmica e público externo) a produzirem seus próprios registros ao percorrerem esses espaços, repetindo a ação do artista, utilizando, para isso, os espaços em branco deixados junto ao mapa (Tomasini, 2013).

A proposta para *O Jardim Essencial* sugere ao público a experiência do deslocamento através e entre os espaços do percurso e a tentativa de decifrar o próprio significado do jardim. Assim, ao longo do trajeto, o leitor-caminhante, provavelmente, defrontar-se-á, a cada espaço visitado, com perguntas como: Isto é um jardim? Se sim, por que o é? O dispositivo constituído pelo mapa, portanto, permite que se estabeleça uma situação de jogo baseada no potencial simbólico do jardim para promover a significação ou ressignificação desses espaços, trazendo-os de volta ao sensível mediante uma operação de “resgate poético”.

Embora o deslocamento sugerido pelo guia (livro-mapa) possa, eventualmente, permitir a apreciação dos prédios históricos do Campus, formalmente reconhecidos como bens culturais, *O Jardim Essencial* propõe-se a trazer à tona impressões, afetos e memórias relacionadas a espaços abertos não reconhecidos pela memória institucional. Ao colocar os participantes em diálogo com o artista, procura-se romper as condições de invisibilidade e de vulnerabilidade de um componente importante na paisagem do Campus Central, recorrendo-se às concepções individuais de cada participante sobre o jardim e o seu significado.

Como aponta Cooper (2006), o jardim pode ser muitas coisas e ter muitos significados diferentes para as pessoas. Há jardins que



podem ser comparados a obras de arte, por estarem muito próximos às mesmas ao nível de concepção e objetivos. No outro oposto, tem-se o jardim do cotidiano, mais próximo da intimidade das pessoas (talvez muito mais carregado de valor simbólico), ou seja, o jardim da “boa vida” (*good life*).

O *Jardim Essencial* procura aproveitar a fertilidade dos espaços residuais do Campus Centro, dada pela sua aparente condição de abandono e descuido, enquanto possibilidade de acessar os jardins do cotidiano das pessoas que circulam diariamente pelos espaços da instituição. Citando as palavras do autor, contidas no verso do livro-guia:

Os Jardins do Campus Central da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul  
não são os jardins dos planejadores e dos paisagistas.  
São os jardins:  
das intenções,  
das pequenas iniciativas,  
da ausência de iniciativa,  
dos olhares indignados e passivos,  
das vivências individuais ou partilhadas,  
do lembrado e do esquecido.  
Este guia convida você a percorrer esses jardins, senti-los e  
tentar compreender conosco o que eles são e o que significam  
(Tomasini, 2013, p.7).





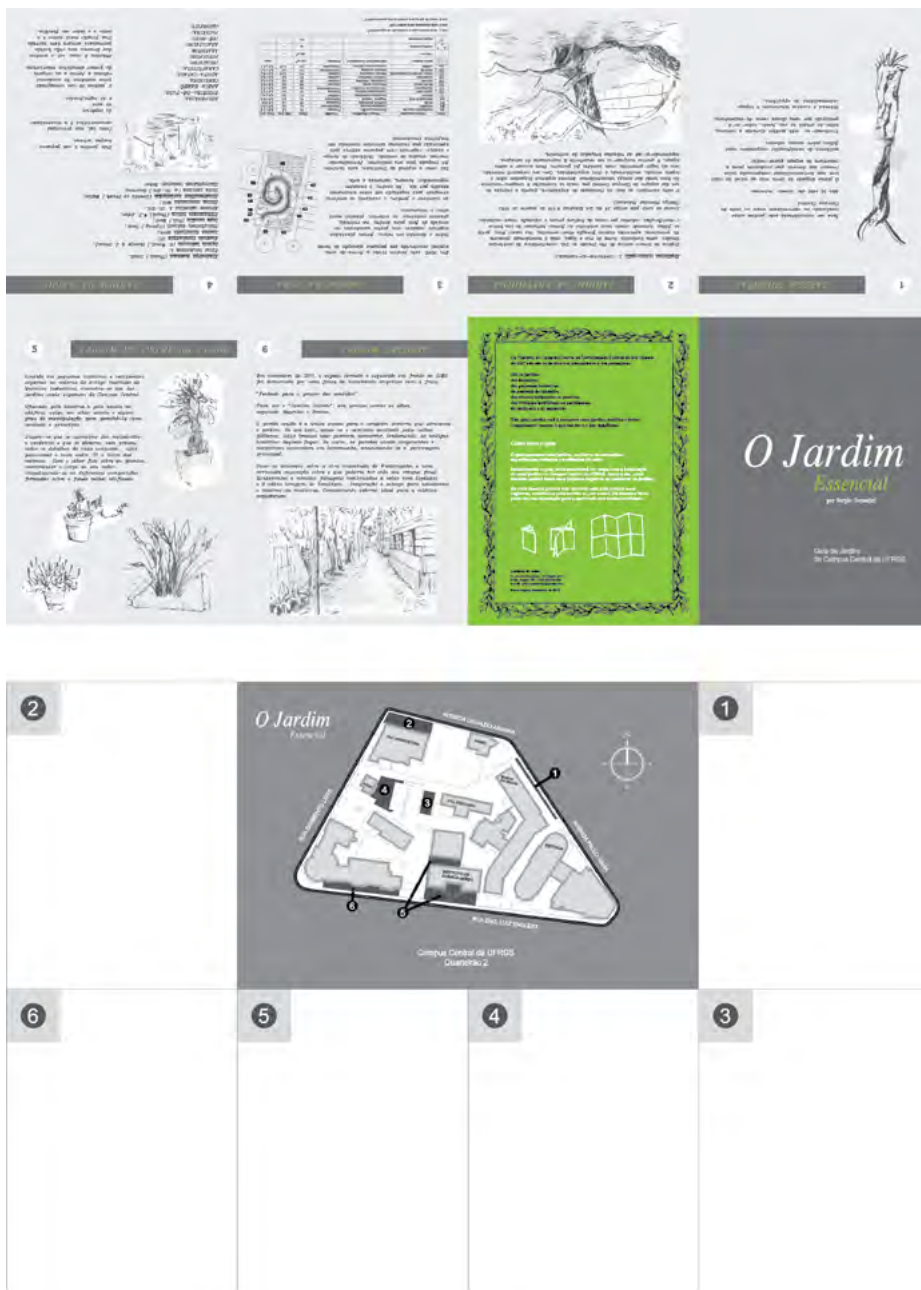


Fig. 1: Sergio Tomasini: *O Jardim Essencial*, 2013. Projeto gráfico do guia (livro-mapa desdobrável) – frente (superior) e verso (inferior). Fonte: Tomasini, 2013.



## VIVER A PAISAGEM NA PARAGEM DAS CONCHAS

A Paragem das Conchas não é um lugar inventado e, sim, descoberto. Ao procurar pistas em enciclopédias e arquivos históricos, o nome aparece registrado como a primeira sesmaria do Rio Grande do Sul – terra concedida por Portugal, em 1732, ao colono lusitano Manoel Gonçalves Ribeiro, para o cultivo e a criação de gado. Hoje esse território corresponde a um conjunto de municípios do Litoral Norte Gaúcho, dentre os quais está Osório.

Com 46.815 mil habitantes (IBGE/2021), Osório é um corredor ecológico onde o vento sopra com vigor sobre um relevo dividido. De um lado está a Planície Costeira – formada pelos campos banhados por 23 lagoas e pelo mar, na qual reside a maior parte dos moradores e onde também está localizado o centro histórico, com sua catedral, hospital e comércio. Do outro lado, está a Serra Geral – revestida pela Mata Atlântica, preservada nas Áreas de Proteção Ambiental (APAs), além das áreas rurais, onde reside a comunidade do Morro da Borússia e se encontram as vertentes que deságuam nas lagoas da planície (Shäffer; Lanzer; Scur, 2017).

Desde 2006, a cidade recebeu o slogan “*Terra dos Bons Ventos*” (decretado pela governadora na lei 13.169, de 25 de maio de 2009, publicada no DOE n.º 097, de 26 de maio de 2009). Tal expressão de linguagem surge após a implantação, na época, do maior complexo de Parques Eólicos da América Latina pela companhia Ventos do Sul Energia, controlada pela empresa Enerfín Enervento Exterior (Espanha), com participação da CEEE-GT (Brasil) e Wobben Windpower (Alemanha). Os mais de 425 gigawatts de energia anuais produzidos pelo contato do ar com as pás dos rotores – acoplados às torres de concreto dos cata-ventos de 98 metros (Trespach, 2014) – vêm mudando os significados do vento para os moradores locais, que passam a valorizá-lo. Trata-se de um importante projeto de geração de energia para o estado do Rio Grande do Sul que vem acompanhado do discurso político sobre os benefícios econômicos à cidade.

Apesar da energia dos cata-ventos ser considerada limpa por não emitir CO<sub>2</sub> na atmosfera, há uma série de impactos ambientais implicados na sua distribuição. A construção das torres de transmissão requer



o desmatamento parcial das áreas em que são implantadas e, depois de instaladas, elevam a temperatura do solo, além de obstruir a rota natural das aves, dos répteis e dos anfíbios (Ruppenthal, 2017). Ainda hoje a expansão das torres para transmitir a energia excedente dos rotores da LT 230 kV Gravataí 3 – Osório 3 é alvo de ação judicial, no Ministério Público, movida pela Associação dos Amigos e Moradores do Morro da Borússia. A associação reivindica estudos mais aprofundados sobre os impactos socioambientais gerados pelo desenho inicial do projeto da empresa Eletrosul, ainda interditado por prever passagens das Linhas de Transmissão de Energia em áreas prioritárias de APA (Área de Proteção Ambiental), o que implicaria em desmatamento das zonas de Mata Atlântica do Morro da Borússia protegidas por lei.

Foi esse o local escolhido para a expedição que acompanhou, de 2012 a 2016, a tese de doutorado intitulada *(Des)apre(e)nder o ver com a paisagem: a expedição pela Paragem das Conchas*. As incursões por terra, água e ar permitiram *ir (vi)ver* a paisagem e *apre(e)nder* o ver enquanto a artista Lilian Maus andava pela mata, navegava pelas lagoas, voava de parapente ou retornava ao ateliê/casa para pintar e estudar essa paisagem. Trata-se de um trabalho que aborda a relação fenomenológica, ou seja, estuda a percepção da paisagem enquanto fenômeno da consciência do sujeito que a percebe, compreendendo esta como “linha do horizonte” ao alcance do olhar e à disposição do corpo, sem separar, nesse processo, razão e sensibilidade. Segundo o filósofo Michel Collot (2013, p.27), há um “pensamento-paisagem” que envolve pelo menos três componentes, imbricados em uma relação complexa: “um local, um olhar e uma imagem. Podemos identificar esse “pensamento-paisagem” no conjunto de trabalhos da série de cartões postais *Estudos sobre a terra* (Fig. 2). O local é o Morro da Borússia, o olhar são os avistamentos da flora e da fauna durante as caminhadas e trilhas na mata e as imagens são produzidas em aquarela e, posteriormente, digitalizadas para o formato postal, buscando dialogar com a história dos artistas viajantes que, como o naturalista Saint-Hilaire, há dois séculos, estiveram percorrendo este mesmo local, embora em uma distinta paisagem.



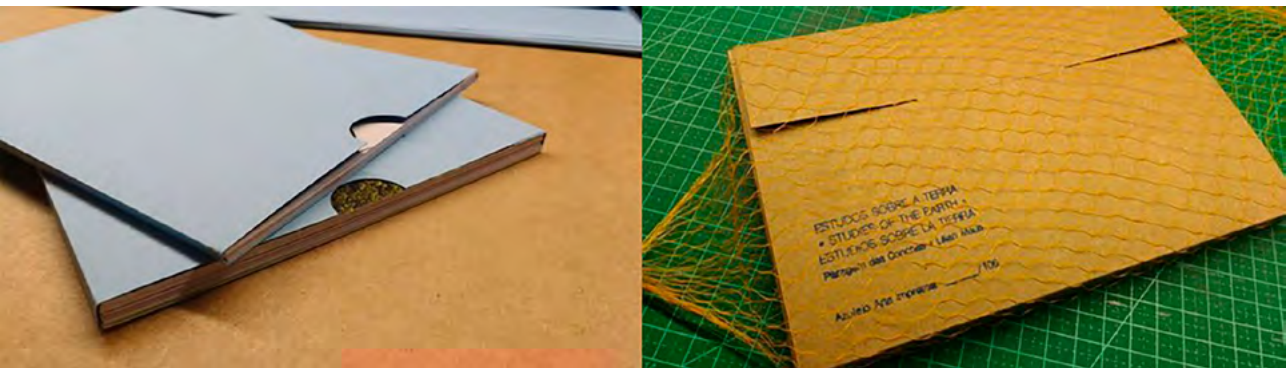


Fig. 2: Lilian Maus: *Estudos sobre a terra*, 2017. Coleção de postais editada pela Azulejo Arte Impressa, tiragem de 100 exemplares. Fonte: Editora Azulejo Arte Impressa, 2017.



Fig. 3: Lilian Maus: *Inventário de Fauna e Flora, Morro da Borússia*, 2016. Aquarelas sobre papel, 24x34cm (cada), obra que deu origem à coleção de postais *Estudos sobre a terra* – Editora Azulejo Arte Impressa, 2017. Fonte: Maus, 2016.





A expedição foi desenvolvida a partir do olhar itinerante de quem se identifica com a figura do *flâneur*, ou seja, do passante, termo cunhado pelo poeta Charles Baudelaire na multidão da Paris modernizada no século XIX. No entanto, essa mirada busca revisitar experiências anteriores, dos viajantes-expedicionários, presentes já na Antiguidade e que se popularizaram a partir da colonização das Américas. Embora possuam origens e demandas diferentes, ambos os olhares têm em comum a curiosidade, a sensibilidade e o senso crítico, que impulsionam o perambular rumo ao desconhecido, a fim de apreender o que o primeiro chamará de *paisagem* e o outro, *natureza*. A paisagem não está em um lugar externo, nem reside apenas dentro da imaginação do viajante, ela é um espaço de encontro da linguagem com o mundo. Segundo o teórico Michel Collot (2013, p. 27), “essa troca entre o interior e exterior não diz respeito apenas à percepção individual, mas também à relação que as sociedades humanas mantêm com seu ambiente”. Nesse sentido, a artista busca atribuir a suas pinturas o gênero paisagem mesmo quando representam detalhes da natureza, como pode ser visto na Figura 3.

Abaixo segue a imagem (Fig. 4) de um dos poemas da coleção publicada pela editora Azulejo Arte Impressa (Maus, 2017). Nota-se que no verso do postal da *Abelha Tubuna - Scaptotrigona bipunctata* (abelha nativa sem ferrão) é citado também o naturalista francês Saint-Hilaire, em sua Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821):

#### ABELHA TUBUNA – *Scaptotrigona bipunctata*

Matutinas, as cinco mil abelhas evitam forragear nas horas mais quentes do dia. Negras e pequeninas, parecem moscas musicistas. No tronco da açoita-cavalo desmiolada, constroem sua trombeta de cerume escuro, onde sopra uma melodia oca que ambienta o cultivo do mel úmido. Com sabor ácido e pouco adocicado, seu aroma varia de acordo com a flor polinizada no pampa e na mata. Há séculos os indígenas utilizam esse mel como remédio, por sua ação antibactericida, antifúngica, cicatrizante e antioxidante, que a medicina ocidental só agora comprova. Durante o zum zum zum, as abelhas são arredias à plateia, mas, sem ferrão, revidam em ataques kamikazes, grudando nos



cabelos do espião com suas mandíbulas vorazes. Durante a coleta e degustação, nem tudo são flores. Entre 1820 e 1821, o abelhudo Saint-Hilaire, em expedição pelo Rio Grande do Sul, provou do mel da vespa lechiguana. Acompanhado de José Mariano e Matias, sentiu o cheiro da morte ao provar, curioso, apenas duas colheradas. Atirado embaixo da carruagem, com a cabeça apoiada sobre a pasta de um herbário, melava-se no terror de vozes fantasmagóricas que, aos gritos, alertavam: "Ele não se perderá, há um anjo que o protege" (Maus, 2016).



Fig. 4: Lilian Maus: *Abelha Tubuna - Scaptotrigona bipunctata*. Detalhe do *Inventário de Fauna e Flora, Morro da Borússia*, 2016. Aquarela sobre papel, 24x24cm. Fonte: Maus, 2016.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A difusão do conceito de paisagem cultural possibilitou uma importante aproximação entre as noções de patrimônio cultural e natural. Revisões recentes do conceito, entretanto, levam a uma superação da ideia de uma paisagem natural fisicamente alterada pelo Homem para dar lugar a abordagens que “[...] integram a consciência social sobre o lugar, os significados conferidos pelas comunidades locais e pelos visitantes [...]” (Carvalho; Marques, 2019, p.94).

As pesquisas artísticas apresentadas neste artigo, embora não tenham sido desenvolvidas com o propósito explícito de participar de processos de identificação e de proteção do patrimônio cultural, associam-se às discussões atuais sobre o tema a partir de uma perspectiva culturalista sobre os estudos da paisagem. Da mesma forma, do ponto de vista metodológico, convergem na utilização da abordagem fenomenológica por Collot (2013) no que se refere aos estudos da paisagem e por Freire (2019) como uma alternativa para os estudos sobre patrimônio. Tanto no espaço delimitado do jardim, como no horizonte expandido da paisagem, ao percorrerem o espaço com o olhar “*flâneur*” e “*expedicionário*” em exercícios de alteridade, ambas as propostas artísticas buscam renovar percepções e afetos em ações colaborativas.

É a partir de um pensamento sistêmico e através de uma perspectiva holística da fenomenologia da paisagem que buscou-se desenvolver as práticas artísticas aqui descritas. Propondo o cultivo da relação entre arte e natureza, objetivou-se semear uma consciência ecológica em que a paisagem pudesse ser considerada – assim como nos propõe o ecologista Eduardo Gudynas (2019) – não apenas como valor utilitário humano. Nesse sentido, a compreensão do patrimônio paisagístico faz-se inseparável do estudo e da tomada de consciência estética, histórica, cultural, religiosa e espiritual das comunidades a que pertencem.



## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Mariana G.P. Da Preservação à Restauração: políticas e métodos aplicados aos jardins históricos. **Paisagem e Ambiente**: Ensaios. N.38 - São Paulo - p.147-163. 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i38p147-163>
- CARVALHO, Raquel; MARQUES, Teresa. A evolução do conceito de paisagem cultural. **Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT)**, n.º 16 (março). Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, p.81-98, 2019. [dx.doi.org/10.17127/got/2019.16.004](https://doi.org/10.17127/got/2019.16.004)
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COOPER, D.E. **A philosophy of gardens**. New York: Oxford University Press, 2006.
- DESCOLA, Philippe; CAMPOS, Raquel; DAHER, Andrea. A antropologia da natureza de Philippe Descola. **Topoi (UFRJ)** [online]. 2013, vol.14, n.27, p.495-517. ISSN 2237-101X. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X014027013>.
- FREIRE, Janaína M. Patrimônio(s) Cultural(is): Abordagem fenomenológica para estudos de patrimonialização. **PatryTer – Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades**, 2 (4), p.83-99. 2019. DOI: <https://doi.org/10.26512/patryter.v2i4.22999>
- GUDYNAS, Eduardo. **Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais**. São Paulo: Elefante, 2019.
- ICOMOS. **Historic Gardens** – The Florence Charter 1981. Paris: International Council on Monuments and Sites, 1982. Disponível em: [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/gardens\\_e.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/gardens_e.pdf) Acesso em: 28 maio 2019.
- ICOMOS. **World Heritage Cultural Landscapes**. Description of World Heritage Cultural Landscapes with a Bibliography based on documents available at the UNESCO-ICOMOS Documentation Centre. 2011. Disponível em: [https://www.icomos.org/centre\\_documentation/bib/2011\\_Cultural\\_landscapes\\_complete.pdf](https://www.icomos.org/centre_documentation/bib/2011_Cultural_landscapes_complete.pdf) Acesso em: 20 nov. 2020.



KRENAK, Ailton. **Vozes da Floresta** - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>. Acesso em: 17 fev. 2021.

MACEDO, Adriana, M.C. Artes Visuais Contemporâneas e Patrimônio Cultural Brasileiro. In: MEMÓRIAS E INVENTAÇÕES. **Anais** [recurso eletrônico] do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2017, Campinas, SP; [Luisa Paraguai [et al.] (orgs.)]. – Campinas: ANPAP: PUC-Campinas, 2017. 1 e-book, ISSN 2175-8212, p.3103-3113.

MAUS, Lilian. **Estudos sobre a terra**. Porto Alegre: Azulejo, 2017.

\_\_\_\_\_. **(Des)apre(e)nder o ver com a paisagem**: a expedição pela Paragem das Conchas. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

RUPPENTHAL, E. L.; FERMINO, F. S. Impactos socioambientais de projetos de linhas de transmissão de energia sobre a Área de Proteção Ambiental Morro de Osório/RS. **Conjecturas**, 22(12), p.640-654, 2022.

SAINT-HILAIRE, August de. (1779-1853). Viagem ao Rio Grande do Sul. Brasília: Senado Federal, 2002.

SHÄFER, Alois; LANZER, Rosane; SCUR, Luciana. **Atlas socioambiental do município de Osório**. Caxias do Sul, RS: EducS, 2017.

TOMASINI, Sérgio. **O Jardim Essencial**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

TONIOLI, Renata M. **Cidade e Universidade**: Arquitetura e configuração urbana do Campus Centro da UFRGS. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

TRESPACH, Rodrigo. **Cidade dos ventos**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014.

ZANIRATO, Silvia H.; RIBEIRO, Wagner C. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 26, no 51, p. 251-262, 2006.





**Lilian Maus Junqueira** (Salvador/BA, 1983) – Possui Bacharelado em Artes Plásticas: Desenho (IA/UFRGS) e Licenciatura em Artes Visuais (IA/UFRGS), é Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGAV-IA/UFRGS) e Doutora em Poéticas Visuais (PPGAV-IA/UFRGS). É artista multimídia e atua como docente no Departamento de Artes Visuais da UFRGS na área de pintura.

**Sérgio Luiz Valente Tomasini** (Porto Alegre/RS, 1972) – É graduado em Agronomia (UPF) e Artes Visuais (UFRGS), mestre e doutor em Engenharia (Construções-UFRGS). Atua como docente junto ao Departamento de Horticultura e Silvicultura da UFRGS na área de paisagismo e meio ambiente.





Fig. 1: Caminho dos Jacarandás / Praça da Alfândega, Porto Alegre, RS, Brasil. 2022. Fonte: Acervo Ecomuseu Urbano.



# ECOMUSEU URBANO

Cláudia Zanatta e Vado Vergara

**Resumo:** O presente ensaio trata a respeito de uma incursão existencial dos artistas Cláudia Zanatta e Vado Vergara, iniciada em 2021, intitulada *Ecomuseu Urbano*. Esta experiência de arte urbana se constitui de ações individuais e coletivas que se manifestam em instalações, plantios, entre outras ações artísticas que ocorrem em espaços públicos a céu aberto e institucionais (públicos ou privados). Neste ensaio, de forma livre, enfocamos ações que ocorreram nas praças do Centro Histórico, Porto Alegre, a qual dá início a possíveis caminhos, metodologias e relações do pensamento entre arte contemporânea, cidade e ecologia.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. *Ecomuseu Urbano*. Cidade. Floresta. Jardim.

## URBAN ECOMUSEUM

**Abstract:** This essay is about an existential incursion of the artists Cláudia Zanatta and Vado Vergara, initiated in 2021, entitled *Urban Ecomuseum*. This urban art experience consists of individual and collective actions that manifest themselves in installations, plantings, among other artistic actions that take place in public open-air and institutional spaces (public or private). In this essay, we focus on actions that occurred in the squares of the Historic Center, Porto Alegre, which initiates possible paths, methodologies and relationships of thought between contemporary art, city and ecology.

**Keywords:** Contemporary Art. *Urban Ecomuseum*. City. Forest. Garden.



Uma praça pode ser biodiversa. Lugar comum do encontro de seres singulares que compartilham o tempo em espaços que se renovam a todo momento mediante relações que se atravessam. Pulsos de vida e morte. Múltiplos indivíduos estabelecem uma rede de pensamentos polifônicos que se entrecruzam e se multiplicam acerca dos canteiros de uma praça, entre outras coisas. Coisas e Seres. Pensam sobre o almoço e sobre a falta dele. Pensam sobre recolher ou não a merda do seu animal doméstico. Pensam, ao sair do supermercado e passar em frente à praça, sobre o tempo de desintegração do plástico da sacola com as compras para o almoço. Pensam que no futuro essa sacola protegerá suas mãos ao recolher o excremento do seu PET. Pensam sobre seus direitos. Pensam sobre seus deveres. Pensam sobre seus direitos sendo oferecidos como serviços. Pensam sobre querer tudo. Pensam em não sofrer tanto. Sobre se alongar e meditar. Pensam sobre não ter filhos. Sobre trabalhar. Sobre ter emprego. Sobre prestar serviço. Sobre autonomia. Pensam em se aposentar. Pensam que talvez nunca se aposentarão. Serviço social, ler jornal, dedicar-se à arte. Praia ou campo. Terra arrasada. Alguns herdaram uma construtora, outros abrem farmácias ou multiplicam sua rede de supermercados. Outros vendem *brownie*. Outros não têm nada a oferecer. O mesmo empreendedorismo em diferentes modelos de negócio. Novo conceito de restaurante. Cafeteria que vende a experiência de um café. Todos aparentemente pagam os mesmos tributos. Diferentes pessoas, diferentes cotações. Alguns declaram imposto de renda. Outros não tem nada a declarar. Outros sonham com o prêmio da Nota Fiscal Gaúcha. Bilhetes premiados. Apostas online. Pornografia. O Ministério da Saúde adverte que fumar causa impotência. Cai ministro. Troca presidente. Algoritmo. Democracia. *Made in China*. Dolariza/Desdolariza. Yuan. BRICS. OTAN. Rússia e Ucrânia. EUA. Capitalismo de Vigilância. Neoliberalismo. Anarcocapitalismo. Capitalismo Estatal. Socialismo de Mercado. Guerra Fria. Superaquecimento Global. Degelo Global. Antropoceno. Chthuluceno. Capitaloceno. Necroceno. Necropolítica. Biopolítica. Agrotóxicos. O Ministério da Saúde adverte que fumar causa câncer. Nova vacina. Petróleo. Carro elétrico. Foguete destrói. Ações despencam. Mineração. Baleias acumulam. Mercado se recupera. Terra plana. *Fake*



news. Forbes. Ignorância construída aos bilhões de bytes. Econômico. Social. Cosmopolita. Cultural. Multicultural. Abre fronteira. Migração entre países do sul global. Passaportes. Fecha fronteira. Tecnologia. Inteligência Artificial. Por favor, confirme se você é humano. *Smart City, Smart House, Smart Phone*. Novo velho sistema operacional. Imagens em alta resolução. Câmeras. Vigilância. Se considerarmos uma análise combinatória desses e outros múltiplos fatores, o mais improvável seria encontrarmos um denominador comum entre eles. Neste momento, todos os olhos se voltam ao Jardim. Floresta Jardim Cidade. Floresta Urbana. Cidade Jardim. Cidade.





\$\$



Uma *Bromélia-imperial*, ao ser plantada, estende suas folhas em resposta ao chamado do sol. Gerânios, e uma das roseiras que encontramos no lixo e replantamos, crescem. Espada-de-São-Jorge, Arruda, Guiné, Levante, Quebra-Tudo, Alecrim e Onda-do-Mar em outro canteiro. Às costas de quem contempla o Jardim, iniciamos outro desejo de Floresta com o plantio de uma *Caneleira-ferrugem*. Um pássaro achado sem vida foi plantado junto. Perto de uma escadaria, um *Pau-brasil* completamente seco, esturricado, mesmo morto, em pé resiste. Algumas árvores recém-plantadas têm tutores de madeira para acompanhar seu crescimento, suportar o vento e outras manifestações. Um tutor vira lenha para cozinhar alimento na própria praça. O manejo do local é contínuo, bem como contínua é a mutilação. Podas são feitas. Transplantes acontecem. Quando uma árvore é arrancada, se categoriza como supressão. Crescimento e brotação também são permanentes. Deleites florescem, oferecem-se. Perfumes. Cores. Formigas trabalham incansavelmente. 24/7. Uma pessoa dorme em um velho colchão sobre as plantas rasteiras do que foi denominado como canteiro ancestral. Nas imediações, militares se exercitam. Também por ali crianças brincam, pessoas bem alimentadas passeiam com cães, pessoas com fome aguardam seu tempo. As relações são diversas e complexas desde a sua gênese. Sol e lua em cima disso tudo. No subsolo, raízes desgovernadas se entrelaçam. Esta praça foi batizada com o nome de um brigadeiro do Exército Brasileiro, Brigadeiro Sampaio. Luzes artificiais foram instaladas para iluminá-lo à noite. No entorno, onde a luz falha o foco, em sua obscuridade, como rasgadura que se faz, o *não-saber* se preserva nas sombras.

A praça é um Jardim que oferece canteiros no coração da Cidade Floresta. Nesta zona, o metro quadrado valoriza. Na margem do rio, um muro.





\$\$\$



No entorno da praça tudo se revitaliza: o cais, os edifícios, a orla, as ruas, a recente Basílica das Dores. Há aparente civilidade e alegria na orla do Guaíba. Nos deslumbramos ou nos desgostamos com as novas edificações, com a população consumindo o espaço público a qualquer hora do dia ou da noite. As câmeras de vigilância acompanham a movimentação. A empresa que produz veneno mantém a orla. A empresa de telecomunicação mantém a orla. A empresa privada de mobilidade mantém a orla. A empreiteira mantém a orla. Tudo adotado e cultivado. Tudo é renomeado. Há muitos modos de cultivo. Na praça, o Jardim é pulsão de retorno. Retornar para onde? Expulsos de algum lugar (ali estivemos?), retornar nunca foi uma opção. Jardim na cidade. Nele não estamos mais (estivemos?). O fruto e o gosto do fruto, seiva que escorre pelo canto da boca. (Saliva que se impõe à costela e escorre pela coxa). Desejo de muitos, realização de poucos.



SSSS



Fig. 4: Plantio *Caneleira-ferrugem*, Praça Brigadeiro Sampaio, Porto Alegre, RS, Brasil. 2021. Da esq. Bety Margarida Kunz, *Caneleira-ferrugem* e Marivane Anhanha Rogério. Fonte: Acervo Ecomuseu Urbano.





Cada praça possui uma dinâmica própria. Múltiplos e diversos seres em harmonia e choque se confrontam e também colaboram, em convergências e divergências, na busca de um pretenso entendimento que se faça comum a todos. O comum a todos é feito no ruído, dissonância. Todo ponto de vista é potência de destruir e/ou edificar, em sua complexidade ao atritar com a ideia de consenso. Lugares públicos no urbano, as praças estão em permanente disputa, seja pelas formigas que devoram um *Guatambu-branco* recém plantado, seja pelo poder público e a iniciativa privada, seja pela comunidade que a constitui. Esse Éden é assim.



\$\$\$\$\$



A partir do entendimento da impossibilidade de Harmonia (antigo nome da praça agora denominada Brigadeiro), iniciamos - Cláudia Zanatta e Vado Vergara -, o *Ecomuseu Urbano*, nossa incursão existencial. Neste processo as coisas se mostram aos poucos e também se escondem. Abruptamente um broto irrompe ao pé de uma planta. No momento seguinte, as formigas carregam uma folha aos pedaços para seu ninho. Assim pensamentos e palavras também andam às voltas com o que desconhecem. O *Ecomuseu Urbano* tem se apresentado como um devaneio comprometido com o pensamento. Ao pensar o urbano, seja na utópica potência do viver em coletivo, ou na brutalidade que as próprias questões do viver junto produzem, o *Ecomuseu Urbano* iniciou em 2021, articulando práticas em arte contemporânea na cidade. As ações que viemos propondo trazem o pensamento como a própria entrega artística manifestada em instalações, escritas, audiovisuais, imagens, cerâmicas, plantios, percursos realizados em caminhada entre as praças (um dos principais elos de ligação da malha do *Ecomuseu Urbano*) e outras proposições que ainda estão por se desvelar. Transitando entre lugares públicos ou institucionais, o pensamento em seu curso determina formatos, linguagens, espaços/tempos de acontecimentos e de apresentação das ações.

Mediante o perambular na área central da cidade, percebemos, entre outras coisas, que nos últimos anos muitas espécies arbóreas haviam sido suprimidas da via pública. A partir deste momento, consideramos realizar a reposição de árvores próximas a esses locais. Nossa primeira ação artística<sup>1</sup> ocorreu mediante o plantio e manutenção da árvore *Caneleira-ferrugem* na praça Brigadeiro Sampaio, em conjunto com SMAMUS (Secretaria Municipal do Meio Ambiente, Urbanismo e Sustentabilidade), a antiga SMAM e Viveiro Municipal de Porto Alegre. A partir desta iniciativa, estamos dando continuidade a outros plantios de espécies arbóreas para criar percursos que conectem todas as praças do Centro Histórico. Acervo vivo que se desenvolverá ao longo da passagem do tempo. Ao longo dos últimos anos viemos tramando arte, cidade e ecologia (eco, do grego *óikos*, casa) em um tecido de

<sup>1</sup> Tal ação fez parte da exposição coletiva denominada *Museu Baldio*, ocorrida na Casa de Cultura Mário Quintana, em 2021, com curadoria de Marcelo Chardosin, em Porto Alegre, RS, Brasil.



horas contínuas de caminhadas, conversas, negociações, atritos, esperas, risadas, plantios, ingestão de cafés, mates, discussões, escrita, imagens, sons gravados, muito tempo passado junto, encontros com pássaros mortos e cabeça de peixe no concreto, com o formigueiro na carne da melancia que se oferece a todos. *Eros vermelho*. O plantio da *Caneleira-ferrugem* aproximou pessoas com uma intenção comum antes do ato de plantar, trouxe gente que observou e questionou o que estava sendo feito. Cavamos. Plantamos. Bety Margarida, 93 anos, há 43 anos morando no Centro Histórico, auxiliou a plantar a *Caneleira* e foi homenageada neste plantio. Vida e morte em ciclo. Regamos por meses. Nesta capital, situada bem ao sul, feita de muitos habitantes e inúmeras câmeras, a *Caneleira-ferrugem* cresce há mais de dois anos. Desde então, suas folhas vêm se renovando e as raízes se estendendo por baixo da terra. Esta árvore está exposta à ação do vento, do sol, das mãos humanas, dos insetos, da chuva. Na mesma praça, se nos distanciarmos um pouco da *Caneleira*, vamos encontrar canteiros com bromélias, entre outras espécies que compõem um pequeno jardim. As plantamos junto com moradores do entorno do local. Quando adentramos neste espaço dos canteiros cercado de árvores, a sensação é completamente diferente da que sentimos quando nos aproximamos da *Caneleira* que está próxima a uma via de fluxo intenso de carros. No jardim o ruído sonoro é menor e também maior no atrito entre as pessoas que decidem sobre este espaço onde há luz, há organização geométrica em forma de círculo. Há um florescimento diferente. Como falar de coisas que desabroçam sem termos previsto? Como olhar para aquelas que nos enfrentam? Olhamos para nossas unhas depois dos plantios. Embaixo delas a terra se entranha. O prazer se manifesta. Por algum momento, nada mais se faz necessário.

O Jardim pode ser uma latência de Floresta, se abandonado da mão humana, seja na abdicação de um cuidado excessivo, seja na escolha das espécies. A Floresta é latência no jardim, domesticada sob o jugo da mão humana que elimina tudo que foge ao controle e que torna indesejado aquilo que não lhe serve. Floresta Urbana. Cidade Jardim. Floresta inventamos na medida em que escrevemos, convivemos, caminhamos, plantamos, embrenhados em veredas emaranhadas, tropeçamos em nossa imaginação enquanto a pensamos. Na Floresta quase



não se percebe a ação continuada das formigas. O plantio feito pelos pássaros. A ação das abelhas. O vento. Agentes polinizadores. Humanos em relação. Energia compartilhada entre as diversas espécies. Canteiro sagrado e oferenda-alimento. Maçã e formiga. Melancia e formiga. Na Brigadeiro Sampaio se plantou em desejo de Floresta uma *Caneleira* e em imposição de projeto como Jardim, uma *Bromélia*. *Caneleira-ferrugem*, *Bromélia-imperial*. A cidade Floresta se cultiva no biodiverso, na densidade populacional (todas as populações), na faísca da máquina, no que aparece e no que não vemos, uma coisa por cima da outra, por dentro da outra saindo, o devorar na voracidade e na calma, no ruído da poda e no canto da cigarra, no que é arrancado do solo, no que é plantado no solo, no sem som que vinga por si quando o deixamos quieto e no que absolutamente independe de nós.

O que é o Jardim? Como se faz a Floresta? Dentro do urbano, são processos. Qual a Cidade?





\$\$\$\$\$\$



## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina, Editora Argos, 2009.

ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA DO CENTRO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE. Disponível em: <https://associacaocentropoa.blogspot.com/p/quem-somos.html> Acesso em: 10 maio 2023.

BAUMAN, Zygmunt; RAUD, Rein. **A Individualidade numa Época de Incertezas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica. v. I. Belo Horizonte, 2020.

BORGES, Osvaldo (Vado) Vergara. **Cavalo-palavra**: da ideia do absurdo à sensação de fracasso. Dissertação. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2023. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/257756> Acesso em: 12 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. **Flores**, 2017. vídeo (17 min). Disponível em: <https://vimeo.com/234545214> Acesso em: 20 abr. 2023.

BYUNG-CHUL, Han. **Louvor à Terra**: Uma viagem ao jardim. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 2021.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo, Ubu editora, 2016.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia**: Inferno. São Paulo, Editora 34, 2019.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo, Ubu Editora, 2021.

JABBOUR, Elias; GABRIELE, Alberto. **China**: O socialismo do século XXI. São Paulo, Editora Boitempo, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Cia. das Letras, 2019.



LERNER, Jaime. **Acupuntura Urbana**. Rio de Janeiro, Editora Record, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo, n-1 edições, 2020.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente**, 2012. vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jol6obrtCpg> Acesso em: 10 abr. 2023.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. São Paulo, Ed. 34. 2013.

ZANATTA, Cláudia. **Malas-hierbas. Análisis de una poética personal en arte participativo**. Tese. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/142892> Acesso em: 10 abr. 2023.



**Cláudia Zanatta.** Artista e professora do Departamento de Artes Visuais/IA/UFRGS, onde atua no Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000), graduação em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) e doutorado em Arte Público y Poéticas Visuais - Universidad Politénica de Valencia (Espanha) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (co-tutela). É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Número ORCID: 000-0003-1312-6203.

**Vado Vergara** é artista visual formado em Produção Audiovisual pela PUC-RS e Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, PPGAV, da UFRGS, 2023. Desenvolve pesquisa voltada à arte contemporânea e cidade e participa do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação. Participou de exposições coletivas e individuais, seus trabalhos já foram premiados e circularam por mais de 50 festivais nacionais e internacionais, museus, galerias e mostras de cinema e vídeo arte. Em 2019, Vado Vergara recebeu o prêmio "Lawrence Kasdan Award for Best Narrative Film", (Oscar® Award Qualifying), no 57º Ann Arbor Film Festival, festival mais antigo de filmes experimentais e de vanguarda da América do Norte. Vado Vergara também recebeu o prêmio de Melhor Direção no FestUni do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.





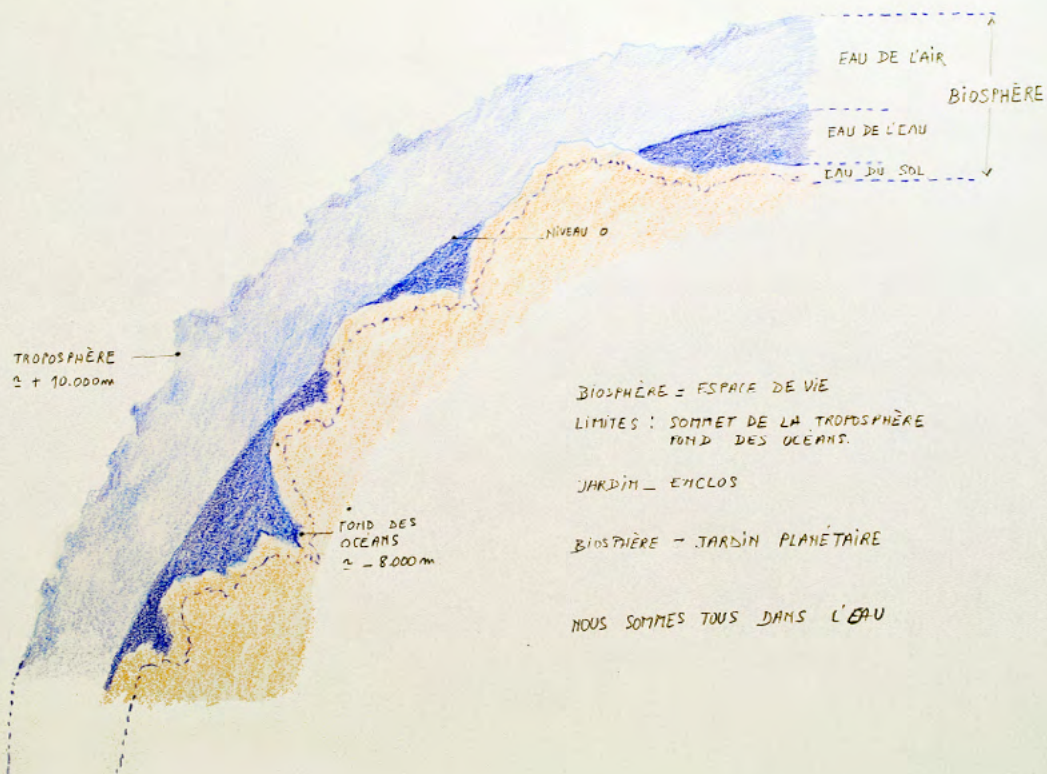


Fig. 1: Biosfera, espaço de vida: estamos todos dentro d'água. Fonte: Gilles Clément, disponível em: <http://www.gillesclement.com/>. Acesso em: 15 fev. 2023.





# O JARDIM COMO ÍNDICE PLANETÁRIO

Gilles Clément

**Resumo:** Apresenta-se uma tradução do texto *Le jardin comme index planétaire*, de Gilles Clément. Inédito em português, o texto foi publicado pela primeira vez em 1995 no livro *La théorie du paysage en France*, organizado por Alain Roger. Cotejando os termos específicos da noção de jardim com aqueles referentes à compreensão ecológica de grandes paisagens, Clément aborda a ambivalência de natureza e artifício, cultivo e abandono, e suas implicações em dinâmicas vegetais estabelecidas em escala planetária.

**Palavras-chave:** Jardim Planetário. Paisagem. Terrenos incultos. Terceira Paisagem.

## THE GARDEN AS PLANETARY INDEX

**Abstract:** This is a translation of the text *Le jardin comme index planétaire*, by Gilles Clément. Unpublished in Portuguese, the text appeared for the first time in 1995 in the book *La théorie du paysage en France*, organized by Alain Roger. Comparing the specific terms of the notion of garden with those referring to the ecology of large landscapes, Clément addresses the ambivalence of nature and artifice, cultivation and abandonment and their implications for plant dynamics on a planetary scale.

**Keywords:** Planetary Garden. Landscape. Uncultivated land. Third Landscape.



## APRESENTAÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Ao contrário do que se poderia supor, Gilles Clément não propõe o ajardinamento de toda a Terra, tampouco a equivalência, em termos dimensionais, entre o planeta e o jardim, em seu sentido convencional. Mais do que uma transposição de escalas, o *Jardim Planetário* sinaliza um deslocamento do olhar rumo à compreensão de que o espaço de vida da Terra, como todo jardim, é circunscrito, dotado de limites e pressupõe a existência consorciada de viventes diversos. As interações de seres vegetais, animais e humanos se inserem no fluxo contínuo de energia e matéria que se encerra no globo, a despeito de fronteiras internas.

Logo, a figura do jardineiro e a dimensão de seu trabalho, no sentido da cura ou dos tratos de que se serve o jardim, residiriam, em primeiro lugar, na observação atenta das estratégias de sobrevivência específicas e codividas pelos seres que o habitam. Como habitante, teria ele também a capacidade de eleger e demonstrar suas táticas: fazer o mínimo contra e o máximo a favor dos movimentos pelos quais a vida no jardim se diversifica.

Em tom de manifesto, Clément define sua posição crítica aos modos de opressão econômica e de cerceamento da vida, em sentido amplo, na realização de jardins e na publicação de vasta bibliografia. Rica em figuras de linguagem e ambivalências, sua escrita apresenta interrogações, e nem sempre as desfaz, em convite ao pensamento elaborativo do jardim na contemporaneidade.

Arthur Simões Caetano Cabral



O mato cresce<sup>1</sup>, a agricultura perde terreno.

Os jardins que a cidade "acomoda" ainda não dispõem de artifício e natureza. Eles continuam a ser geridos como objetos apazíveis, únicos e dispendiosos, quase fúteis.

Eu questiono: poderia um jardim ser um índice planetário?

Falar sobre paisagem, atualmente, significa abordar o planeta. O vocabulário que designa qualquer operação na paisagem – do jardim aos grandes territórios – passa a convocar o meio ambiente, a ecologia, a cidade, o homem... como sempre o fez, é verdade, mas agora como um fenômeno novo, que não se restringe aos limites estritos do lugar: mobilizando os jargões da geografia, do urbanismo, da etnologia, da geologia, da história e até da arte, hoje ele invoca o Universo. Esse vocabulário, contudo, desconsidera as palavras da terra<sup>2</sup>, aquelas que, falando de um uso (por oposição ao abandono de um uso), não têm nas memórias senão um valor toponímico, grafado nos mapas rodoviários como se, um dia, elas tivessem caído prontas do firmamento.

Devemos continuar a escrever em letras maiúsculas *varenne*, *guéret*, *essart* ou *garenne*, se esquecemos que essas palavras têm um sentido<sup>3</sup> e que ele é afeito à paisagem?

1 N. do T. « *Les terres s'enfrichent* », no original. Clément utiliza recorrentemente o termo *friche*, alusivo à condição ambiental de terrenos baldios e à vegetação que ali ocorre.

2 N. do T. Clément utiliza aqui a palavra *terroir*, que se refere de modo particular às ideias de terra e de território. Frequentemente utilizada no âmbito da produção de vinhos, a palavra remete à relação íntima entre o solo e o micro-clima, numa conjunção que seria propícia ao nascimento de tipos especiais de uva, expressando livremente sua qualidade e tipicidade. Há expressões em certos idiomas que apresentam correspondências ao conceito de *terroir*, como *terruño*, em espanhol, que significa um pedaço pequeno de terra em que se trabalha e do qual se vive, e *talhão*, para os gaúchos, que se refere a uma porção de terreno situada entre dois córregos ou sulcos destinada ao cultivo de certos gêneros agrícolas. Fonte: <https://sonoma.com.br/explorar/curiosidades/terroir-solo-vinho-curiosidade-uva-caracteristica>.

3 N. do T. Trata-se de comunas francesas, cujos nomes poderiam ser traduzidos por "macega", "terra em pousio", "capoeira" e "bosque selvagem", respectivamente. Optou-se por mantê-las em francês, por serem nomes próprios, e em letras minúsculas, como no original.



O mesmo acontece com os cerrados, pampas, maqui<sup>4</sup>, garrigue<sup>5</sup>, chaparral<sup>6</sup> ou fimbos<sup>7</sup>, pois, como vemos, tratam-se de diferentes regiões do mundo: certos vocábulos ligados aos relevos descrevem sistemas de vida e, por isso, têm valor universal. É verdade que, ao listar os componentes da flora mediterrânea francesa (maquis e garrigues), não encontraremos nenhuma espécie em comum com o seu equivalente chileno, australiano, californiano ou sul-africano; são palavras muito diferentes em cada contexto, embora trate-se de uma questão de meio ambiente e, nesse meio, elas se referem a comportamentos muito semelhantes entre espécies distintas; resistência à seca, adaptação ao fogo, formas grossas, espinhentas e persistentes, vegetação rústica e retorcida: em todos os casos, a economia de trocas de energia conferiu a elas uma aparência rugosa e áspera, no que a clorofila se esconde atrás de cutículas espessas e a água é retida em tecidos hipertrofiados desde o solo circundante. Em suma, o que lhes é específico é o enunciado botânico, e isso se transfere a um termo de identidade, como cerrado ou chaparral, que diz respeito a um comportamento comum, para o qual ainda não há termos equivalentes, afora a noção de "bioma". De fato, a necessidade de descrever o lugar remonta ao vernacular, mas a necessidade de compreendê-lo convida ao planetário.

Na prática do arquiteto paisagista, a novidade consiste na articulação do vocabulário do jardim com o da grande paisagem. Não se trata de sobrepor um ao outro – nós sabemos que isso seria falso ou redutor

4 N. do T. Em botânica, o termo maquis se refere a uma formação de espécies vegetais características de regiões de clima mediterrâneo, como *Arbutus unedo* e *Erica arborea*. Fonte: [https://www.php.obs-banyuls.fr/UVED/module/voir\\_milieu/milieu\\_numero\\_2.html](https://www.php.obs-banyuls.fr/UVED/module/voir_milieu/milieu_numero_2.html).

5 N. do T. Semelhante a maquis, trata-se de formação vegetal característica de regiões mediterrâneas onde predominam solos calcários. Fonte: <http://www.ecosociosystemes.fr/garrigues.html>.

6 N. do T. Tipo de vegetação herbácea ou arbustiva bastante rústica característico de clima mediterrâneo, podendo ser encontrado no sul da Europa, norte da África, sul da América do Sul e pequenas áreas no sul da Califórnia, da África e da Austrália. Fonte: <https://nossa-biologia.webnode.com/news/bioma-chaparral>.

7 N. do T. Pequeno bioma de vegetação arbustiva característico das províncias sul-africanas do Cabo Ocidental e do Cabo Oriental. Fonte: <https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/fynbos.html>.



–, mas convém estabelecer a correspondência entre o que até hoje distinguia os lugares finitos (jardins, parques, áreas verdes) daquilo que parecia amorfo e diluído no espaço: a natureza.

Coloca-se, então, a seguinte questão: sob qual aspecto um jardim é um índice planetário? Por que razões ele não é somente um objeto circunscrito aos seus próprios limites?

Pode-se imaginar que o jardim, em sua intenção, assim como em sua expressão, aborda os princípios de “convergências da vida”, orienta especulações sobre a duração no sentido de uma “evolução”, e nem sempre conserva uma “imagem” integrada à metafísica habitual – por exemplo, a de um paraíso perdido. Uma cosmogonia ecológica precisa ser intercontinental, em suas dimensões, para interagir no mundo inteiro? Quais símbolos o jardim deveria manifestar, atualmente?

Uma planta, uma única planta, veicula informações suficientes para definir um clima, um solo, um ritmo de chuvas, da força do vento, um devir e uma atmosfera. Isso significa que uma planta, hoje, não pode mais ser considerada unicamente sob a perspectiva do ornamento, da arquitetura, da forma ou da função. É também um sopro, uma cadência, uma fase tênue sob o percurso de uma paisagem em evolução. Ela é portadora de uma série de mensagens mais ou menos intempestivas – a depender da interpretação das urgências ambientais de que decorrem –, que sempre têm seu equivalente em outras partes do planeta, exatamente em outros lugares, mesmo se forem inconcebivelmente distantes.

Dizem que a *Rosa moschata*, vista aos milhares nos vales chilenos, tem origem chinesa. É a história quem diz, mas o desenho dos continentes não se importa. A condição austral – estreitada pelos Andes, que espreme as terras contra o mar – acolhe essas plantas ruderais setentrionais e até mesmo boreais: as chicórias, a erva-doce, as valerianas se imiscuem nos cardos e nas alstroemérias aos pés de grandes araucárias, às quais se misturam pinheiros de Monterey e eucaliptos. Assim, a Europa, a América e a Austrália, em um único olhar, encontram-se abraçadas.

O exotismo, com certeza, já não tem esperança de ir muito longe. O tempo das especiarias caras do reino de Punte se perdeu. Hoje vê-se que tudo está misturado, tudo é vetor de tudo: o endemismo é uma noção histórica, sua realidade biológica, um relicário.





O que isso significa? A ocupação do terreno por plantas estrangeiras – em todos os países do mundo – traduz uma apetência à conquista vegetal de um ou outro nicho ecológico ainda pouco ou nada ocupado. Muitas vezes, há destruição. Com igual combatividade, as espécies se somam, mas nem sempre se destroem. No conjunto, esse dinamismo planetário conduz ao desaparecimento de certas espécies com amplitude biológica frágil, mas constitui potencialmente um poder de hibridização superior ou, em outras palavras, a uma diversidade biológica possivelmente ampliada. Finalmente, é importante constatar que em toda a parte a paisagem local (vernacular) se modifica sob uma influência exterior (planetária), embora permaneça singular, haja vista que, a despeito de todo o movimento de plantas – quase browniano – entre os quatro cantos do mundo, apenas algumas elegem um território novo a ponto de ali se instalarem definitivamente.

Essas paisagens novas são criadas, por assim dizer, sem a intervenção do homem, pois mesmo nas situações em que a origem desses movimentos é de natureza antrópica, elas escapam ao controle e até mesmo à compreensão daqueles que as fizeram nascer.

De maneira singular, o jardim – que por tradição exhibe a mais sofisticada das misturas planetárias – permanece sob a vigilância dos jardineiros: mesmo abandonado, ele continua a alertar as consciências sobre o conteúdo de sua mensagem, porque ele foi concebido para isso. Ele é, então, o lugar (por excelência) de uma explicação.

O que o jardim diz hoje sobre seu ambiente? Qual é seu discurso sobre uma história das flores – outrora separadas, hoje reunidas –, sobre a tectônica das placas, as fraturas do Gondwana, os incêndios florestais e o colapso das matas? O que diz sobre a vida que nele se condensa?

A panóplia da jardinagem reflete alguma preocupação de seu tempo. Podemos continuar a fazer jardins estanques, roseirais, "maciços" de coleções que identificam as riquezas do globo, classificando-as sob rótulos e tornando-nos cegos aos movimentos que as animam, às energias que são trocadas, às espécies que estão morrendo, às que aparecem, à evolução?

Para retornar, enfim, à noção de índice: poderia um jardim agenciar mensagens, e não apenas objetos?

Nota-se que isso perturba o horizonte, o distorce e até mesmo o



faz explodir. Não é mais o limite o que define nossa paisagem. Afinal, se uma planta é capaz de evocar a um só tempo o Gondwana e sua história (por exemplo), ela mobiliza uma viagem no tempo e no espaço. Uma viagem muito maior do que aquela circunscrita pelo horizonte, ainda mais extraordinária e, contudo, corriqueira: as imagens de satélite nos são muito familiares; qual meteorologia não faz uso delas?

A informatização das mensagens atingiu tal ponto que o olhar não está mais sobre o objeto, mas sobre sua imagem, de modo que o objeto (o vernacular) é pretexto para a ideia que se faz dele (planetário). Nós ainda podemos, certamente, observar uma paisagem como fazíamos no começo do século, mas nós não podemos mais analisá-la do mesmo modo.

O pensamento hoje não se volta mais ao inventário dos elementos da natureza, mas à compreensão dessa natureza. Ele opera por meio de escalas de percepção necessariamente mediatizadas (um planisfério botânico, por exemplo), pois o olhar vai muito além do horizonte e o vernacular se refere ao planetário, consciente ou inconscientemente.

## O POUSIO AGRÍCOLA E O JARDIM

Durante esse intervalo, isto é, enquanto se opera a transformação do olhar sobre tudo, a grande paisagem sofre sublevações muito profundas, das quais a mistura da flora é apenas um dos aspectos.

Pode-se observar, com efeito, que as paisagens pelo mundo se dividem em três categorias: – as urbanas, sempre em extensão e diálogo com o meio natural ou agrícola, em suas margens, suas periferias, suas favelas; – as paisagens agrícolas, sujeitas a tamanha artificialidade que sua manutenção é constantemente desafiada (essas paisagens evoluem muito rapidamente, especialmente pelo abandono nos períodos de pousio); – e, por fim, as reservas, que incluem tudo o que o homem decidiu manter intacto – por lhe causar preocupação – e também tudo o que não foi ainda atacado (a calota glacial, o fundo dos oceanos, etc.), o que significa poucas coisas. Acrescentarei, também, as zonas de penumbra, indecisas, os recessos, os setores esquecidos, longe de qualquer vigilância, porque ali não se responde – no momento – a nenhuma demanda econômica.



O arquiteto paisagista é chamado a responder por todas essas paisagens. Da mesma forma como ele é interrogado sobre os jardins: lugares culturais, eminentemente humanos, onde a natureza muitas vezes é minimizada, a ponto de neles ser excluída.

Mas todos esses “lugares de preocupações” têm um ponto em comum: o sistema vivo e sua gestão. O vocabulário do jardim só pode se aplicar à grande paisagem mediante a compreensão dos modos de funcionamento bióticos. Isso inclui tanto a fisiologia botânica como a ecologia dos biótopos (que remete muito rapidamente à biosfera). Eliminar as ervas daninhas de um campo de trigo, e de um caminho de um jardim, não demanda o uso das mesmas ferramentas, os mesmos artifícios ou a mesma energia (nem a mesma quantidade de dinheiro e de tempo), mas envolve os mesmos princípios: funções químicas ou mecânicas. Sob o ponto de vista da gestão do que é vivo, a ruptura das escalas de intervenção não acompanha nenhuma ruptura de funcionamentos vitais. É somente nos modos de fazer que as diferenças entram em jogo. O efeito quebra-vento de um arvoredo, por exemplo, influencia toda uma região, ao passo que o de uma sebe interfere apenas em uma pequena horta. O efeito quebra-vento, entretanto, é o mesmo, e assim por diante.

Sob o ponto de vista da mistura planetária das plantas, é evidente que o cultivo das exóticas compatíveis com as endógenas é rigorosamente o mesmo para ambas. A compatibilidade entre espécies originalmente muito afastadas viabiliza gestos idênticos sobre elas. Isso nos leva a questionar a legitimidade das chamadas séries ecológicas “endógenas”. O que seria mais ecológico do que plantas que “se casam”, mesmo que tenham origens diferentes?

É preciso reconsiderar o ponto de vista da *deep ecology*, de modo a reconhecer que os desastres ecológicos não vêm da mistura, mas sim de rupturas no equilíbrio de sistemas que funcionam pela justaposição de amplitudes biológicas, isto é, da interação de indivíduos cuja amplitude biológica é assumidamente preponderante sobre os demais.

Essa noção de amplitude biológica (aptidão de certa espécie a sobreviver no tempo e no espaço) assume todo o seu significado quando se observa a evolução das paisagens agrícolas durante o pousio, em “abandono”, aquelas que, nessas circunstâncias, tornam-se incultas e são o cenário de uma colonização; seus solos evoluem em direção a um clímax.



Percebe-se que a ocupação dos terrenos acontece pelas plantas que apresentam vocação de pioneiras e que, ao mesmo tempo, possuem uma amplitude biológica suficientemente forte para se acomodar em solos e climas que não lhes são próprios.

Qualquer terreno baldio chileno hoje é dominado pela *Rosa moschata* da China, enquanto as terras incultas na Europa – no mesmo estágio de “campo sujo” – são ocupadas pelas mesmas “rosas-mosqueta” (sendo que nenhuma roseira faz parte da vegetação nativa chilena). Nesses dois territórios, sob condições climáticas e solos equivalentes, o estatuto biológico é exatamente o mesmo. Como arquitetos paisagistas, nós devemos decidir sobre a conveniência de remover o intruso (*Rosa moschata*) ou conservá-lo, sabendo que ele desempenha um papel equivalente ao das sarças nativas, protegendo as mudas de *Nothofagus*, do mesmo modo como protege os carvalhos nascentes. Nos processos de ascensão ao clímax florestal (seja em bosques de carvalhos franceses ou matas caducifólias do Chile), pode-se perguntar quais espécies realizaram, outrora, o papel que hoje desempenham essas roseiras intrusas: há, de fato, diversas herbáceas espinhosas nativas que cumpriam e ainda cumprem essa função. Mas essa roseira o faz muito mais rapidamente. Ao contrário do que geralmente se diz em matéria de competição ecológica, não se trata de um pedaço de terreno o que se vê prioritariamente em disputa por ocupação, mas sim um “pedaço de tempo”. Qualquer terreno baldio tende a ascender mais rapidamente ao status de floresta do que qualquer outro, supostamente mais autêntico. Naturalmente, o processo oposto (desaceleração) pode igualmente ser observado. Trata-se de um exemplo destinado a demonstrar que a compreensão do funcionamento dos encaminhamentos biológicos é definidora dos modos de gestão.

Esses modos de gestão se aproximam da jardinagem porque mobilizam seus termos e, eventualmente, suas ferramentas. Se se deseja preservar um grande roseiral, será necessário suprimir (com tesouras de poda, inclusive) as árvores jovens que por ali começam a se desenvolver, assim como um passeio entre os arbustos demandará a remoção de alguns de seus ramos (cortá-los), de modo a traçar um caminho.

Tendo em vista os processos de evolução das paisagens agrícolas, questiona-se a justificativa de um cultivo que almeja (como às



vezes se defende) a reconstituição artificial de um bosque, um prado, terraços ou pomares originais, etc., contra qualquer realidade econômica, a custo de investimentos expressivos, ao passo que uma intervenção muito pequena no solo, destinada a orientar de modo ligeiro a evolução de sua flora, muitas vezes é o bastante para transformá-la em um lugar de real interesse plástico e biológico. Em suma, são oferecidas opções às decisões políticas: – reconstituir os aspectos dos territórios agrícolas (ou mantê-los conservados); – ou deixar que atinjam seu nível ótimo de vegetação, geralmente uma floresta, em prol da qual não é necessário, sempre por razões econômicas, introduzir qualquer modo de manejo florestal.

Há muitos lugares, entretanto, onde as mais simples intervenções não procedem da percepção de qualquer emergência ecológica, mas sim de uma ansiedade precipitada daqueles que as desenvolvem.

O deslocamento proposto desde as questões postas pelo jardim às da grande paisagem não nos deve fazer perder de vista a necessidade de questionar a obrigação de realizar intervenções. Sabe-se bem que os problemas atuais têm como foco os espaços desocupados. Todos os temores também.

Um recanto modesto junto a um passeio ou o escoar de um rio têm as mesmas exigências de esquecimento. Atualmente, não há outro profissional senão o arquiteto paisagista para eleger a distribuição justa dos locais passíveis de intervenção dentre os demais.

A emergência de que se trata não está apenas nas bordas da cidade ou nas margens das rodovias; não está apenas no entorno de lugares degradados pela urbanidade e por suas funções. Trata-se de uma emergência encontrada além, na compreensão dos fenômenos que regem o restante do vazio humano, sobre o qual será necessário prestar contas, cedo ou tarde.

A finitude planetária nos força a essa prestação de contas. É hora de antecipar a ação do arquiteto paisagista, que deve decidir entre a soma e a subtração daquilo que é vivo.





## ALGUNS EXEMPLOS

Profissionalmente, nós tivemos que pensar em casos que combinassem várias escalas de intervenção, relacionando o vocabulário do jardim com o da grande paisagem (como é caso da *Vaison-la-Romaine*), com áreas agrícolas abandonadas (*Vallée de la Creuse*, *Saint-Benoît-du-Sault*), somadas à emergência da gestão ecológica, para regular certo aspecto da paisagem (Vale do Queyras, *Mont-Saint-Michel*) ou a necessidade de impelir o olhar do público sobre a natureza, para questionar as urgências da vida (*Euralille*). Acreditamos que o denominador comum de todos esses exemplos é o de uma dinâmica da qual pudemos analisar previamente certos aspectos e que, sob nossa perspectiva, são capazes de gerar modos de intervenção inerentes à especificidade da arquitetura da paisagem.

### *Vaison-la-Romaine*

A confrontação imediata de um jardim referencial – uma horta em Crestet, por exemplo – com o grande território do vale do Ouvèze incumbe a comparação de certos termos: os adornos e os arrimos; a drenagem e os interflúvios; a queda e a derrubada de árvores, etc.

De repente, esse discurso interessa à imensidão de uma bacia hidrográfica, das vinhas de Orange aos picos do Ventoux: o estudo dos jardins de Vaison conduz à análise de técnicas agrícolas a montante da cidade, da mesma forma que tal análise convoca a reconsideração dos modelos de expansão urbana.

Imediatamente, a noção de "gestão da paisagem" se faz necessária. É difícil imaginar que ela aconteça sem os arquitetos paisagistas.

### *Queyras*

As encostas do norte do alto vale do Queyras são povoadas por faias, suas vertentes sul, pela sabina. O administrador do Parque Natural cogita a oportunidade de abrir uma clareira em uma área florestada, que

8 Cf. *Le Jardin en mouvement*, Editions Pandora, Paris, junho de 1991. E « La friche apprivoisée », Revista *Urbanisme*, n°209, setembro de 1985.



fora outrora um terreno abandonado pela agricultura. Trata-se de uma questão de sobrevivência para algumas espécies herbáceas heliófilas, cujo espaço de existência diminui a cada dia. Nós evocamos a teoria do "Jardim em Movimento"<sup>8</sup> para trazer à escala da grande paisagem um modo de gestão adaptado aos terrenos incultos. A questão é: como gerir um sítio de modo a manter um repertório completo (e viável) da riqueza florística local, à medida que esse sítio se aproxima do clímax florestal, abandonando-se as técnicas convencionais de exploração?

### *Vallée de la Creuse*

Trata-se de encostas abruptas de um rio: em quarenta anos, a paisagem se inverteu. As margens íngremes, onde os rebanhos de cabras já não vêm mais pastar, passaram da condição de pasto à de uma floresta de carvalhos; no platô, o bosque outrora denso se clarificou, a paisagem se abriu, enquanto as matas se fecharam às margens. Essa "inversão" é observada sobretudo onde os terrenos são de difícil acesso, acidentados, pequenos e isolados, inconvenientes à ação das máquinas modernas. Esse fenômeno já é antigo, mas hoje é sabido que o pousio de áreas anteriormente cultivadas ganha parcelas "convenientes" de terreno e que áreas agrícolas abandonadas vão aumentar 30% nos próximos anos. Atualmente (outubro e novembro de 1992), sete estudantes da ENSPV<sup>9</sup> estão na Irlanda para estudar as consequências da PAC<sup>10</sup> na paisagem europeia.

### *Mont-Saint-Michel*

O assoreamento dos rios que circundam o Monte Saint-Michel é objeto de muitos estudos dirigidos à recuperação de sua insularidade. O dique construído no século XIX, a ausência de convecção subsequente e a proliferação de uma espertina<sup>11</sup> híbrida muito combativa contribuem

<sup>9</sup> Cf. *Le Jardin en mouvement*, Editions Pandora, Paris, junho de 1991. E « La friche apprivoisée », Revista *Urbanisme*, n.209, setembro de 1985.

<sup>10</sup> PAC, *Politique Agricole Commune*.

<sup>11</sup> *Spartine X townsendii* (espécie híbrida formada pela combinação entre uma espécie europeia e outra americana).



(graças às estruturas aéreas dessa planta, em especial) para a fixação dos bancos de areia que, pouco a pouco, sobem e se tornam prados salgados. O projeto de paisagismo da baía, apresentado há alguns anos (à época recusado, por ser muito barato), baseava-se na gestão da dinâmica das pastagens e no aproveitamento do potencial das espartinas para a criação de uma ilha no estuário de Couesnon; trata-se de uma ilha suscetível a dividir o fluxo do rio em dois e, naturalmente, aumentar os efeitos da convecção. Atualmente, um princípio de gestão por ciclos e superfícies de ocupação – à imagem do Jardim em Movimento – está sendo estudado nesse lugar.

### *Saint-Benoît-du-Sault*

O prefeito de Indre organizou em novembro de 1992 um dia de informação intitulado "Paysans-Paysage". Arquitetos paisagistas foram convidados. Assim como certos franceses, ele compartilha da opinião de que os agricultores deixaram de se zangar com a ideia de que se tornariam os jardineiros dos parisienses em seus passeios de finais de semana. Eles sabem que seus pares são subsidiados há muito tempo na Grã-Bretanha para preservar as paisagens tradicionais e manter sua qualidade.

### *Euralille*

No coração da cidade de Lille, o triângulo das estações ferroviárias se situa junto a um parque de 10 hectares<sup>12</sup>. Nós propomos que, ao sair do TGV, o viajante se questione a respeito de uma floresta densa erguida sobre um pedestal quadrado de 10 metros de altura, tão hermético e selvagem quanto um bastião militar. Esse meio hectare da ilha Derborence<sup>13</sup>, inacessível e denso, se assenta acima de um imenso gramado cercado por um bosque impenetrável, onde são experimentadas – diante do público – as diferentes “invenções” da ilha, convertida, ela própria, em objeto científico. Esse tipo de parque, evidentemente, está em completa ruptura com o princípio da amenidade urbana, de sistema “paisagístico”,

<sup>12</sup> Equipe vencedora: Eric Berlin, Gilles Clément e Sylvain Flippo.

<sup>13</sup> Por alusão a uma das últimas florestas primárias europeias (Suíça) derrubada há dois anos.



de *squares*, etc. Ele conduz o pensamento para fora do território que ocupa. Mas o símbolo – meio ordinário de qualquer metafísica – assume aqui o valor de bioma. Ele não se refere em nada às lendas humanas. Ele pode ser compreendido no plano universal. Entretanto, as lendas humanas experimentam o desejo de reformulação de suas bases, de reajustar seus símbolos, elas oscilam entre “Coca-Cola” e “Meio Ambiente” em uma estranha confusão de ingredientes, onde se misturam a política e o sagrado, a publicidade e a Conferência do Rio. A emergência de um modelo sem ambiguidade está atrasada, e ele poderia tanto regular a vida quanto preservar o sonho.

Assim, acumulam-se exemplos, questões são colocadas, lançam-se estudos, mas até agora nenhuma ação em grande escala, digna de ser comparada a uma jardinagem planetária, foi realizada. É provável que leve tempo para integrar os dados do que é vivo, para compreender sua complexidade, para apreender como a história neles se acomodou (será necessário reconstruir os *restanques*<sup>14</sup>?), como os homens confiaram a eles seus mitos e, finalmente, entre todas essas imagens e lendas, como escolher aquelas que salvam o planeta sem virar as costas para a humanidade.

A ecologia hoje continua a ser ressentida como um contrato firmado com a natureza, mas contra o homem. O estudo epistemológico da ecologia de Jean-Paul Deléage (*Histoire de l'écologie*) e o último livro de Luc Ferry (*Le Nouvel Ordre écologique*) mostram claramente essa distância entre aquilo que é humano e o que não é.

Se o porvir reserva aos arquitetos paisagistas do mundo inteiro a missão de se ocupar dos grandes biótopos, dos parques nacionais e dos terrenos baldios, assim como das instalações rodoviárias e urbanas, o jardim – objeto de um mercado em expansão interessado pelo “espaço verde” – obriga os mesmos arquitetos paisagistas a reconsiderar o vocabulário que lhes foi ordinariamente atribuído a fim de enriquecê-lo com

**14** N. do T. Muros de contenção tradicionais no interior da França, construídos em alvenaria de pedras com a finalidade de barrar o fluxo de um rio intermitente ou de uma linha de drenagem, permitindo a irrigação de áreas secas e a cultura em terraços. Fonte: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/restanque/10910335>.



as descobertas do "exterior", as descobertas da grande paisagem.

Em suma, o exercício do *wild garden* (premonitório em sua época) está ultrapassado. Não se trata mais de copiar a natureza, mas de compreendê-la e – se necessário – torná-la um jardim. Jardinar a paisagem com as palavras do jardim e o jardim com as palavras da paisagem: um olhar comprometido com a vida e com os gestos que a garantem.

Entretanto, apesar de todas as necessidades de conhecimento, nós não devemos esquecer – nós, profissionais – que a paisagem é também o que não conhecemos.

Augustin Berque me perguntava: "Para você, o que é uma paisagem?" Eu respondia: "aquilo que vemos quando paramos de olhar". A conversa ficou nisso, mas eu teria gostado de precisar que a memória de uma paisagem – esse enclave subjetivo irredutível às palavras – é o nosso lembrete mais justo, porque ela é fundada sobre o essencial – meio-afago, meio-ruptura – de uma fulgurante "impressão", um olhar penetrante e novo sobre o qual ninguém tomou o poder e sobre o qual, contudo, pesam séculos de cultura e ignorâncias fecundas.

**Tradução:** Arthur Simões Caetano Cabral

**Revisão:** Sandra Rey

## **PUBLICADO ORIGINALMENTE EM:**

CLÉMENT, Gilles. Le Jardin Comme Index Planétaire. In: ROGER, Alain (org.). **La Théorie du Paysage en France: 1974-1994**. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1995. p. 389-399.





**Gilles Clément** é jardineiro, paisagista, botânico, entomologista, biólogo e escritor. Nascido em 1943 no departamento de Indre (França), graduou-se em engenharia hortícola (1967) e paisagismo (1969) no Instituto Nacional de Horticultura e Paisagem de Angers. Paralelamente ao exercício profissional, é professor, desde 1979, na Escola Nacional Superior de Paisagismo (ENSP), e membro do conselho de administração da Escola Nacional Superior de Arquitetura de Versalhes. Viajou por diversas partes do mundo, particularmente no hemisfério sul, onde estudou a flora de ambientes similares aos de clima mediterrâneo. É autor de conceitos centrais no pensamento contemporâneo sobre a paisagem e de jardins públicos e privados. Para o autor, hoje cabe ao jardineiro confiar no natural e oferecer-lhe campo aberto, à maneira de um jardineiro aprendiz em jardins em movimento.

**Arthur Simões Caetano Cabral** é arquiteto e urbanista, graduado na FAU-USP. Possui mestrado e doutorado pela mesma instituição, na área de *Paisagem e Ambiente*. É professor assistente junto à Universidade Estadual Paulista - UNESP/Campus de Bauru. Autor do livro *Paisagens baldias - a natureza manifesta nas brechas da cidade*, publicado em 2019 pela editora Appris. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2023).





Fig. 1: Fernando Limberger – *Paisagem (Guaíba)*, 1988. Madeiras naturais e industrializada pintadas em encáustica e queimadas, 210 x 320 x 25 cm. Fotografia: Manuel da Costa. Coleção particular.



# AS PAISAGENS: UMA ENTREVISTA COM FERNANDO LIMBERGER<sup>1</sup>

Katia Prates

Fernando Limberger

**Resumo:** Esta entrevista, feita em 1 de junho de 2023, com o artista Fernando Limberger, parte de seu trabalho *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos* reformulado como ensaio visual para a edição *Jardins* da Revista-Valise. Neste diálogo online, o artista posiciona seu profundo interesse pela paisagem. Nela percebe eventos que são construídos no tempo e que resultam no momento no qual vivemos e, com esse princípio, matérias vivas se tornam substratos para realização de composições em que passado e presente, vida e morte, são tecidos intrinsecamente. Fernando Limberger também fala sobre como sua sensação de estar no mundo e reagir a essa experiência estabelece seus processos de elaboração na arte.

**Palavras-chave:** Paisagem. Jardim. Vida e morte. Arte contemporânea.

## THE LANDSCAPES: AN INTERVIEW WITH FERNANDO LIMBERGER

**Abstract:** This interview, made on June 1, 2023, with the artist Fernando Limberger, is part of his work *Reflex Landscape: Ibirapuera, Two Times* reformulated as a visual essay for the Revista-Valise's *Gardens* issue. In this online dialogue, the artist positions his deep interest in the landscape. In it, he perceives events that are built in time and that result in the moment in which we live and in which living materials become substrates for the creation of compositions in which past and present, life and death, are intrinsically woven. Fernando Limberger also talks about how his sensation of being in the world and reacting to this experience establishes his elaboration processes in art.

**Keywords:** Landscape. Garden. Life and death. Contemporary Art.



00:00:00

**Katia Prates:** Estamos vendo este teu trabalho Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos, que se tornou um ensaio visual na edição Jardins da Revista-Valise. Para começar a nossa conversa, gostaria de saber como aconteceu o interesse por ter matérias da natureza como parte da produção de arte, inicialmente com o uso de materiais como madeira recolhida, pedras, areia e, depois, se lançando para o que vemos aqui – as matérias vivas?

**Fernando Limberger:** Tudo isso se relaciona com a minha ideia do que produzir em arte. Penso que deve haver um compromisso com a contemporaneidade da produção, ou seja, estar engajado no período histórico em que vivemos.

Tenho como base da minha pesquisa e já olhando historicamente tudo o que produzi uma leitura das paisagens. Essa é a característica ou o elemento principal da minha pesquisa e o que motiva minha produção. Meu interesse é pela paisagem, seja ela natural ou construída, e tudo que ela possa representar. As paisagens são compostas por elementos e histórias. E os elementos e as histórias mudam de ambiente para ambiente. Dessa forma, os elementos da natureza que utilizo para compor os trabalhos estão presentes a partir da ideia de tentar me aproximar das histórias, dos ambientes onde atuo, para, assim, estimular reflexões sobre eles. Essa característica de recolher elementos da paisagem para recompor uma certa paisagem já vem desde meados dos anos oitenta, quando comecei a minha pesquisa e produção em arte. No início, usava elementos, como você falou, especificamente madeiras, pedaços de paus, troncos e galhos, entre outros, que são elementos já de alguma maneira mortos, mas que continuam a ter uma possibilidade de vida, pensando no ciclo contínuo de transformação dos elementos da natureza.



No passado, usava preferencialmente madeiras que eram recolhidas das paisagens. Durante algum tempo, utilizei madeiras encontradas à margem do Guaíba, em Porto Alegre, que eram trazidas pela água. Mas também usei madeiras já industrializadas, que eram colocadas no aterro feito para avançar a cidade sobre o Guaíba. Levava o material recolhido para o estúdio e produzia peças tridimensionais que tratavam sobre essa paisagem em transformação (Fig. 1).

Da mesma época, tenho um trabalho composto por pedras recolhidas nas ruas e em outros lugares da cidade de Porto Alegre, algumas delas já trabalhadas pela mão humana, outras ainda em conformação natural. Essas pedras formam a escultura 2 x 2 x 2 (Fig. 2), que está instalada no Parque Marinha do Brasil, desde 1992.



Fig. 2: Fernando Limberger – 2 x 2 x 2, 1992. Pedras e estrutura de aço. 250 x 250 x 250 cm. Fotografia: Elaine Tedesco. Coleção da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.





A escultura também trata da paisagem natural transformada na cidade, dessa vez a partir de elementos geológicos que são testemunhos dessa transformação.

A prática de recolher elementos para recompor paisagens se mantém nesses anos todos. Quando mudei para São Paulo, segui recolhendo esses elementos pela cidade e, aos poucos, fui me aproximando dos elementos vivos que também compõem as paisagens. Elementos vegetais que fazem parte de diferentes lugares e refletem as transformações que ocorreram nos territórios através dos tempos (Fig. 3). Na construção dos trabalhos, instalações e jardins, muitas vezes, parto da coleta de sementes que coloco para germinar (Fig. 4), em outras vezes, utilizo mudas ou plantas já desenvolvidas (Fig. 5).



Fig. 3: Fernando Limberger – *Mutirão*, 1994. Detalhe da instalação efêmera constituída por plantas, objetos e materiais encontrados na Casa e no Parque Modernista. Fez parte do evento *Arte Construtora na Casa Modernista*, no bairro Vila Mariana, em São Paulo. Fotografia: Rochelle Costi.





Fig. 4: Fernando Limberger – *Retomada*, 2020-2025. Jardim germinado a partir de espécies herbáceas existentes na paisagem local antes da fundação da cidade de São Paulo. As sementes foram coletadas em expedições feitas a locais com espécies remanescentes daquela época. O jardim está implantado na Casa da Imagem, MCSP – Museu da Cidade de São Paulo e permanece em renovação espontânea pelo período de cinco anos. O banco que compõe o jardim é de concepção da Marcenaria Quiari, a partir de madeiras reaproveitadas coletadas na cidade. Fotografia: Everton Ballardin.

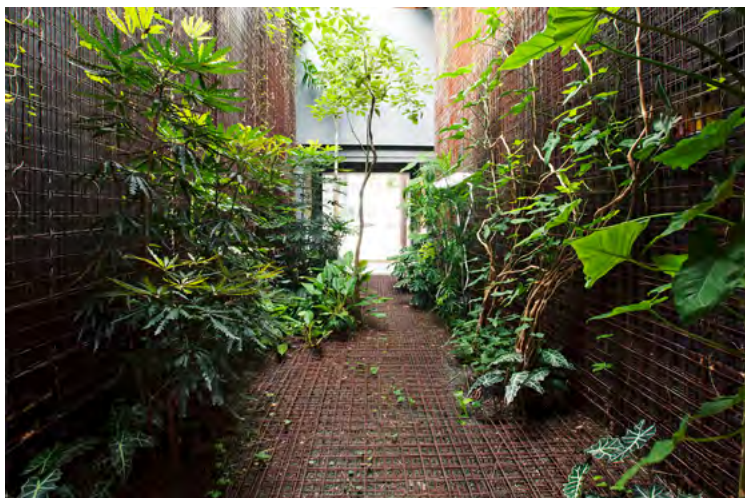


Fig. 5: Fernando Limberger – *Invasão Vegetal*, 2012. Jardim de espécies herbáceas, arbustivas e arbóreas e estrutura metálica. Fotografia: Everton Ballardin. Coleção particular.



00:08:02

**KP:** Entre elementos vivos e mortos, parece que os vivos tomaram a frente nas tuas escolhas de matéria de trabalho. Como isso aparece para ti? Esse trabalho que trazes para ensaio visual na Revista-Valise, é muito delicado e sutil, no sentido em que ele se mistura com o ambiente onde está instalado. É possível até mesmo pensar que não é um trabalho que se coloca especificamente como objeto de arte.

**FL:** Sigo trabalhando com matérias mortas e vivas, já que a dicotomia vida e morte está presente em grande parte de minha produção. Porém, os sentidos se apresentam muitas vezes embaralhados, sem uma relação direta com a aparência dos elementos. Alguns elementos vivos são usados como reflexão sobre a morte, por exemplo, emprego espécies vegetais vivas para problematizar sobre questões relacionadas à morte de um determinado ambiente. Tenho uma instalação com título *AINOZAMA* (Fig. 6) que reflete sobre a paisagem alterada da Amazônia pelas atividades predatórias que lá ocorrem, sendo uma delas, a criação de gado. O que acontece lá? Primeiro, é desmatada uma grande área com o uso do “correntão”, que é o método mais rápido para arrancar toda a vegetação do solo. O correntão é a união de dois tratores por uma corrente com enormes elos, que é arrastado e destrói tudo que encontra pela frente. Depois, toda a matéria orgânica removida é queimada e, em seguida, sementes de braquiária são lançadas por avião, para germinar. Passados três meses, já está formado o pasto para a colocação do gado, para a engorda e o abate. A braquiária é uma gramínea exótica e invasora que, onde se desenvolve nada mais cresce, levando à exaustão do solo. Assim, o elemento vivo da instalação representa a morte daquele ambiente natural.

O trabalho que você citou, *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos*, que apresento como ensaio visual na revista, é um díptico formado por dois jardins e também se aproxima da ideia de transformação e morte dos ambientes. Um deles, o *Jardim Presente*, é constituído predominantemente por espécies vegetais exóticas e, muitas delas, invasoras.



Esse jardim é inteiramente diferente do outro, o *Jardim Pretérito*, que apresenta espécies encontradas na paisagem original daquela região, quando ainda território indígena, antes da invasão europeia e usurpação daquele espaço para a expansão da cidade de São Paulo, fundada em torno de 1554.



Fig. 6: Fernando Limberger – *AINOZAMA*, 2018. Instalação temporária com troncos e galhos queimados, areia tingida, germinação de sementes de braquiária e estrutura metálica. Detalhe da segunda montagem em 2021. Dimensões variáveis. Fotografia: Fernando Limberger. Coleção do MuBE – Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia.

Vale aprofundar um pouco as ideias relacionadas à elaboração desse trabalho. O projeto parte da observação da paisagem do Ibirapuera, importante parque da cidade, e seu entorno. O Parque Ibirapuera é o grande parque da cidade, não o maior em área, mas o que tem maior frequência





de público. Esse conjunto, parque e entorno, reflete as transformações urbanísticas ocorridas em toda a cidade, de destruição dos ecossistemas autóctones para a construção da paisagem artificial da cidade. É importante lembrar que o termo Ibirapuera, de origem Tupi, povo originário dessa região, significa “o que foi árvore” ou “ex-árvore” e pode ser usado para se referir a um tronco caído ou uma árvore apodrecida que já perdeu a vida. O termo era usado para nominar aquele ambiente por ser um local de charco, de vegetação predominantemente aquática ou de solo úmido. Assim, *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos* aborda dois períodos históricos distintos a partir de pesquisa botânica das espécies que constituíram e constituem as paisagens de uma mesma região geográfica (Fig. 7-8).



Fig. 7: Fernando Limberger – *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos*, 2021. Jardim Pretérito em julho de 2023. Jardim germinado a partir de sementes de espécies autóctones da região do Ibirapuera na cidade de São Paulo. Dimensões variáveis a partir de circunferência de 600 cm de diâmetro. Fotografia: Fernando Limberger. Coleção do MAC USP - Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo.







Fig. 8: Fernando Limberger – *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos*, 2021. *Jardim Presente* em julho de 2023. Jardim germinado a partir de sementes de espécies coletadas em 2021 na região do Ibirapuera na cidade São Paulo. Dimensões variáveis a partir de circunferência de 600 cm de diâmetro. Fotografia: Fernando Limberger. Coleção do MAC USP - Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo.

A outra questão que você apresenta, sobre os trabalhos que, muitas vezes, não se mostram como obras de arte, muito me interessa. Acho essa uma das importantes possibilidades da arte na contemporaneidade: estar presente em um determinado local sem se impor a ele, mas ao contrário, se misturando e, assim, contagiando as pessoas de maneira sutil e horizontal. Esse é o grande desafio que me coloco quando realizo trabalhos públicos.

Os jardins, *Pretérito* e *Presente*, do trabalho *Paisagem Reflexa: Ibirapuera, Dois Tempos*, estão alocados em dois diferentes espaços do entorno do prédio do MAC-USP, que está localizado junto ao Parque Ibirapuera. Ambos foram pensados para se relacionarem com os locais onde estão inseridos de acordo com suas particularidades. O *Jardim Pretérito* está implantado em nível escavado no terreno gramado e o *Jardim Presente* foi construído sobre o piso pavimentado,



junto à arquitetura de característica moderna do projeto de Oscar Niemeyer e, dessa forma, se integram como parte do projeto de paisagismo do entorno do museu.

Lembro de outro caso que reforça essa mesma ideia de trabalhos, de certa forma, mimetizados ao ambiente. A instalação *Contenção Verde*, (Fig. 9) que apresentei em sala expositiva da Pinacoteca de São Paulo, em 2016. Era um jardim constituído por árvores e arbustos já adultos, circundados por grades metálicas, como as que cercam todos os parques e muitas praças da cidade de São Paulo, e irrigação automatizada a partir do teto, que simulava chuva. Pelas características da sala, de pé direito triplo e ter cobertura com iluminação zenital, grande parte do público entedia a instalação como sendo um jardim interno que fazia parte do projeto de adequação arquitetônica de Paulo Mendes da Rocha em projeto original de Ramos de Azevedo.



Fig. 9: Fernando Limberger – *Contenção Verde*, 2016. Espécies arbóreas e arbustivas, substrato, sistema de irrigação, grade metálica, pintura eletrostática e estrutura em alvenaria. Fotografia: Everton Ballardin. Coleção do artista.



Tenho realizado também alguns trabalhos em sítios não convencionais à arte, ou seja, inseridos em locais públicos e diretamente relacionados aos fluxos diários das pessoas que neles circulam ou frequentam. Podem ser instalações site specific ou jardins. Esses, em grande maioria das vezes, passam despercebidos pelas pessoas como sendo uma manifestação de arte, e isso muito me agrada. São apenas percebidos como ruídos na paisagem que funcionam como estímulos para algumas situações e ações (Fig. 10).



Fig. 10: Fernando Limberger – *Paleta Marinha*, 2013. Instalação efêmera, com areia tingida, realizada na Praia da Redinha, em Natal, Rio Grande do Norte. O trabalho foi implantado na praia logo ao amanhecer, na maré baixa, e permaneceu, com a interação espontânea do público da praia, até a expansão da maré apagar o desenho. Fotografia: Pedro Fiuza.



00:27:32

**KP:** Importante ter o panorama dos pensamentos e ações desse trabalho, que nos traz questões de vida, morte e o que há no caminho. Acho que o que move quem faz arte são sempre algumas ideias, alguns fundamentos, aquilo que faz com que se resolva fazer um trabalho de uma certa maneira e não de outra diferente que, embora pareça muito similar, viria a ser percebida de um outro modo e ter outro tipo de implicação. E, assim, gostaria de saber sobre a tua ideia de paisagem, algum pensamento sobre o que poderia ser teu fundamento.

**FL:** Creio que a ideia de paisagem seja o maior fundamento de minha pesquisa e criação em arte. As paisagens, sejam quais forem, naturais ou artificiais, rurais ou urbanas, são testemunhos da história e das transformações a que foram submetidas. É preciso um olhar atento para poder compreender e revelar sobre as camadas que as moldam. A pesquisa científica – histórica, arqueológica, geográfica, geológica, botânica e sociológica –, entre outras, bem como o conhecimento ancestral, são os embasamentos para o entendimento dos diferentes ambientes e territórios que constituem as paisagens. A arte pode trazer outras leituras e acrescentar reflexões que possam ajudar a aproximar as pessoas desses conteúdos.

Os humanos usufruem das paisagens de maneira extremamente agressiva, deteriorando ambientes, massacrando e extinguindo seres vivos e biomas inteiros, colocando o equilíbrio do planeta todo em risco. Dessa maneira, existe a necessidade urgente de olharmos para os locais onde vivemos de maneira a tentarmos frear o avanço da destruição que impomos sobre a grande paisagem planetária.

Tenho a intenção de que, trabalhando esses temas com profundidade, responsabilidade e coerência, estarei me relacionando de maneira direta com o período histórico em que vivo e me distanciando de um certo anacronismo corrente no campo das artes plásticas atualmente, semelhante a manifestações e expressões em outras áreas da cultura e do conhecimento.



Assim, meu propósito em criar a partir de questões relacionadas à paisagem é para colocar a mim e minha produção na contemporaneidade e esboçar novos futuros a partir das perspectivas pessimistas que agora se apresentam, e que, possam também apontar para possibilidades de restauração e de transformações que sejam mais respeitosas e interessantes para o planeta Terra.





**Fernando Limberger** é artista plástico e paisagista. É graduado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 1985). Iniciou sua pesquisa artística em meados dos anos 1980, quando começa a trabalhar em diferentes linguagens como desenho, pintura, escultura, instalação e intervenção. A partir dos anos 2000 passa a realizar projetos em paisagismo para espaços públicos e privados. Foi membro fundador do grupo *Arte Construtora* que atuou nos anos 1990 nas cidades de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro e, também, do JAMAC – *Jardim Miriam Arte Clube*, no início dos anos 2000, em São Paulo. Recebeu a *Bolsa Ivan Serpa* – INAP/FUNARTE/1987; os Prêmios *Espaço Urbano Espaço Arte* – Prefeitura Municipal de Porto Alegre/1992; *Incentivo* – Brazil Foundation/2005 e *CCBB Contemporâneo*, CCBB RJ/2015. Apresentou as exposições individuais *Camuflagem*, MARGS, Porto Alegre/1985; *Verde e Amarelo*, Centro Cultural São Paulo/2008; *Contaminação Cromática*, Museu da Sustentabilidade, São Paulo/2015; *Desmoronamento*, Azul, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro/2015; *Contenção Verde e Botânica SP*, Pinacoteca SP, São Paulo/2016; *Relicto*, Museu da Cidade SP, São Paulo/2020; *Floresta?*, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo/2021 e *Ocupação Cromática*, Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre/2021. Nos últimos anos participou das exposições coletivas *1ª e 8ª Bienal do Mercosul*, Porto Alegre/1997 e 2011; *Ecológica*, MAM, São Paulo/2010; *Amazônia: Os Novos Viajantes*, MuBE, São Paulo/2018; *Zona da Mata*, MAC USP, São Paulo/2021 e *Pedra Viva: Serra da Capivara*, MuBE, em São Paulo/2023. Publicou o livro *Relicto* editado pelo Museu da Cidade de São Paulo e Automática/2022.

**Katia Prates** é artista visual. Seu trabalho se relaciona com a invisibilidade inerente à imagem e o objeto artístico é considerado como limiar para experiências e reflexões que permeiam todos os campos do viver. Exposições incluem individuais em: Funarte/RJ, Museu de Arte Contemporânea/RS, Centro Cultural São Paulo, Galeria dos Arcos, Museu de Arte do Rio Grande do Sul; coletivas em: Museu de Arte Moderna/RJ, Bienal Mercosul, Fundação Iberê Camargo, CCSP/SP, MAC/RS. Professora no Departamento de Artes Visuais e no PPGAV do Instituto de Artes/UFRGS.



# DESENHOS VAGA-LUMES: NOTAS VISUAIS ACERCA DO PROCESSO

Anna Karoline de Moraes Silva

**Resumo:** *Desenhos vaga-lumes* é um trabalho de instalação pensado para espaços externos ou jardins que pretende simular a luminescência dos insetos vaga-lumes e sugerir um desenho ampliado de suas trajetórias no espaço. O trabalho aciona LEDs por meio de programação em Arduino, que são instalados em suportes de bambu ou acoplados em plantas e vegetação. O trabalho busca ampliar pesquisa acerca do desenho contemporâneo, entender o desenho expandido no espaço e promover a experiência de desenhar com os olhos, acionando a nostalgia dos tempos de infância e o encantamento do encontro com esses insetos. Este ensaio visual apresenta o processo de criação deste trabalho e algumas questões que o norteiam.

**Palavras-chave:** Vaga-lumes. Desenho Contemporâneo. Desenho Expandido. Jardins.

## FIREFLY DRAWINGS: VISUAL NOTES ABOUT THE PROCESS

**Abstract:** *Firefly Drawings* is an installation work designed for outdoor spaces or gardens that aims to simulate the luminescence of firefly insects and suggest an expanded drawing of their trajectories in space. The work presents LEDs through Arduino programming, which are installed on bamboo supports or attached to plants and vegetation. The work seeks to expand research on contemporary drawing, understand expanded drawing in space and promote the experience of drawing with the eyes, setting the nostalgia of childhood and the enchantment of the encounter with these insects. This visual essay presents the creation process of this work and some questions that guide it.

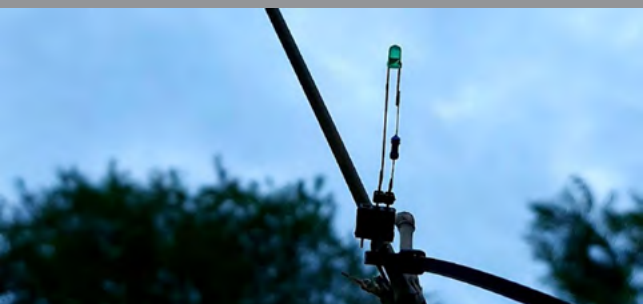
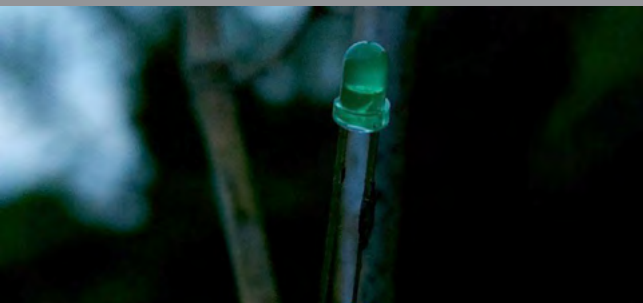
**Keywords:** Fireflies. Contemporary Design. Expanded Drawing. Gardens.

















Quem nunca encontrou um vaga-lume e experimentou a nostalgia dos tempos de infância em que esses insetos eram facilmente observáveis? O que aconteceu com os vaga-lumes em um mundo que poluiu afluentes em nome do progresso e que satura as paisagens urbanas de telas e outdoors luminosos? Ainda é possível encontrá-los ou nossos olhos já não enxergam essas pequenas luzes? É isso que nos questiona Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) e que me faz tecer relações com o trabalho que venho desenvolvendo chamado *Desenhos Vaga-lumes*.

Um dia, sentada no jardim da minha casa, vi um vaga-lume passando por entre as árvores e as folhagens. Fazia anos que eu não via um vaga-lume. Fui acompanhando aquela luzinha piscando e se deslocando no escuro da noite até perder de vista, como num jogo de esconde e encontra.

Eu, que vinha pesquisando sobre desenho-expandido e diferentes maneiras de desenhar, comecei a pensar que seguir o rastro de um vaga-lume nos orienta a desenhar mentalmente com os olhos o caminho que eles fazem, nos orientando pelos pontos que aparecem ou desaparecem no espaço. É um desenho feito com os olhos, fixado pela imaginação. É como buscar as estrelas no céu em um exercício de ligar pontos, mas, no caso dos vagalumes, as luzes se movem em uma proximidade maior, e a gente nunca sabe que direção ele tomou até piscar novamente após um intervalo.

Me senti instigada a propor um trabalho que abarcasse essa experiência estética, trazendo por meio da sutileza dos pontinhos que piscam, algo próximo de um desenho expandido ao participante-espectador-observador.

No início de 2021, comecei a desenvolver a obra. A ideia inicial era instalar em jardim expositivo uma estrutura feita de hastes de bambus com pequenas luzes instaladas, programando o pisca, a velocidade e o ritmos das luminescências, propondo uma experiência do olhar ao acompanhar o deslocamento dessas luzes sutis no jardim. Ao longo do processo testei diferentes cores de LEDs e diferentes intensidades até chegar a um referente mais próximo de como eu via os vaga-lumes em meu jardim.



Penso nesse trabalho como uma rememoração da ação de desenhar um desenho de observação do entorno, mas sem de fato riscar um papel: está ali a ação primeira ao ato de riscar: o observar, o estar presente, o se deixar guiar pelo que acontece. E, talvez, minha tentativa que fazer perceber os vaga-lumes em meio à escuridão de nosso tempo, seja um primeiro passo para pensar uma brecha ao seguir propondo outras percepções e outras vivências, não só no desenho. Se a saturação das imagens no mundo contemporâneo se define como um excesso de luz, um excesso de holofotes do nosso tempo, estar atento à escuridão e perceber as pequenas fagulhas luminosas se tornam um posicionamento político, uma sobrevivência da experiência genuína em um mundo que a todo custo tenta nos anestesiar.



## REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

## LEGENDAS DAS IMAGENS

**Fig. 1-9:** *Desenhos Vaga-lumes*, 2021. Instalação exposta durante o *Festival WeLight*, no Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis. Fonte: Arquivo da autora.

**Anna Karoline de Moraes Silva** é artista visual, doutoranda em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos do PPGAV/ UDESC. Vive em Florianópolis/SC. Vencedora do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea/SC (2020), recebeu o prêmio Festival do Minuto: Concurso Tema Livre de Abril 2022, participou da Bienal Internacional de Curitiba (2019) e do Projeto Portas Abertas 13ª Bienal do Mercosul (2022). Bolsista CAPES.







## **Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

### **Reitor**

Carlos André Bulhões

## **Instituto de Artes**

### **Direção**

Raimundo José Barros Cruz

Jéssica Araujo Becker

## **Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**

### **Coordenação**

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

## **Revista-Valise**

### **Editores (PPGAV-UFRGS)**

Katia Maria Kariya Prates

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Fernanda Soares da Rosa

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Traple Wieczorek

Lucas Icó

Marcelo de Oliveira Bordignon

Marina Costamilan Rombaldi

### **Conselho Editorial**

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silva, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

## **Projeto gráfico e diagramação**

Lucas Icó

Marina Rombaldi

## **Editoração (PPGAV-UFRGS)**

Katia Maria Kariya Prates

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Fernanda Soares da Rosa

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Traple Wieczorek

Lucas Icó

Marcelo de Oliveira Bordignon

Marina Costamilan Rombaldi

## **Capa**

Fernando Limberger

## **Revisão (PPGAV-UFRGS)**

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

Fernanda Soares da Rosa

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Traple Wieczorek

Marcelo de Oliveira Bordignon

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
(CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, vol.1, n.1 (jul. 2011).  
– Porto Alegre: Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa  
de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 13, v. 13, n. 1 (jul. 2023)  
Semestral com publicações nos meses  
de julho e dezembro.  
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais 2. Periódicos I. Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável: Catiele Alves de Souza –  
CRB 10/2230





