



Jardins - Jardineiros - Jardinagem

Editores: Helena Pires . Teresa Mora . Ana Francisca de Azevedo . Miguel Sopas Bandeira

© CECS 2014 Todos os Direitos Reservados

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:

www.cecs.uminho.pt

Título *Jardins - Jardineiros - Jardinagem*

Editores Helena Pires, Teresa Mora, Ana Francisca de Azevedo & Miguel Sopas Bandeira

ISBN 978-989-8600-22-6

Capa Autoria do desenho e design: Rosário Forjaz

Formato eBook, 219 páginas

Data de Publicação 2014, junho

Editoras CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
CICS - Centro de Investigação em Ciências Sociais
Universidade do Minho
Braga · Portugal

Diretor Moisés de Lemos Martins

Diretor Adjunto Manuel Pinto

**Diretor Gráfico e
Edição Digital** Alberto Sá

**Assistente de
Formatação Gráfica** Ricardina Magalhães

**Redação e
Administração** Telefone: (+351) 253 604695 // Fax: (+351) 253 604697
Email: cecs@ics.uminho.pt // Web: www.cecs.uminho.pt



Universidade do Minho
CECS - Centro de Estudos de
Comunicação e Sociedade



Universidade do Minho
Centro de Investigação em Ciências Sociais



LASICS
www.lasics.uminho.pt

ÍNDICE

Introdução	4
HELENA PIRES, TERESA MORA, ANA FRANCISCA DE AZEVEDO & MIGUEL SOPAS BANDEIRA	
O espírito do lugar: jardins e jardineiros na obra de Agustina Bessa Luís	7
MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES	
Livro e jardim. Novos horizontes para os passeios do jovem Werther	16
ORLANDO GROSSEGESSE	
O jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza	28
ELISA LESSA	
“Quintal é rei em casa de Português” – Jardins e hortas em contexto migratório	39
ISABEL LOPES CARDOSO	
Pequenos livros para jardineiros: os almanaques	78
ANA DUARTE RODRIGUES	
E se a educação for um trabalho de jardinagem e de jardineiros? O poder da metáfora hortícola na obra educacional de Célestin Freinet	88
ALBERTO FILIPE ARAÚJO	
Arte na paisagem: modelos de exposição e fórmulas de recepção artística	103
LAURA CASTRO	
Jardim Botânico da Universidade de Coimbra: 241 anos de história	118
CATARINA SCHRECK REIS & PAULO RENATO TRINCÃO	
Parque de Serralves: Paisagem com Vida	138
PEDRO NOGUEIRA, JOÃO ALMEIDA, RAQUEL RIBEIRO, ANA OLIVEIRA, JOANA MEXIA DE ALMEIDA, SOFIA VIEGAS & ELISABETE ALVES	
O Jardim é uma arma de construção maciça!	158
CARLA BRAGA & HENRIQUE ZAMITH	
Oficina de construção de um jardim comestível	174
Daphne : Luís Filipe Rodrigues em conversa com Rosário Forjaz	193
ROSÁRIO FORJAZ	
Daphne : Dialética entre o mito e a poética	210
LUÍS FILIPE RODRIGUES	
Notas biográficas	215

Introdução

HELENA PIRES, TERESA MORA, ANA FRANCISCA DE AZEVEDO & MIGUEL SOPAS BANDEIRA

Da paisagem enquanto produção científica e tecnológica à paisagem enquanto arte e representação, o jardim surge como instância complexa e folheada. Infraestrutura territorial que remete para os fundamentos de uma história do ambiente para a qual convergem as esferas do público e do privado, o jardim é talvez uma das mais poderosas representações simbólicas que exprime a tentativa de irrupção do sentido moderno do humano, do esforço de banir para as margens os testemunhos de vida selvagem, prova de domesticação. Em sentido lato, o jardim permite perceber as batalhas esgrimidas em torno da terra e da sua posse, configurando a relação entre a natureza e a cultura que impera ainda no período contemporâneo.

Necessariamente associado à natureza, o jardim inscreve-se na arte da paisagem, na medida em que natureza e arte se intertexturam. Admite-se, nomeadamente, que o prazer da contemplação dos jardins poderá derivar da sua associação à pintura paisagista. Muitos jardineiros foram pintores, tais com Monet e Jekyll. Sobre os jardins dizia este último: “planting ground is painting a landscape painting” (Jekyll).

Saturados de memória, os jardins traduzem biografias, corporizam estados de alma íntimos e coletivos. Do fazer à contemplação, da paisagem-jardim de Capability Brown à tradição japonesa Zen, são múltiplas as formas e as ligações que nos jardins se ensaiam.

A presente publicação resulta do Colóquio *Jardins-Jardineiros-Jardinagem*, realizado em maio de 2013, entre os dias 16 e 18, no Museu Nogueira da Silva, organizado pelo projeto de investigação *Paisagens, Cultura e Artes da Contemporaneidade*.¹ Este projeto visa refletir sobre as paisagens na cultura contemporânea, nas suas diversas modalidades de concetualização e abordagem, em vários campos científicos, privilegiando o diálogo entre ciência e arte, através da colaboração com artistas provenientes de várias áreas, nomeadamente, artes visuais, fotografia, arte-vídeo, literatura.²

Em *Jardins-Jardineiros-Jardinagem*, a investigação, a gestão patrimonial, a prática de jardinagem e a expressão artística foram as dimensões abordadas. Neste sentido, abriu-se a reflexão a comunicações de várias áreas disciplinares (literatura, filosofia, história da arte, arquitetura paisagista), convidando-se inclusivamente responsáveis pela gestão do Jardim Botânico do Porto, do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra e do Parque de Serralves. Realizou-se também uma oficina de construção de um jardim comestível, e teve lugar uma exposição de desenho a partir da temática da paisagem.

Neste livro, em resultado das comunicações apresentadas, incluem-se artigos³ com perspetivas múltiplas.

¹ Este colóquio surge na sequência de um evento anteriormente realizado, em maio de 2011, também no Museu Nogueira da Silva, designado *Encontro de Paisagens*, que reuniu investigadores e artistas com produção motivada pela experiência estética da paisagem, e de que resultou a publicação de um ebook (Pires, Helena & Mora, Teresa (2012), *Encontro de Paisagens* (http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/encontro_paisagens/issue/current/showToc))

² Foi criado em 2011, no quadro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) e do Centro de Investigação em Ciências Sociais (CICS), ambos da Universidade do Minho.

³ Foi deixado à iniciativa de cada autor seguir ou não o Acordo Ortográfico.

Os dois primeiros artigos abordam a relação entre os jardins e a literatura. Maria do Carmo Cardoso Mendes analisa a importância dos jardins na obra de Agustina Bessa Luís, destacando-os como “lugares com espírito, lugares humanizados que acompanham as personagens”. Orlando Grossegeisse interpreta o romance *Die Leiden des jungen Werther*, de Goethe, considerando o jardim “como lugar que guia a leitura” e defendendo também que este texto constitui um “momento importante na história dos *media* (...) no sentido de fundamentar uma cultura de leitura ao ar livre que reaparece na atualidade”.

Os artigos de Elisa Lessa e Isabel Lopes Cardoso transportam-nos, respetivamente, por um lado, para uma história dos jardins e os seus coretos na vida cultural em Portugal assim como em diversas cidades no mundo (S. Paulo, Macau, Havai) e, por outro, para o papel da horta-jardim na “recriação constante da identidade”, em vários contextos da história da emigração portuguesa (Califórnia, Angola, França).

Ana Duarte Rodrigues apresenta-nos um grupo de pequenos livros destinados aos jardineiros e hortelãos, com informação útil para o cultivo do jardim, que circularam em Portugal entre 1650 e 1850.

Alberto Filipe Araújo interroga-se “E se a educação for um trabalho de jardinagem e de jardineiros?”, abordando a metáfora hortícola no contexto da obra do pedagogo Célestin Freinet.

Laura Castro percorre diferentes modelos da arte na paisagem, do jardim fechado e do pavilhão de escultura ao parque delimitado e ao itinerário aberto, ao longo da segunda metade do século XX e na transição para o século XXI, conduzindo-nos, através de múltiplos exemplos, à ideia de que o “jardim se vai diluindo à medida que tais tipologias se organizam”.

Catarina Schreck Reis e Paulo Renato Trincão traçam a história do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, desde a sua criação, em 1772, descrevendo-nos as diversas intervenções que têm vindo a (re)configurar os espaços e funções deste jardim.

Pedro Nogueira, João Almeida, Raquel Ribeiro, Ana Oliveira, Joana Mexia de Almeida, Sofia Viegas e Elisabete Alves explanam as transformações da paisagem em que se insere o Parque de Serralves, desde a sua idealização por Carlos Alberto Cabral até à atualidade, destacando-se a diversidade biológica, assim como as múltiplas atividades, culturais, artísticas e lúdicas que aí são promovidas.

Carla Braga e Henrique Zamith, defendendo uma “abordagem prática [do jardim] que trabalha com a Natureza e não contra ela”, apresentam-nos uma conceção de jardim enquadrada pela filosofia da permacultura. Em articulação com esta proposta, realizaram no Museu Nogueira da Silva uma oficina de construção de um jardim comestível onde os participantes no colóquio, bem como o público em geral, foram convidados a experimentar no terreno os princípios da permacultura. Neste ebook inclui-se uma ilustração fotográfica da oficina, precedida por alguns materiais de apoio.

No âmbito do Colóquio *Jardins-Jardineiros-Jardinagem*, a exposição de Rosário Forjaz decorreu em dois espaços do Museu Nogueira da Silva: a casa-museu e a casa-jardim contígua ao Espaço Maria Ondina Braga. Esta exposição de desenhos inspirou-se na escultura *Appolo e Daphne*, integrada no jardim do Museu. A inauguração da exposição foi precedida por “*Daphne*: Luís Filipe Rodrigues em conversa com Rosário Forjaz”, gravada em áudio e agora transcrita nesta publicação que conta também com um artigo de reflexão do mesmo autor.

Cumpre, ainda, deixar aqui um agradecimento especial ao Museu Nogueira da Silva que desde o início deste projeto já colaborou em duas das suas iniciativas, prestando um apoio e encorajamento inestimáveis.

Braga, 13 de fevereiro de 2014

O espírito do lugar: jardins e jardineiros na obra de Agustina Bessa Luís

MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES

Universidade do Minho
mcpinheiro@ilch.uminho.pt

Resumo

Difícilmente se encontrará na literatura portuguesa uma obra que tenha concedido tanta relevância aos jardins quanto a de Agustina Bessa Luís. Os jardins acompanham as existências de numerosas personagens, desencadeiam juízos de valor da narradora, revelam uma simbologia variada onde se incluem a Vida, a Morte, o Orgulho, a Cobiça, a Alegria e a Dor.

Esta comunicação analisa a visão de Agustina sobre os Jardins – destacando os romances *A Corte do Norte* (1987), *Eugénia e Silvina* (1989), *A Quinta Essência* (1999) e *A Ronda da Noite* (2006) – no sentido de demonstrar que: 1) os jardins são encarados por Agustina numa perspetiva que conjuga vida, literatura e pintura; 2) os jardins permitem à narradora abordagens culturais que, a título exemplificativo, contrastam artes de jardinar – ocidental e oriental; 3) os jardins dos romances de Agustina constroem o espírito do lugar, abrindo caminho não apenas para a contemplação, mas sobretudo para a recriação artística do espaço.

Palavras-Chave: Bessa Luís (Agustina); jardins; literatura portuguesa contemporânea

1. INTRODUÇÃO

Os jardins acompanham a vasta carreira literária de Agustina Bessa Luís e o retrato de múltiplas personagens dos seus romances é inseparável do universo botânico. A vasta simbologia associada a jardins, a jardineiros, a flores e a árvores, e os juízos de valor da narradora – por vezes, confrontando, a partir dos jardins, a civilização ocidental e a civilização oriental – justificam uma análise destes motivos.

Procurarei reconstituir a visão agustiniana dos jardins com o propósito de demonstrar: em primeiro lugar, que os jardins de Agustina conjugam vida, literatura e pintura, ao mesmo tempo que simbolizam estados psicológicos de personagens – Amor, Ódio, Cobiça, Ambição, Alegria e Dor; em segundo lugar, que a jardinagem é encarada pela narradora como uma arte que opõe culturas; em terceiro lugar, que os jardins de Agustina são lugares dotados de espírito, não apenas objetos de contemplação.

Para a concretização destes propósitos, orientarei a minha exposição em três tópicos de interpretação: as flores dos jardins; os jardins como metáforas da vida social; os jardins como comparações culturais.

2. AS FLORES DOS JARDINS

Os jardins dos romances de Agustina são lugares recheados de flores. A vasta panóplia de flores não encontra correspondência em árvores, muito embora deva dizer-se que elas têm um lugar determinante na obra da escritora, que chega a afirmar em *Antes do Degelo* (2004a: 309): “Há sempre uma árvore particular nas memórias duma pessoa triste”.

A diegese do romance *A Corte do Norte* (1987) localiza-se na Madeira e torna-se natural que, logo nas páginas de abertura do texto, se encontre uma longa descrição sobre a reputação floral do arquipélago, dominado por jardins onde se urdem intrigas femininas e onde as mulheres sonham viver um amor perfeito:

A Madeira é um rosal sem rosas de destaque especial, que o relevo vai para as hortênsias, rainha Hortênsia chamada, em honra da filha de Josefina, Hortênsia de Beauharnais, e ali, não se sabe se por tique político, dizem *novelos*. Mas é rosal pela fragrância própria, que até a casca da caneleira perfuma o ar. Toda a espécie de ramas verdes são cheiros em que a rosa se intromete. Não podem os doze anos de uma mulher deixar de notar essa primeira coroação de perfumes que lhe dá aos sentidos promessas. Quais doze anos! Aos cinco, o jasmim prende-se na trança loira e deixa um rasto que o calor demora. Aos sete, conhece-se de cor o nome e o cheiro da roca-de-vênus, espigas amarelas que adormecem o coração mais alanceado duma aluna de freiras. É a coroa-de-henrique – quem lhe pôs o título se agapantos são em qualquer continente? Por força há uma história cunhada em botânica por trás destes nomes variados. Eu sei de reservas florais, como há outras de tigres e de leões. Na Madeira existem, no Monte, em qualquer florestinha plantada há cem anos e que se tornou adulta, ganhou cabelo e a sacode de manhã, nos nevoeiros brancos, como quem acorda entre lençóis. Na Quinta de Palheiro-Ferreiro, por exemplo, se não havia mulheres, o parque tem um ‘jardim de senhora’ que nos faz cismar. Pelo que nele há de recatado, se não triste; de amores bordado e de emoção descrito. As dalias morrem, gangrenadas; num tanquinho de pedra, sem acesso pelos segredos dum labirinto de buxo, suspira uma água em suspenso repuxo, que não tem dois dedos de elevação (*idem*, 1987: 8).

São frequentes neste romance as digressões que remetem para o papel privilegiado das flores e dos jardins na Madeira. Agustina mostra que a história deste arquipélago é indissociável do culto dos jardins e do seu valor terapêutico. Como se sabe, a expressão “A Madeira é um jardim” é uma metáfora para descrever a ilha. Os efeitos balsâmicos dos jardins compelem uma personagem do romance a empenhar-se na elaboração de um ensaio sobre a relação entre eles e a sociedade:

Os jardins da Madeira (...) exerciam um efeito terapêutico sobre as melancolias da memória, sobre as histerias inadvertidas e que despontam apenas na sombra do pulmão e na anemia que a íris denuncia. Aos poucos, João de Barros foi articulando *O Livro do Jardim*, que se tornou numa obra monumental, cheia de reflexões sobre a sociedade e os termos da sua decadência as suas chamadas repetidas à infância (*idem*, 184).

A dedicação ao cultivo das flores torna-se, para João de Barros, um mecanismo compensatório diante da incapacidade de decifrar o enigma do desaparecimento da bisavó Rosalina: “Todos os cuidados de João de Barros se voltavam para o jardim, que

ele organizava como uma biblioteca, acumulando espécies raras e deixando grassar os mactios silvestres de artemísias e de margaridas bravas” (*idem*, 183). A demorada escrita do *Livro dos Jardim*, inspirado pela obra de Stefan George, desperta em João de Barros uma “paixão amorosa” que convive harmoniosamente com o afastamento da mulher e das filhas da sua vida.

A paixão pelas violetas, manifestada por Rosalina Boal, protagonista de *A Corte do Norte*, não é fortuita. Conhecida desde a Antiguidade, esta flor tem origens obscuras que remontam ao mito do deus Átis, que teria sido loucamente amado por Cibeles. A traição de Átis e o seu envolvimento com uma ninfa terão conduzido Cibeles a enlouquecê-lo. Átis deambula pelos bosques e acaba por se mutilar sexualmente e morrer. Do seu sangue brotam violetas¹. Esta flor aparece também associada a Cristo, simbolizando a humildade do ser divino que se humaniza².

As duas simbologias podem aplicar-se a Rosalina, cuja existência breve é, tal como a do mito clássico, brusca e precocemente interrompida, e é também pautada pela simplicidade e pelo desprendimento.

Mas penso que pode ainda considerar-se outra simbologia da violeta, ainda que mais rebuscada. Como se sabe, a luz branca é um composto de radiações que formam as sete cores do arco-íris. Na paleta das cores, as extremidades são ocupadas pelo vermelho e pelo violeta. Do vermelho para o violeta, a temperatura da cor baixa. Simbolicamente, o violeta é uma cor mais fria, mais próxima da morte térmica. A flor com esta cor constitui também uma possível simbologia da vida de Rosalina, publicamente caracterizada como uma mulher desdenhosa, ciosa da sua intimidade e pouco propensa ao desenvolvimento de laços emocionais.

Ao longo do romance *A Corte do Norte* são frequentes as situações em que os jardins e as flores tomam o lugar dos humanos. Para a caseira da propriedade, todos os afetos se concentram no cultivo de uma panóplia floral e o vínculo que se estabelece entre esta mulher e as flores é de tal modo exclusivo que afasta toda a convivência humana:

Só tinha como sopro de vida uma espécie de amor fino pelas plantas. Tinha-as em profusão pela casa e na entrada, eram como uma perversão com a rigidez duma montagem de cuidados e atenções que excluía toda a interferência humana. As orquídeas eram a sua paixão e cresciam em grandes cachos como se houvesse entre a mulher e elas um acordo preciso, uma forma de entendimento amoroso. Não só as orquídeas, mas também os amores-perfeitos, grandes como medalhas, e os lírios-rosa e toda a espécie de plantas de cheiro, desde o manjerição à verbena e ao alecrim, passando pelo buxo aromático. Quando Rosamund abria a janela, recebia no rosto esse beijo das plantas já regadas, escorrendo água, que desenhava no pátio um mapa de afluentes de doce caudal (*idem*, 175-176).

Agustina leva mais longe a união entre uma personagem e o seu jardim. Mais do que indiferença por um familiar ou um conhecido, a ternura por um jardim pode conduzir uma personagem a desprezar outras: Em *Vale Abraão*, Ema afasta

¹ Cf. Luis Antonio de Villena (2011) *Diccionario de Mitos Clásicos para uso de modernos*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.

² Cf. Impelluso, Lucia (2004) *Nature and Its Symbols*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, p. 128.

um homem que a segue até casa, aconselhando-o: “ – Dê a volta devagar, não me estrague as hidranjas” (*idem*, 1991: 94).

Na multiplicidade de sentimentos despertados pelas flores, destaco ainda os seguintes:

- As flores podem intensificar afetos – é o que acontece em *Memórias Laurentinas* na escolha de um nome para os cravos: “Joana Correia, que o amara tanto, dando aos cravos do seu jardim o nome do neto” (*idem*, 1996: 122).

- As flores podem atrair o interesse masculino por uma mulher, mas também a cobiça porque ela está comprometida com outro: “Lourenço Guedes via António Heitor por detrás dos ombros da noiva, uma morena maravilhosa, cheia (...) de flores de madressilva” (*idem*, 241).

- As flores podem afastar supostos pretendentes amorosos. As rosas vermelhas, tradicionalmente associadas à paixão, despertam reações opostas em duas personagens de *Os Espaços em Branco*: para o doutor Firmino Alves, o eterno apaixonado de Camila, oferecer rosas alimenta duas paixões: a paixão por esta mulher e a paixão por esta flor. Para Camila, pelo contrário, o vermelho da paixão é metamorfoseado em escuridão. Em última instância, o repúdio pelas rosas, a que sempre aparece associado Firmino, mostra a repulsa feminina por um estereótipo (a associação das rosas vermelhas à paixão) e por um pretendente que o alimenta:

[Camila] reanimava-se ao ver o Neves que ficava ao seu lado, sem pestanejar, enquanto ela arranjava uma jarra de flores.

– Outra vez rosas vermelhas; quando escurece não se percebe mais que são flores. O vermelho não se vê no escuro.

Eram as rosas do doutor Firmino Alves, que a amava; embora fosse casado, dedicava-lhe os momentos livres da sua profissão e só ia a casa para dormir (*idem*, 2002: 75).

- As flores e os jardins podem condicionar de forma muito duradoura a personalidade. Transformam-se, por isso, em lugares com um espírito, como pode concluir-se da leitura de *Os Espaços em Branco*: os medos que definem a personalidade de Lopo durante toda a vida são uma consequência da influência do jardim da infância:

Mas Lopo corria logo que se via a salvo das portas escancaradas. Era escuro lá dentro, escuro como os jardins mais tristes do velho Almeida. Era um jardim ‘à Porto’, com muitas japoneiras que floriam, segundo as espécies, de Setembro até ao outro Setembro, tudo de seguida, como se fizessem a maratona da floração. (...) Havia medos no jardim. O pequeno Lopo apreciava estes medos com toda a sua coragem de cinco anos. Mas era preciso que o irmão estivesse ao pé e lhe desse a mão para atravessarem o bosque dos brincos-de-princesa ou a alameda das tílias (*idem*, 11).

A omnipresença dos jardins na vida das personagens de Agustina pode conduzir a disposições num testamento. No romance *O Princípio da Incerteza*, Daniel Roper deixa escrito o desejo de que as flores não acompanhem o seu funeral: “o Roper pedira que não devastassem os jardins onde as japoneiras estavam em plena floração” (*idem*, 2003: 176).

Os derradeiros momentos da existência humana e a morte aparecem também associados a jardins: é o que acontece nos romances *Eugénia e Silvina* e *A Ronda da*

Noite. No primeiro, a descrição dos últimos meses de vida de Eugénia Viseu fixa-se na sala, transformada “em jardim de azáleas e de rosas”, e no quarto, diariamente repleto de flores, “rosas e anémons que ela amava” (*idem*, 1987: 114). No segundo, os motivos florais abrem o texto, acompanhando a descrição de uma ida de Martinho Nabasco ao cemitério familiar. Martinho observa a ordenação e a nota de sofisticação do lugar: “os mármore e o granito polido davam ao campo-santo um aspecto de cozinhas bem arrumadas, alegradas por braçadas de flores. Entre a massa de crisântemos, despontavam orquídeas claras. Era um luxo, uma glória prestada aos mortos” (*idem*, 2006: 7). Cultivado desde há mais de dois mil e quinhentos anos na China e considerado, como a orquídea, uma planta nobre, o crisântemo simboliza a esperança e a consciência do termo da vida³.

As orquídeas substituem, de facto, os crisântemos, como também é notado pela avó, Maria Rosa Nabasco, que compara a frescura destas flores com o corpo de mulheres jovens: “Maria Rosa viu uma campã tão coberta de flores que parecia um canteiro de orquídeas verdes. Havia muitas orquídeas, dantes nem se viam e ficavam no profundo da selva amazónica, tenras como carne de mulher nova” (*idem*, 44).

Biologicamente desenhadas de um modo extraordinariamente elegante, as orquídeas colocam, na sua quase infinita variedade de cores e de formas, um problema filosófico muito interessante: o que designa o nome “orquídea”? Se numa rosa, por exemplo, a cor é um acidente e a forma se conserva, o mesmo não pode ser dito a respeito da orquídea.

- Os jardins são com muita frequência animizados por Agustina: umas vezes, surgem como lugares que intensificam momentos de felicidade: em *A Corte do Norte*, lê-se: “Um dia Rosamund estava com as amigas, e o jardim alegrava-se de junquinhos e saudades-de-inverno. (...) A grande magnólia, dum verde quase negro, parecia feita de espelhos” (*idem*, 1987: 164); outras vezes, simbolizam a solidão e o sofrimento humanos, como pode ler-se em *Os Espaços em Branco* – “as flores murchavam numa jarra; praticamente agonizavam e tinham um pensamento humano, de quem morre sem auxílio algum” (*idem*, 2002: 28) – e ainda em *Crónica do Cruzado Osb.* – “O ar estava já escuro, mas no jardim em frente da casa abriam-se como feridas as grandes camélias tardias de pétalas onduladas” (*idem*, 2007: 29).

Um espaço prosaico como uma estação de comboios na paisagem árida de socalcos do Douro pode tornar-se deslumbrante por nele existir um jardim: “Ema desceu ao cais de embarque, disposta a dar uma volta na lancha. O Verão ainda não chegara; o jardim da estação estava florido de rosas vermelhas. Ela sentiu um prazer estranho em notar a beleza das rosas, estagnada ao fundo das terras secas e vindimais” (*idem*, 1991: 300).

- Às flores podem, por fim, ser atribuídas funções de premonição trágica. Os primeiros encontros de Ema Cardeano com o seu futuro marido, Carlos Paiva, em *Vale*

³ Em *Vale Abraão*, “Carlos lembrava-se raramente dela [da sua primeira mulher]. Mas mandava-lhe à campã, todos os anos, um ramo de crisântemos de novelo e duas velas” (Bessa Luís, 1991: 293).

Abraão, acontecem num jardim. A sombra das caneleiras e os espinhos das buganvílias precipitam simbolicamente uma relação conjugal enturvada pela inconstância de Ema e pela sua percepção de que o marido é, tal como acontece com o de Emma Bovary, no romance flaubertiano, ou com Jorge, n' *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, um indivíduo prosaico, previsível e hostil à aventura:

O que ele temia era a resoluta presença de Ema que se distinguia tão bem da submissão fútil em que se criara. Um dia particularmente difícil dos seus encontros, que sempre decorreriam em público, no jardim *ensombrado* por caneleiras e ramos *espinhosos* de buganvílias, Carlos Paiva teve a noção de que tudo aquilo era embaraçante porque era falso” (*idem*, 35; meus itálicos).

3. OS JARDINS COMO METÁFORAS DA VIDA SOCIAL

Os jardins de Agustina são também encarados como representações que derramam socialmente imagens de opulência, ainda que a esfera privada as contrarie. Neste sentido, jardins de grandes dimensões e densamente povoados por uma imensa variedade de flores servem muito mais para projetarem uma imagem pública de ostentação do que para serem objeto de prazer daqueles que os possuem. A este propósito, o romance *A Quinta Essência* parece-me particularmente significativo. A descrição do jardim portuense da família Pessanha demonstra o esforço de várias gerações para perpetuarem uma imagem que não corresponde à realidade familiar. É um imenso jardim, que suscita uma curiosa avaliação negativa do papel dos jardineiros, que, segundo Agustina, existe apenas para contrariar o ritmo natural de desenvolvimento das flores:

O parque de japoneiras do jardim dos Pessanha era um dos orgulhos da cidade. A sua floração era tão ritual que havia camélias todo o ano. Começava em Setembro com uma espécie singela e perfumada e acabava em Agosto com os pequenos cálices rosados. E havia também *muguet* à sombra dos castanheiros, ou a flor passionária e os morangos selvagens. Era um jardim antigo onde a praga dos agapantos se instalou mais tarde, trazida pelos jardineiros municipais, em geral varredores e podadores e inimigos da espécie floral mais impúdica. O jardineiro, como aqueles de que falo, não se dá bem com a luxúria das flores, os seus peristilos e estames, a sua fecundação e até o seu perfume. O jardineiro é um asceta da tesoura, um catedrático da uniformidade. Talha a sebe como quem folheia palimpsestos. Desvia os olhos da carnação da rosa; sente-se bem com as folhas mortas e os galhos secos. O jardim dos Pessanha, que nunca fora imaginativo nem audaz, quando o casal que engendrou seis filhos com singular discricção e inexperiência o admirou, era já um jardim botânico mas sem esplendor. No entanto, ele teve influência na vida dos jovens que cresceram todos nos anos 60, com os Beatles, com aquela enorme folga dada ao nome de família e aos preconceitos que duram mais do que os princípios (*idem*, 1999: 7-8).

O descontentamento de Agustina com o prazer do jardineiro na subjugação da floração natural é retomado em *A Ronda da Noite*: um dos afazeres mais empenhados do mordomo Caires é a ordem dada aos jardineiros para que as cerejeiras do jardim sejam abanadas “para que as flores caíssem depressa e ele pudesse dar ordens para serem varridas duma vez” (*idem*, 2006: 145).

Esta visão negativa da função dos jardineiros pode porventura explicar-se pela convicção que Agustina veicula do seguinte modo no romance *Vale Abraão*: “Cortar uma flor não era só um acto de vandalismo, era um ritual de guerra cruelmente inútil, excepto se fosse uma arquitectura do desejo humano contido nesse gesto breve” (*idem*, 1991, 97).

Os jardins de pequenas dimensões – definidos como “jardinzinhos-pátios” – merecem à narradora uma reflexão também de pendor social, enquanto espaços do (mau) gosto burguês:

Era o modesto prédio do capitão acrescido por um desses detestáveis jardinzinhos-pátios ainda hoje do gosto de certa burguesia e onde os canteiros são colocados como noutros tantos móveis, com um grande sentido de arrumo e de asseio; os cravinhos-da-Índia, as margaridas, os junquinhos reviviam, todos os anos, de velhas raízes e bolbos meio descobertos na terra salitrosa; uma teoria de vasos de sardinheiras igualmente desprezadas estava disposta degrau a degrau pela escada que conduzia ao andar superior, residência do velho capitão; um festão de rosas-chá pendia sinuosamente do muro que delimitava tal propriedade (*idem*, 2004b: 146).

4. OS JARDINS COMO COMPARAÇÕES CULTURAIS

Seria redundante insistir na ideia de que os jardins que merecem atenção privilegiada de Agustina são os do Porto, a sua cidade mítica. O que me parece mais interessante pela sua originalidade é o facto de a narradora utilizar os jardins da sua cidade de eleição para produzir comentários que opõem culturas, mais concretamente a cultura ocidental e a cultura oriental. O romance *A Quinta Essência* merece, a este respeito, uma reflexão mais detalhada. A propósito do exílio voluntário do protagonista em Macau, entre os anos de 1974 e 1987, Agustina reflete sobre a importância dos jardins na cultura oriental e o papel dos jardineiros.

Num processo de progressivo deslumbramento pela cultura chinesa, o protagonista – José Carlos Pessanha – dedica grande parte do seu tempo ao estudo dos jardins orientais, que, depois de uma doença prolongada, passam a ocupar o lugar mais importante na sua vida. A partir daí, José Carlos analisa a arquitetura dos jardins chineses, insiste na influência que eles exerceram sobre o modo inglês de construir um jardim e atribui aos jardins orientais três atributos antropomórficos: o riso, o terror e o encantamento:

O jardim de Pekin, que teve a sua máxima beleza na época dos Ming, era um parque de recreio e de meditação, aberto à fantasia mais requintada. O jardim inglês de 1720 a 30 tirou o seu modelo do jardim chinês. William Chambers, um arquitecto inglês do século XVIII, pôde trazer para a Europa uma estimativa do jardim chinês em todo o pormenor. (...) O jardim chinês tem uma composição teatral e está construído no intuito de produzir uma diversidade de cenas. As cenas são de três categorias: risonhas, terríveis e encantadas. (...) sucedem-se os contrastes, necessários à expansão dos sentidos, e as cenas deliciosas, de lagos tranquilos e flores raras, aparecem, fazendo a distribuição dos jogos de luz e de cor. José Carlos pôde apreciar sumptuosos jardins particulares, poupados pela Revolução Cultural e cuja destruição seria uma perda irreparável (...).

A ideia que se encontra nos jardins ingleses de fazer uma plantação que permita a floração das espécies durante o ano inteiro, é também uma ideia chinesa. Tudo é calculado: a inclinação e a forma das árvores, a cor dos musgos e das flores. A descrição que faz Hamlet da morte de Ofélia leva a pensar na cena dum jardim chinês, copiado dum relato dum viajante inglês, com os olmos cujos ramos pendem sobre a água corrente em que o corpo da jovem é arrastado. Chambers previne da dificuldade que há em construir um jardim chinês, tanto ele deve ao génio da improvisação e ao conhecimento perfeito do espírito humano. Não há regras fixas, como parar um jardineiro europeu, mas um movimento criador por vezes impraticável para a maioria das pessoas, ainda que bem instruídas no seu ofício (*idem*, 1999: 293-294).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os jardins e as flores gozam de uma forte presença na ficção narrativa de Agustina Bessa Luís: acompanham a vida e a morte das personagens – sobretudo das femininas. Por vezes, flores e jardins são o último vínculo que se estabelece entre uma personagem e a vida. Na própria biografia de Agustina os jardins ocupam um lugar preponderante. Bastaria, a este respeito, tomar em consideração o modo como a escritora explica a afinidade profunda que sentiu com a pintora Maria Helena Vieira da Silva: em *Longos Dias Têm Cem Anos*, a biografia da pintora que Agustina realizou em 1980, o traço mais marcante identificado em Vieira da Silva é a fugacidade, de imediato associada ao breve tempo de uma rosa: “A rosa é o movimento breve do coração, que escapa às cautelas, à mística rígida da diplomacia. É assim que Maria Helena se manifesta, nesse rápido e nunca avaro tempo do coração” (*idem*, 1980: 17).

Sublinhe-se que esta flor merece uma atenção especial a Agustina, de tal modo que no romance *Antes do Degelo* equipara a rosa morta a um ser humano morto: “O cadáver duma rosa é comparável a um despojo humano, um punho a soltar-se do braço calcinado” (*idem*, 2004a: 364).

O lugar predileto para os encontros da escritora com a pintora foi “debaixo da magnólia rosa, quando ela floresce, no meu jardim” (*idem*, 1980: 99).

Lembrar Vieira da Silva é, para Agustina, recordar penosamente o pedido que lhe fez “que viesse conhecer o meu jardim”; mas é também relembrar o que foi o seu próprio jardim: “Sei que o meu jardim tinha espécies raras que se perderam: a passionária, as clematites, a flor do tabaco, e outras. Agora, nem Maria Helena, nem ninguém, as pode ver mais aqui, e, assim, essas formas, que o espírito humano levaria ao extremo da sua expressão, morreram. Não as ver foi como matá-las, na verdade” (*idem*, 63-64).

Julgo, todavia, que, muito mais relevante do que um inventário floral – que, em todo o caso, a obra de Agustina permitiria realizar – é a interação das flores com o universo humano e paisagístico da escritora. Significativamente, as flores das narrativas de Agustina não surgem a interagir com outros elementos, por exemplo, com os insetos, com a luz ou com o ar, mas exclusivamente com seres humanos, sobretudo com mulheres. É possível até traçar o percurso de personagens femininas através de uma leitura do poder das flores nas suas vidas e nas suas mortes.

É igualmente aceitável construir uma imagem mais completa de uma cidade mítica para Agustina, o Porto, percorrendo os seus jardins pelo olhar da escritora.

Mais do que lugares onde também se encontram árvores, os jardins de Agustina são espaços de uma numerosa panóplia floral. Mas são, sobretudo, lugares com espírito, lugares humanizados que acompanham as personagens.

Se, como defendo, o que confere unidade à vasta obra literária de Agustina Bessa Luís é a reflexão sobre o humano – as paixões, a vida, a morte – os jardins ocupam nesse universo um papel preponderante e contribuem também para a unidade dessa obra.

À semelhança do que Donna Haraway faz com a noção de “ciborgue”, também se pode considerar o jardim como um objeto que tem um estatuto ontológico “híbrido”, misto de natural e de artificial; um jardim é, em parte, uma construção humana: é desenhado, projetado, imaginado...

O argumento que procurei defender nesta intervenção é o seguinte: os jardins, que frequentemente desempenham literariamente uma função acessória ou “decorativa”, adquirem na obra agustiniana um estatuto outro, de estimulantes objetos da economia narrativa, destinados a provocar reflexões antropológicas, sociológicas e interculturais.

REFERÊNCIAS

- Bessa Luís, A. (1980) *Longos Dias Têm Cem Anos*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (1987) *A Corte do Norte*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (1989) *Eugénia e Silvina*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (1991) *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (1996) *Memórias Laurentinas*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (1999) *A Quinta Essência*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2002) *Os Espaços em Branco*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2003) *O Princípio da Incerteza*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2004a) *Antes do Degelo*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2004b) *Contos Impopulares*, 5ª ed., Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2006) *A Ronda da Noite*, Lisboa: Guimarães.
- Bessa Luís, A. (2007) *Crónica do Cruzado Osb.*, Lisboa: Guimarães.
- Impelluso, L. (2004) *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Villena, L. A. (2011) *Diccionario de Mitos Clásicos para uso de modernos*, Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Livro e jardim. Novos horizontes para os passeios do jovem Werther

ORLANDO GROSEGESSE

ILCH, Universidade do Minho
ogro@ilch.uminho.pt

Resumo

Desde a cultura cortesã medieval e o misticismo, o jardim tem vindo a desempenhar um papel fulcral na cultura da comunicação espiritual e amorosa, contribuindo para um vetor da literatura europeia que interage, por sua vez, com a evolução do paisagismo, nomeadamente a partir do sentimentalismo do século XVIII: o advento do *Jardim Inglês* coincide com um novo conceito de livro e de leitura a partir da cultura epistolar e da 'literatura portátil'.

No romance epistolar *Die Leiden des jungen Werther* (1774), de repercussão europeia, o jardim revela-se um espaço mediático que integra a leitura. Partindo desta interpretação, propomos uma nova concretização do binómio de 'livro' e 'jardim' sob as condições de hipertexto e realidade aumentada (jardim real / virtual), defendendo uma reintegração criativa da literatura.

Palavras-Chave: Jardim Inglês; leitura; sentimentalismo; jardim real / virtual

Desde a cultura cortesã medieval e o misticismo, o jardim – como prática cultural e representação discursiva – tem vindo a desempenhar um papel fulcral na cultura da comunicação, nomeadamente espiritual e amorosa, por constituir um *espace-autre* (Foucault, 1967). Conforme o conceito renascentista de *la terza natura* de Jacopo Bonfadio (1541), nem a natureza nem a arte podem subsistir sozinhas. A união da natureza e da arte revela-se no jardim, entendido como representação miniaturizada do paraíso na terra. Retomando a ideia inicial de comunicação espiritual e amorosa, relacionadas entre si, podemos sistematizar as funções do jardim como *terceiro espaço* ou *entre-espaço*:

1. **Homem – Deus:** lugar de conversão, (início de) missão; lugar de comunicação com o divino ou sobrenatural (conceitos de misticismo da natureza): *hortus conclusus*, inspirado sobretudo num verso do *Cântico dos Cânticos*¹; noção do jardim como *microcosmo* da criação divina, constituindo “uma espécie de heterotopia feliz e universalizante”², imitada / melhorada pela ação humana (conforme o pensamento iluminista a partir do fim do século XVII,

¹ “Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus”.

² “Le jardin, c’est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis c’est une sorte de jardin mobile à travers l’espace. Le jardin c’est la plus petite parcelle du monde et puis c’est la totalité du monde. Le jardin, c’est, depuis le fond de l’Antiquité, une sorte d’hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).” (Foucault, 1967)

exemplificado no jardim de Carl von Linné e na sua obra *Hortus Upsaliensis*, de 1748);

2. **Os amantes:** lugar da iniciação, seja no sentido de ‘pecado original’ seja dando acesso ao sentimento ‘absoluto’ ou ‘original’ (secularização da comunicação mística, por exemplo, no sentimentalismo do séc. XVIII); entendimento do jardim como (*hétero-*)*topia* entre sociedade (*urbs*) e natureza (floresta, selva) que permite vivências fora da ordem social estabelecida.

O jardim não exclui o livro. Muito pelo contrário, em ambos os conceitos cabe a leitura: seja o livro sagrado se pensarmos na conversão de Santo Agostinho (recebendo a voz divina: *tolle et lege*), seja a leitura dos amantes no jardim que funciona como catalisador da relação, fora da ordem estabelecida ou proibida se quisermos evocar o *topos* bíblico do pecado original, lembrado no episódio de Francesca da Rimini do Canto V do *Inferno*.³

O jardim pode-se integrar no livro ou servir de modelo discursivo⁴, bem como, no sentido inverso (portanto, de modo *trans-discursivo*), influenciar a prática cultural do jardim.⁵ Não é por acaso que Foucault demonstra a *especialização dos objetos* através das classificações de Linné e da representação gráfica das plantas em livros (Foucault, 1994: 233-34). Ao contrário das artes plásticas e da arquitetura que contribuem para o jardim como *lugar*, carregando-o de significado, a literatura – entendida no sentido mais lato – estabelece uma relação comunicativa que seguidamente classificamos em três modelos:

O jardim no livro	O livro no jardim	O livro como jardim (O jardim como livro)
literatura bucólica / pastoril representações tópicas (<i>locus amoenus</i>)	conversão, missão comunicação amorosa	Stromata, Sylvae o saber entre caos e ordem, microcosmos
‘leitura’ do jardim vivência individual; ilusão referencial	leitura ao ar livre	‘leitura’ do jardim arte / arquitetura do jardim

Quadro 1

É importante frisar que as três categorias básicas não distinguem entre prática cultural e representação discursiva, nem implicam uma sucessão histórica entre si. Referimos a seguir, em primeiro lugar, modelos da Antiguidade tardia, retomados na Idade Média e no Renascimento, para definir, em segundo, funcionalizações de leitura⁶ que pressupõem a gênese e a difusão do sentimentalismo, na esteira do

³ Leitura do amor de Lancelot: *la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemmo avante*. Não há indicação expressa do lugar, somente: *solì eravamo e sanza alcun sospetto*. Contudo, a tradição iconográfica situa o episódio em jardins ou em espaços no limite entre dentro e fora.

⁴ Vd. Krüger (2003: 301-02) sobre *Stromata* de Clemente de Alexandria. Ao lado de jardim surgem alcatifa (= *Stromata*) e mosaico como modelos estruturantes do discurso. Veja-se também a citação de Foucault (1967) em nota 3, definindo a alcatifa como uma espécie de “jardin mobile”.

⁵ Vd., por exemplo, na atualidade, o *manga farming* do artista japonês Koshi Kawachi, cultivando plantas minúsculas nos livros manga: <http://www.koshikawachi.com/gallery/01mn>

⁶ Leitura do texto (literário) e, num entendimento hermenêutico lato de ‘leitura’ indicado por aspas simples, do jardim como objeto esteticamente organizado.

Iluminismo. No âmbito duma cultura dos sentidos capaz não só de objetivar mas também de estetizar a percepção da natureza (vd. o poema didático *The Seasons* de James Thomson, 1726-30), recoloca-se a questão do relacionamento entre natureza e arte ao nível da capacidade individual artística, em vez do pressuposto de criação divina ou de união harmoniosa entre humanidade e natureza, no sentido renascentista de *la terza natura* de Jacopo Bonfadio.

Resumindo, o conceito de jardim contribui para a evolução da literatura europeia (cingindo-nos a este âmbito) que por sua vez interage com a evolução da arte e da arquitetura paisagística, nomeadamente a partir do sentimentalismo do século XVIII: o *Jardim Inglês* surge, com uma dimensão claramente política como modelo de liberdade (vd. Shaftesbury, Pope, Addison), não só em simultâneo com um novo conceito de comunicação aberta (também identificada como inglesa⁷) e de cultura do sentimento sincero, responsáveis pelo auge da epistolografia privada e da sua subsequente literarização, mas também irrompe enquanto leitura ao ar livre⁸, aspeto significativo de uma nova funcionalização do passeio, para além da social, já habitual na cultura barroca:

[la promenade] s'allie à la découverte de la nature, particulièrement depuis de Rousseau, et elle devient à la fois l'exercice d'une solitude et celle d'une confrontation à un nouveau type de rapport, car les illusions de la nature ne sont pas les mêmes que celles de la société. (Montandon, 2000: 137).

É neste confronto de ilusões que nasce o entusiasmo pela natureza por parte de movimentos da juventude estudantil, nomeadamente do Göttinger Hain, fundado em 1772, cujo nome é inspirado pela ode “Der Hügel und der Hain” (1767) de Klopstock. A própria palavra “Hain” passa a indicar um lugar, entre hortus conclusos e paisagem confinada arborizada, de culto divino e inspiração poética (pós-figuração da encosta do monte Hélicon⁹). Na prática, o jardim serve de foro exclusivo para recitações e leituras ao ar livre, idealizado em harmonia com a paisagem. Esta funcionalização articula-se perfeitamente com a génese da ‘literatura portátil’, em concreto do *Göttinger Musenalmanach* (1ª ed. 1770), seguindo o modelo parisiense de *Almanach des Muses* (1ª ed. 1765).

Se houve uma ‘promoção’ do jardineiro a arquiteto e artista, no âmbito da criação dos grandes jardins de representação barroca, geométricos conforme os estilos francês (Le Nôtre) ou italiano, este estatuto sofre uma menorização com o surgir do jardim paisagístico (*landscape gardening*) como uma espécie de simulação mais harmoniosa da natureza ou projeção do paraíso, organizado segundo os princípios do “pitoresco, poético e romanesco”, como diz Claude-Henri Watelet no capítulo “Des

⁷ Vd. a expressão transparente e livre de opinião no *Spectator* e noutras revistas inglesas, elogiada por intelectuais alemães da época (Schröter, 2011: 236).

⁸ No âmbito da literatura alemã, defendida pela primeira vez no 1º discurso da segunda parte de *Discourse der Mahlern* (1721), da autoria dos professores suíços J.J. Bodmer e J.J. Breitinger.

⁹ Tradicionalmente consagrada a Apolo e às musas, com Hipocrene que teria brotado de uma pedra fendida por uma patada de Pégaso, considerada a fonte de inspiração poética por excelência, sendo que quem bebia das suas águas ficava em comunhão com as musas.

Parcs Moderns” do seu *Essai sur les jardins* (Watelet, 1774: 55).¹⁰ Quando Watelet fala do dono do jardim que dispõe os caminhos aos visitantes como “l’exposition de son roman” (*Idem*, 24), trata-se de uma metaforização do jardim como livro, já habitual no Barroco e, mais tarde, no Rococó. No sentido inverso do livro como jardim, corresponde-lhe o romance galante¹¹, por exemplo no título *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier* (1738), de Johann Gottfried Schnabel que evoca o jardim labirinto [Irrgarten], tipicamente rococó.

Com a preferência pelo *landscape gardening* e com o auge do sentimentalismo, esta relação dinamiza-se graças ao êxito de textos – nomeadamente epistolografia literarizada – como *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) que idealizam jardins (o *Elysium*): “o jardim se foi reduzindo à autobiografia sentimental do homem” (Bogumil, 1978: 112). Esta menorização da antiga arte do jardim, próxima da arquitetura, reflete-se claramente na questão do *diletantismo*, muito discutida no século XVIII, porque o jardineiro exemplifica o diletante, isto é: um sujeito que não chega a ser artista autêntico, por se revelar incapaz de ir além da imitação, seja de modelos artísticos consagrados seja da própria natureza, tornando-se o segundo aspeto o mais relevante no âmbito do sentimentalismo.

Trata-se sem dúvida dum momento importante na história dos *media* que, na nossa opinião, tem recebido pouca atenção no sentido de fundamentar uma cultura de leitura ao ar livre que reaparece na atualidade, no discurso publicitário de *notebooks* e *tablets* cada vez mais leves. Estes instrumentos não só facilitam a comunicação imediata, na sequência da cultura epistolar, no século XVIII criticada por contribuir para a decadência da linguagem (tal como hoje em dia os *e-mails*), mas também oferecem – através do acesso a bibliotecas digitais – oportunidades de leitura em qualquer lugar. A publicidade reinventa os lugares de sintonia sentimental entre leitura e paisagem, explorando não só configurações do sublime contemplativo, mas também do imaginário bucólico, representando a figura solitária da leitora, mais sonhadora que pensadora, de preferência deitada na relva.

A evolução socio-histórica da segunda metade do séc. XVIII desencadeia a democratização de uma cultura de sentimento e da capacidade individual de (re) produção estética, veiculada não só através da escrita epistolar mas também através da paisagem estetizada do Jardim Inglês, tornando-se modelo preferencial de jardim público. Na Alemanha, as maiores realizações persistem até hoje, entre as quais o *Englischer Garten* de Munique. Em 1789, Friedrich Ludwig von Sckell foi encarregado pelo Conde Benjamin Thompson de Rumford¹² da sua criação. Em 1792, foi aberto ao público, sendo um dos primeiros jardins europeus não reservados à nobreza. A recriação de uma paisagem natural inclui elementos arquitetónicos como o *Monopteros*, templo neoclássico circular sem paredes a coroar uma colina artificial. Simulando

¹⁰ Este livro de Watelet (1774), traduzido para alemão em 1776, baseia-se na obra fundamental *Observations on Modern Gardening, illustrated by descriptions* (London, 1770), de Thomas Whately, traduzido em 1771 para francês e alemão.

¹¹ Género reabilitado por estudos recentes sobre a cultura galante francesa, centrada na arte de conversação (incluindo a função social do passeio), e a sua transformação em Alemanha (vd. Florack & Singer, 2012).

¹² Ministro de guerra, porque a encomenda inicial era um jardim de uso militar: horta e recreio.

um pequeno santuário, é desenhado como lugar propício ao sublime contemplativo, de vivência mística ou sentimental, tal como o templo de Vénus, com idênticas características, no *Wörlitzer Park*, à beira do rio Elbe, que constitui o primeiro projeto de um Jardim Inglês implementado no continente europeu. Construído entre 1764 e 1773, por iniciativa de Leopold III Friedrich Franz de Anhalt-Dessau¹³, é provável que Johann Wolfgang Goethe tenha chegado a conhecê-lo quando começou a escrever *Die Leiden des jungen Werther* (1ª edição de 1774).

É neste contexto, referido de forma muito resumida, que propomos uma releitura deste romance epistolar, afastada do *cliché* do sentimental banalizador ou melodramático em que cai muitas vezes a leitura deste texto canónico, especialmente no âmbito escolar. O texto de *Werther* (W)¹⁴ atravessa as três categorias que definimos, tendo como temática principal, de cariz autorreflexiva ou meta-discursiva, a do relacionamento entre arte e natureza. Esta temática centra-se na questão do *diletantismo*¹⁵, logo na segunda carta de 10 de maio de 1771, quando Werther descreve a vivência eufórica da paisagem, deitado “na erva comprida”: “Não era capaz de desenhar agora, nem um traço, e, no entanto, nunca fui tão bom pintor como nestes momentos” (W: 131). Sendo diletante, Werther não só sofre o drama da sua menoridade artística como também padece com a sua incapacidade de “agarrar” [zugreifen] a realidade, de forma pragmática, física e material (vd. Grossegeesse, 2004), o que também acaba por determinar o discurso da sua paixão por Lotte¹⁶, em contraste com a sua passividade. Longe dos *clichés* da leitura canónica, a própria exuberância do sentimento revela-se resultado de um “espetáculo mediático” (Wiethölter, 1994: 944), fruto de um repertório iconográfico-literário sentimental acumulado, ficando apenas a “topografia de um espaço” plenamente disponível para imitações e interpretações que – na história da receção – “reduziram a leitura do *Werther* a um epifenómeno da leitura de Werther” (*Ibidem*).

Este espaço é definido pelo jardim, repetidas vezes representado ao longo do romance, contudo topograficamente difuso, assumindo-se como *lugar* que guia a leitura do próprio texto, logo no breve prólogo do editor¹⁷, destinado à “alma boa, que sentes” sob o signo de “consolo”: “deixa que este livrinho seja um amigo (...)” (W: 125). Desde já, é significativo o diminutivo “Büchlein” [livrinho] porque sugere uma leitura ao ar livre para o romance. Este ‘editor’ conta com o desejo dos

¹³ Por ocasião do reconhecimento como Património Mundial, uma apresentação jornalística pelo autor Hans von Trotha (2001), especialista no tema de Jardim Inglês.

¹⁴ Com o título abreviado *Werther* [em itálico] referimo-nos ao romance; com Werther [em letra normal] ao protagonista. Utilizamos a sigla W para identificar as citações, na tradução anotada de Teresa Seruya, revista para a edição *Obras escolhidas*, Lisboa: Relógio D’Água, 1998, vol. 1, pp. 123-282. No âmbito deste artigo, as citações em língua alemã limitam-se a conceitos e expressões.

¹⁵ Discutida por Goethe a partir da sua crítica da *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (Biel, 1772) de Johann Georg Sulzer que não quer entre os seus leitores “o diletante que transforma as Belas Artes num jogo e num passatempo”. Sobre a questão do diletantismo em Goethe vd. Bitzer (1969) e Vaget (1971), entre outros.

¹⁶ Sintomática a lamentação no breve apontamento de 30 de outubro de 1772: “Cem vezes já estive a ponto de a apertar nos meus braços! Deus, que é grande, sabe o que custa ver tamanho encanto cruzar o nosso caminho sem se ter o direito de o agarrar; (...)” (W: 230).

¹⁷ Não identificado por nome, constituindo uma ficção editorial de testamenteiro: publicação organizada das cartas deixadas por Werther. A partir de “O Editor ao Leitor” (W: 241) no Segundo Livro, este editor assume-se como narrador autoral.

leitores sentimentais de seguirem o modo predileto do próprio protagonista ao ler a Odisseia e os cantos de Ossian deambulando pela paisagem, sobretudo quando procura consolo. A prenda recebida por ocasião do aniversário relembra esta predileção de Werther, sendo “dois livrinhos em formato de bolso, o *Homero*, de Wetstein, edição que tantas vezes cobiçara, para não ter de carregar com o de Ernesti nos meus passeios” (W: 188). Este “formato de bolso”, concretamente “in Duodez” (J.H. Wetstein, *Homeri opera...*, Amsterdam, 1707, 2 vols.), corresponde ao formato do *Musen Almanach*, ambos fazendo parte dos primórdios de uma ‘literatura portátil’.¹⁸

Sugere-se uma leitura pelo caminho, aos bocados, saltando para trás e para a frente, em suma: descontínua, sem a linearidade teleológica que os defensores de uma leitura completa e concentrada atribuem a toda a literatura. Em oposição à erudição iluminista, Werther quer só um livrinho, para levar no passeio (espaço aberto) em vez de acumular muitos livros (espaço fechado), deixando isto bem claro ao seu amigo Wilhelm, logo na terceira carta, de 13 de maio de 1771:

Perguntas-me se me deves mandar os livros. Meu caro, peço-te, por amor de Deus, que os guardes bem longe! Não quero mais ser dirigido, animado, encorajado, este coração já é, por si, tempestuoso que baste; preciso duma canção de embalar e essa encontrei-a, em plenitude, no meu Homero. (W: 132-33)

A denominação “Wiegenlied” [canção de embalar] realça as componentes de infantilidade (o ingénuo e o original) e de oralidade (o canto épico), em oposição à biblioteca como meio de formação ministrada por ‘mestres’. Estabelece-se não só uma união entre passeio na paisagem e leitura ao ar livre, como também o próprio discurso epistolar inicia a sua narrativa como se fosse uma *promenade*.¹⁹ A frase que aparece logo na primeira carta de 4 de maio de 1771 é um *incipit* ao qual atribuímos significado meta-discursivo:

(...) sente-se, logo à entrada, que [o jardim] não foi desenhado por um jardineiro de mente científica, mas por um coração sensível que ali se queria gozar e viver a si próprio. (W: 130)

Nesta ‘leitura’ sentimental do espaço, Werther elogia a substituição do jardim pensado pelo sentido, facilmente relacionável com a mudança histórica acima comentada. Significativamente, Werther escreve que se sente “senhor” futuro deste jardim, plantado pelo conde de M... já defunto. Como se fosse um pequeno Deus-criador, portanto “*Dominus Wertherus deambulans in paradiso*”, ele define o seu espaço existencial como “eine Gartenwelt” [mundo do jardim] ou “Welt als Garten” [mundo como jardim] (Wölfel 1982: 382). No entanto, trata-se de um domínio e de uma criatividade ilusória – diletante – do sujeito deambulante [“Spaziergänger”].

A primeira carta da ‘entrada no jardim’ data de um mês antes de ele entrar na

¹⁸ Ainda não podemos falar de ‘livros de bolso’ na aceitação moderna do termo, sem capa dura e de formato menor. “Duodez” (denominação da 12ª dobragem de uma folha, no processo da impressão) corresponde a um formato de aproximadamente 15-17 x 10-15 centímetros.

¹⁹ Vd. a socio-poética da *promenade*: “La promenade n’est pas dirigée vers un but, mais parcourt un lieu; elle ne mène pas au lointain, à l’inconnu, mais reste dans un espace connu, dans l’espace de la culture propre. (...) La promenade flirte sans cesse avec la limite et l’illimité, la nature et l’esprit, le clos et l’ouvert, le repos et le mouvement, l’ici et le là-bas, elle est intersection dynamique, lieu de l’encounter.” (Montandon, 2000: 17)

paixão que o levará ao suicídio, longe não só da deliciosa organização sentimental deste jardim, do qual ficará – se pensarmos em Éden – ‘expulso’, como também da natureza selvagem que mais tarde, na fase violenta do seu sofrimento, lhe corresponderá melhor como ‘paisagem de alma’ (*Seelenlandschaft*), procurando nos seus passeios a dor: “La promenade est devenue errance masochiste” (Montandon, 2000: 141). Por isso, a frase: “Já chorei muita lágrima pelo ente desaparecido no gabinetinho meio em ruínas que era o seu lugar preferido – e o meu também” (W: 130) não só prenuncia o seu próprio fim chorado por outros²⁰, mas também prefigura a leitura ideal de *Werther*. O “livrozinho” deve acompanhar quem se sente infeliz e abandonado, guiando-o na promenade solitária imaginada desde a entrada no jardim do conde de M..., longe da cidade, até chegar ao túmulo ao fundo do cemitério, à beira de duas tílias, lugar escolhido por Werther no seu pedido ao pai de Lotte (W: 277). Até numa das últimas frases da carta de despedida antes do suicídio, exclama: “Ah, nunca pensei que o caminho me conduzisse aqui!” (W: 278).

Por conseguinte, o jardim serve de princípio estruturante desde a primeira carta de Werther até ao fim da narração. No início, “a fantasia ardente e divina no meu coração que torna tudo tão paradisíaco” (W: 132) determina todas as relações comunicativas (Wölfel, 1982: 383) encontradas nos passeios. Werther sente estas relações desenvolverem-se com maior liberdade ao ar livre, o que inclusivamente se torna tema de conversa depois dum passeio, no qual ele ficou “demasiado atencioso para com Friederike” na presença do namorado dela, com ar carrancudo – motivo suficiente para Werther “discorrer, em tom muito efusivo, contra o mau humor”, considerando-o uma doença (W: 161). Lotte concorda, apresentando a sua autoterapia: “Quando algo me aborrece e ameaça indispor-me, levanto-me de um pulo e canto algumas árias de dança, passeando pelo jardim, e logo tudo se dissipa” (W: 161). No entanto, no percurso da história, Werther acha-se cada vez mais confrontado com a irrelevância do efeito terapêutico do jardim, evidenciada por ações sintomáticas:

vou colhendo flores à beira do caminho, acabando por juntá-las cuidadosamente num ramo, para logo o atirar ao rio que por ali passa, ficando a segui-lo com os olhos e a ver como a corrente o arrasta de mansinho. (W: 177)

Verifica-se “uma continua perversão do modo de vida do sujeito deambulante” (Wölfel, 1982: 385), assinalada por vivências nesta *promenade* cada vez menos eufóricas. A criatividade ilusória do sujeito deambulante transforma-se em força destrutiva: “o passeio mais inofensivo custa a vida a milhares de pobres vermezinhas, (...)” (W: 186).²¹ Werther perde “o único prazer da minha vida, a força sagrada, vivificante com que criava mundos à minha volta” (W: 231), apresentando-se-lhe “esta natureza

²⁰ Significativamente antecipado na projeção pré-póstuma do próprio Werther: “Não exijo de cristãos piedosos que ponham os seus corpos ao lado dum desgraçado como eu. Ah!, bem queria que me enterrassem à beira do caminho, ou num vale solitário, para que o sacerdote e o levita passassem pela pedra marcada, benzendo-se, e o samaritano ali chorasse alguma lágrima.” (W: 277-78)

²¹ Em oposição à vivência eufórica descrita na segunda carta: “quando sinto, perto do coração, o formigar do pequeno mundo por entre os caules e as inúmeras, insondáveis figuras dos vermezinhas, sinto a presença do Todo-Poderoso que nos criou à sua imagem” (W: 131) que retoma a poesia iluminista de *Irdisches Vergnügen in Gott* (9 vols., 1721-48) de Barthold H. Brockes, tradutor de *The Seasons* de James Thomson (vd. Balbuena Torrezano & García Calderón, 2012: 36-37).

magnífica (...) hirta qual estampa envernizada” (W: 231), incapaz de despertar qualquer emoção: “uma pessoa sente-se diante de Deus como uma fonte esgotada ou um balde ressequido” (W: 231).

Nesta evolução inscrevem-se as fases da relação com Lotte. No início, a memória de leitura evocada pelo nome “Klopstock!”, quando ambos olham para a paisagem depois da trovoadas²², desabrocha uma comunicação mística e sentimental exclusiva, cumprindo as duas funções referidas do jardim como *entre-espaco* (neste caso, substituído pela janela).²³ Esta comunicação iniciática terá a sua continuação plena na recitação dos cantos ossiânicos no fim do romance. Tal como a primeira (memória de) leitura fazia Werther beijar a mão dela “entre lágrimas do mais puro enlevo” (W: 154), os cantos traduzidos (confirmando-se na tradução o seu estatuto de *diletante*) provocam os “beijos raivosos” (W: 268): eles são a prova física, contudo fugaz, de uma paixão sem hipótese de realização que corrobora a decisão de suicídio já previamente tomada “sem qualquer exaltação romanesca” (W: 254). Sintomaticamente, este encontro final que coroa a transgressão do sentimentalismo, de forma provocativa (vd. Plumpe, 1997), acontece num espaço fechado e escuro – prenúncio de um espaço mais escuro e estreito²⁴, em vez de num ‘Hain’ sagrado a céu aberto. Evidencia-se assim o fracasso da funcionalidade inicial do jardim que já não oferece cura para maleitas tais como a “doença de morte” [Krankheit zum Tode].²⁵

Entre estas fases iniciais e finais da relação com Lotte, o passeio pelo jardim sob “os belos efeitos do luar” (W: 192), precisamente no fim do Primeiro Livro (carta de 10 de setembro de 1871), merece destaque por marcar a desilusão da função comunicativa do jardim. Alguns leitores identificam o jardim descrito na primeira carta, por referir “a primeira vez que lá entrei” e “ter pressentido ao de leve que aquele seria um cenário de felicidade e dor” (W: 191). Também reaparece o “lugar preferido” (W: 130) do “Cabinetchen / Cabinette”²⁶ que lembra claramente elementos do Jardim Inglês como o Templo de Vénus ou *Monopteros*. Desta vez, torna-se *entre-espaco* análogo à janela do episódio iniciático da comunicação exclusiva desencadeada pela memória de leitura evocada na exclamação “Klopstock!” (W: 154). Significativamente, outro poema do mesmo autor, “Die frühen Gräber”, serve de referência intertextual implícita quando Lotte diz: “Nunca vou passar ao luar, nunca, que não me lembre dos meus defuntos, que não me invada um sentimento de morte e de futuro”, perguntando – na presença de Albert – “mas, Werther, será que nos voltamos a encontrar?” (W: 192).

²² Trata-se da ode “Die Frühlingsfeier” [A celebração da primavera] (1759), cujos elementos reaparecem *ipsis verbis* na descrição da paisagem.

²³ “Aproximámo-nos da janela. Trovejava ao longe, a chuva magnífica caía, em sussurros, sobre o campo e um perfume refrescante subia até nós envolvido pelo ar quente. Lotte apoiava-se nos cotovelos, o seu olhar perscrutava a paisagem. Olhou primeiro para o céu, depois para mim, e aí vi que tinha os olhos cheios de lágrimas; poisou então a mão na minha, dizendo: «Klopstock!»” (W: 154)

²⁴ Vd. a recordação de Werther do funeral da amiga, evocado na carta de despedida: “enterrado na terra fria, que estreiteza, que escuridão!” (W: 270).

²⁵ Conceito utilizado por Werther no debate inconcluso com Albert. Ele define como “doença de morte” aquela “que ataca a natureza a tal ponto que as forças vitais são parcialmente destruídas e perdem a eficácia, não sendo já possível recompor, nem restabelecer, através de qualquer revolução feliz, o ciclo normal da vida” (W: 181).

²⁶ Referimos a expressão do texto original, porque a versão portuguesa não assinala esta provável identidade, por traduzir: “sombrio retiro” [düstern Cabinette] (W: 192). Mesmo havendo esta coincidência, a identidade dos jardins referidos não está provada, por haver uma falta de referencialidade ao longo do romance (Mannack, 1972: 19-25).

No entanto, não se estabelece entre eles uma comunicação exclusiva baseada em memória de leitura e vivência da paisagem compartilhadas. O discurso místico de Lotte sobre a mãe defunta, venerada como exemplo a seguir, provoca ainda em Werther gritos de “Lotte!” e “mil lágrimas” derramadas sobre a mão dela (W: 193). Contudo, desta vez é Albert, “sempre tão calmo”, quem afirma – com abraços e beijos – a felicidade do casal, desejada pela mãe no leito da morte (W: 194). A promessa exaltada de Werther de um futuro reencontro (no além) que, no fundo, responde à pergunta anterior de Lotte, permite-lhe também verbalizar – sem êxito comunicativo – a sua despedida definitiva; porque é neste momento que Lotte anula qualquer ilusão de um entendimento exclusivo, ao responder, gracejando: “Amanhã, julgo eu” (W: 195). Esta negação inconsciente significa, em termos comunicativos, a expulsão do jardim edênico: “(...), e ainda vi ao longe, no portão do jardim, o vestido de Lotte reluzindo à sombra das tílias grandes. Quando ia a estender os braços, tudo desapareceu.” (W: 195).

Sem entrar numa análise mais detalhada, comprova-se que a organização espacial deste romance acaba por questionar o lugar do jardim em relação ao sujeito, cada vez mais confrontado com as limitações da sua realização individual que contrastam com o gesto soberano inicial de se sentir “senhor do jardim”: o romance clama por um leitor ou uma leitora que se sabe mover por um jardim real / virtual, consciente do ‘espetáculo mediático’ do vasto repertório iconográfico-literário (vd. Wiethölter, 1994). É sob este horizonte que propomos uma nova leitura que tenta, por um lado, (1) restabelecer o lugar histórico do *Werther*, em termos de história dos *media*, e por outro, (2) transpô-lo para o momento atual, entendido nesta mesma historicidade que convocámos através do discurso publicitário de *notebooks* e *tablets*.

Começemos pelo primeiro aspeto: a reiterada presença de Werther como leitor no meio da paisagem prefigura, no seio da ficção, a “aventura da leitura” [Lektüreabenteuer]²⁷ proposta pelo ‘editor’ ao leitor ou à leitora do romance. Esta aventura, típica do século XVIII, pode ser definida em três fases:

1. a saída do mundo (cidade, sociedade) através do passeio solitário;
2. a transformação do mundo real através da projeção literária do mundo, numa experiência quase alucinatória que conduz ao “sonho da leitura” [Lektüretraum];
3. o fim do sonho da leitura: “um acordar que faz sentir a queda na realidade como susto ou tortura.” (Koebner, 1977: 45)

É importante frisar que este sonho “amalgama a experiência de realidade e leitura, a visão paisagística e o cenário literário na imagem de um mundo utópico-elisiaco, no qual o sonhador pode entrar”, servindo-se do “poeta-modelo” como “companheiro de alma no passeio para o além”.²⁸ Perante a ritualização degradada e superficial desta prática, já em meados do século XVIII, provocando até discursos

²⁷ Koebner (1977: 44 f).

²⁸ Der Traum verschmilzt Wirklichkeits- und Lektüreerfahrung, Landschaftseindruck und literarische Szene im Bild einer utopisch-elysischen Welt, in die der Träumer hineinschreiten kann. Das Dichter-Vorbild bietet sich ihm dabei als Seelengeleiter ins Jenseitsreich an” (Koebner, 1977: 44 f).

críticos sobre os “vadios” [Müßiggänger] sempre em passeios “para admirar as belezas da natureza ou para ler na sombra”²⁹, o *Werther* mostra precisamente a problemática da vida do cidadão jovem, de formação académica, oscilando entre a rebelião contra estruturas políticas e sociais e a fuga para mundos imaginários. Os passeios e a leitura ao ar livre tornam-se “droga” em vez de “remédio” (Pütz, 1983: 63), evitando o acordar para a realidade. Perante este lugar histórico do *Werther*, uma nova leitura deve visitar o binómio sentimental de livro e jardim sob uma perspetiva crítica, tendo em conta não só mudanças mas também analogias persistentes.

Na história dos *media* posterior, o *entre-espaço* ou “Zwischenreich” (Koebner, 1977: 45) entre realidade e sonho desloca-se para espaços fechados, entrando simultaneamente num processo (1) de crescente banalização, da sala de cinema para o quarto de televisão, e (2) de virtualização integrada nos respetivos *media*, conduzindo a uma permeabilidade real / virtual generalizada que caracteriza o mundo atual da civilização ocidental.

Construindo de estruturas hipertextuais um mapa interativo da *promenade*, um *Werther* reorganizado e parcialmente reescrito na componente paratextual poderia oferecer uma experiência de leitura ativa na passagem repetida entre jardim material e virtual. O objetivo é a sensibilização do sujeito deambulante para as possibilidades comunicativas do *entre-espaço*, revalorizando elementos da paisagem natural como *media* num contexto civilizacional atual onde “a natureza escasseia enquanto as tecnologias dos *media* se inflacionam” (Hörisch, 1999: 144).

Neste sentido, defendemos uma reintegração criativa da literatura no paisagismo pós-moderno que vai além da tentativa conservadora de procurar sítios topograficamente autenticados dos quais – supostamente – nasceu a escrita. No caso deste romance, surgiu, por exemplo, o “Wertherbrunnen” [poço de Werther] em Garbenheim³⁰, perto de Wetzlar, motivando um turismo literário. Longe destas tentativas, cultivadas desde o século XIX (vd. Ziel, 1874: 599), propomos uma concretização do binómio de livro e jardim através da receção ativa e até criativa no espaço público, seja na estância do Bom Jesus, na cerca do mosteiro de Tibães ou no Jardim Botânico de Coimbra, só para referir alguns exemplos apresentados no âmbito deste colóquio: interpretando as características paisagísticas e arquitetónicas próprias de cada uma à luz da topografia literária, lançamos o desafio de interagirem como ‘realidade aumentada’ em leituras do *Werther*. Tal como o nosso Werther, mas num sentido totalmente diferente, talvez cheguemos a exclamar, surpreendidos: Ah, nunca pensámos que o caminho nos conduzisse aqui!

²⁹ Ewald von Kleist, *apud* Koebner (1977: 46).

³⁰ A aldeia que serviu de modelo para o “Wahlheim”, no romance *Werther* (vd. Mannack, 1972: 17).

BIBLIOGRAFIA

- Balbuena Torrezano, M.C. & García Calderón, Á. (2012) 'Poesía y Naturaleza en lengua alemana en el siglo XVIII: *Die Alpen, Der Frühling e Idyllen*', Revista de filología alemana, nº. 20, 2012, pp. 31-45.
- Bitzer, H. (1969) *Goethe über den Dilettantismus*, Bern: Herbert Lang & Cie.
- Bogumil, S. (1978) 'Die Parkkonzeption bei Rousseau oder die Natur als Lenkung und Ablenkung' in *Arbeitsstelle 18. Jahrhundert* (ed.) Park und Garten, Heidelberg: C.H.Winter, pp. 100-112.
- Florack, R. & Singer, R. (eds.) (2012) *Die Kunst der Galanterie: Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Foucault, M. (1967) 'Des espaces autres' [conf. au Cercle d'études architecturales, 14 mars], *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, octobre 1984, pp. 46-49.
- ____ (1994) *Dits et écrits IV (1954-1988)*, Paris: Gallimard.
- Grossegeesse, O. (2004) 'Paisagem, frutos e corpos. Sobre o *voyeurismo* de Werther' in Carvalhão Buescu, H. et al. (eds.) *Corpo e Paisagem Românticos. ACT 9*, Lisboa: Colibri, pp. 223-233.
- Hörisch, J. (1999) *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koebner, Th. (1977) 'Lektüre in freier Landschaft. Zur Theorie des Leseverhaltens im 18. Jahrhundert', in Gruenter, R. (ed.), *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Carl Winter, pp. 40-57.
- Krüger, R. (2003) 'Das aleatorische Netz des Wissens. Die Tradition des Modells vom Mosaik-Text und die Strukturen digitalisierter Informationssysteme' in Segler-Messner, S. & Eggeling, G. (eds.) *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*. Tübingen: Narr 2003, pp. 290-316.
- Mannack, E. (1972) *Raumdarstellung und Realitätsbezug in Goethes epischer Dichtung*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Montandon, A. (2000) *Sociopoétique de la Promenade*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal.
- Plumpe, G. (1997) 'Kein Mitleid mit Werther', in Berg, H. De & Prangel, M. (eds.) *Systemtheorie und Hermeneutik*, Francke: Tübingen / Basel, pp.215-231.
- Pütz, P. (1983) 'Werthers Leiden an der Literatur', in Lillyman, W.J. (ed.) *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin / New York, pp. 55-68.
- Schröter, J. (2011) *Offenheit: Die Geschichte eines Kommunikationsideals seit dem 18. Jahrhundert*, Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Trotha, H. von (2001) 'Utopie in Grün', *Die Zeit*, nº 35, 23.08.2001, p. 31.
- Vaget, H. R. (1971) *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München: Winkler.
- Wiethölter, W. (1994) 'Kommentar' a Goethe, J.W., Die Leiden des jungen Werthers, in *Sämtliche Werke*, I. vol. 8, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, pp. 907-972.

Wölfel, K. (1982) 'Andeutende Materialien zu einer Poetik des Spaziergangs. Von Kafkas Frühwerk zu Goethes Werther' in Elm, Th. & G. Hemmerich (eds.) *Zur Geschichtlichkeit der Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag*, München 1982, pp. 69-90 [ed. cit.: Jean Paul-Studien, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 360-393].

Ziel, E. (1874) 'Die Werther-Erinnerungen in Wetzlar', *Die Gartenlaube*, nº 37, pp. 597-600.

O jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza

ELISA LESSA

Universidade do Minho
elisalessa@ilch.uminho.pt

Resumo

Espaço de descentralização e democratização cultural, o coreto do jardim, enquanto ornamento e sinal da presença de música, remonta a meados do século XVIII. Lugar de festa e de lazer, de desenvolvimento social e cultural, de contemplação e fruição estética, o jardim e o seu coreto revelam aspectos relevantes de significado histórico-cultural. Ao longo dos tempos os jardins foram palco de manifestações políticas e testemunhas de transformações sociais. Espalhados pelo mundo os jardins e os seus coretos revelam a importância do valor do jardim para a qualidade de vida da cidade e a importância da banda no coreto para a vida cultural das populações (Bispo, 2000). Em Portugal o coreto, geralmente colocado em lugar de destaque no jardim das pequenas localidades, acolhia os discursos inflamados da 1ª República e enchia-se de músicos da filarmónica logo depois da procissão. Recorrendo ao campo da pesquisa etnográfica, a presente comunicação aborda, no âmbito das tradições culturais e da memória social, as ligações do jardim, do seu coreto e da banda ao pulsar cultural das comunidades locais em Portugal.

Palavras-Chave: vida cultural; jardins; coretos; bandas

1. INTRODUÇÃO

O significado das praças ajardinadas ou jardins públicos em Portugal para a configuração urbana e a vida social e de lazer das respectivas populações deve ser abordado numa perspectiva multidisciplinar. A maior parte destes espaços possuem um coreto que os marca e onde se realizam com frequência, actuações de bandas de música, que constituíam a principal ocasião para apreciação musical por parte da população e, para os músicos, de apresentação. Uma fruição estética dupla – natureza, espaço ajardinado e música, ao que se juntavam ainda o convívio social e as emoções relacionadas com uma forte consciência comunitária. Os coretos foram, e são ainda hoje, ornamentos únicos capazes de proporcionar experiências exaltantes de diálogo entre a natureza e a música, constituindo um elemento de referência na história local das populações. O cuidado que ao longo dos tempos se dispensou à construção de coretos e à sua integração nos jardins, a sua presença em países de diferentes e longínquas regiões do mundo evidenciam o papel que desempenharam

na vida cultural das vilas e cidades. Espaços colectivos da paisagem urbana (Almeida, 2009), os coretos constituem elementos de importância no estudo histórico do urbanismo e da arquitetura paisagística, tendo em conta a atenção que se dispensou à construção destes espaços e à sua integração nos jardins e o papel emblemático que muitas vezes assumiram em situações urbanas. Quase silenciosos actualmente, embora testemunhos de uma intensa actividade musical no passado, estas construções de cunho ornamental, retiradas ou descontextualizadas dos seus espaços, prejudicam disposições arquitectónicas-paisagísticas patrimoniais.

2. OS JARDINS, OS CORETOS E A SUA MÚSICA

A expansão urbana teve início na segunda metade do séc. XIX e prolongou-se até às primeiras décadas do séc. XX. Com a criação de avenidas e parques nas cidades, as praças ajardinadas e jardins públicos em Portugal introduziram uma nova configuração urbana e trouxeram consigo novas práticas de sociabilidade, de cultura e lazer. Na maior parte dessas praças e jardins, havia espaços intimistas característicos dos ideais do romantismo, espaços essencialmente lúdicos e de animação cultural, e quase sempre um coreto onde as bandas de música actuavam aos domingos e em dias de festa. A maioria dos coretos, lugares de cultura a que a população tinha acesso de forma livre e gratuita, foram construídos após os ideais da Revolução Francesa, entre finais de oitocentos e os primeiros anos do século XX, em madeira ou em ferro, possuindo formas variadas. Construções arquitectónicas amadas pelo povo e símbolos de liberdade surgiram em finais do século XVIII como estruturas móveis, uma espécie de pequeno palco ou estrado, levantado na maioria dos casos no “coração” do jardim. Na Grã-Bretanha os coretos faziam parte dos famosos *Vauxhall Gardens* já no século XVII, onde mais tarde grandes compositores como G. F. Haendel ou J. CH. Bach fizeram ouvir as suas obras.

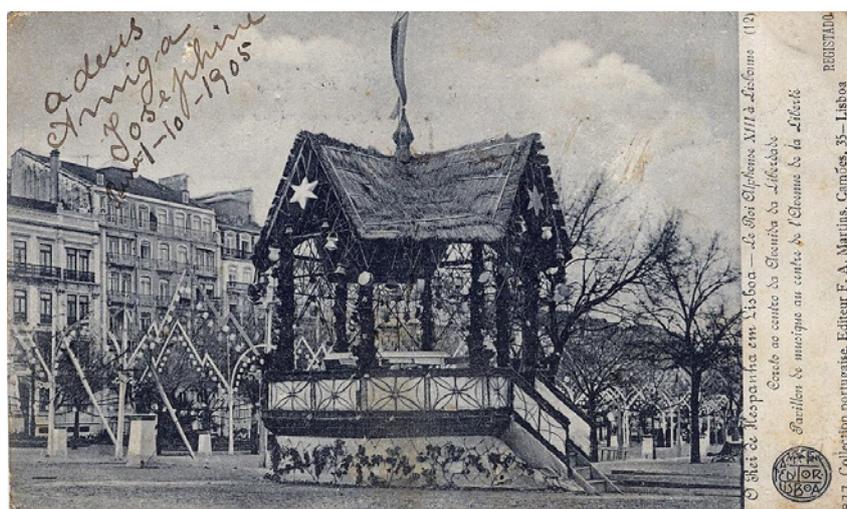


Imagem 1: Coreto da Av. da Liberdade - Lisboa
[Carvalho (2010), <http://www.meloteca.com>]

Nos coretos dos jardins, as bandas de música civis e militares actuavam aos domingos e dias de festa. Segundo os etnomusicólogos, as bandas filarmónicas foram criadas a partir do modelo das bandas militares no que diz respeito a farda, ensino, normas e repertório musical e, por outro lado, nas sociedades filarmónicas que haviam sido criadas em Inglaterra com músicos amadores nos finais do século XIX. As bandas civis formadas por instrumentistas de sopro têm desempenhado, ao longo da sua história, um papel de extrema importância na vida das comunidades onde estão inseridas constituindo-se como centros de socialização e de encontro de gerações, pólos de educação e ensino musical. Com uma prática musical que não sendo caracteristicamente urbana, não é também exclusivamente rural e tradicional, o seu repertório flutua entre dois mundos - popular e erudito - e cada vez mais parece querer atenuar essas fronteiras. Espalhadas pelo país, estas instituições viram ser reconhecido o seu papel, tendo sido instituído em Portugal no dia 1 de Setembro, o *Dia Nacional das Bandas Filarmónicas*. No continente são os distritos do litoral que têm uma forte implantação, mas é no interior e centro que, tendo em conta a dimensão populacional, se identifica um número significativo de bandas. A região autónoma dos Açores é exemplo de um movimento filarmónico extraordinário contando em 1998, segundo dados do Observatório das Actividades Culturais, com 120 bandas (Castelo Branco & Lima, 1998).

3. ALGUNS JARDINS E CORETOS DE PORTUGAL

Em Portugal, existem centenas de coretos espalhados por todo o território. Associados à festa, continuam a ser espaços de animação cultural, onde se realizam concertos de grupos de música popular, bailes e outros eventos. São poucos os que são considerados património classificado e alguns deles foram destruídos ou deslocados das praças e jardins onde se encontravam. Outros ainda encontram-se degradados e abandonados. Genuínos, ricamente ornamentados ou mais simples, redondos, octogonais ou com outras formas, rodeados de grandes árvores ou pequenos jardins cuidadosamente desenhados, colocados junto a fontes ou lagos, os coretos de Portugal continuam a ser símbolos de nacionalidade.

3.1 O JARDIM DA ESTRELA- JARDIM GUERRA JUNQUEIRO E O SEU CORETO

O jardim da Estrela, actualmente designado *Jardim Guerra Junqueiro* foi inicialmente chamado de *Passeio da Estrela*. Construído em meados do século XIX por iniciativa do Marquês de Tomar, tomou como modelo a concepção romântica dos parques ingleses. Foi seu arquitecto Pedro José Pezerat. As plantações foram orientadas pelos jardineiros João Francisco e o francês Jean Bonard. Trata-se de um jardim fechado por um gradeamento em ferro, com portões que permitem a entrada por quatro ruas. Uma das peças emblemáticas deste jardim, além das estátuas e bustos que ainda hoje o embelezam, é o seu coreto, que foi transferido por decisão camarária do *Passeio Público* da Av. da Liberdade para este jardim, em 1932. Trabalhado em

ferro, o coreto possui uma abertura também em ferro forjado, uma base de cantaria e desenhos com motivos indianos nos arcos e colunas. A *Banda da GNR* e a *Banda da Carris* são duas, entre muitas outras bandas, que realizaram inúmeros concertos no coreto do *Jardim Guerra Junqueiro*, outrora palco de concertos filarmónicos a ritmo frequente, a que o público concorria em grande número. Nos *Anais Municipais* da cidade publicados em 1952, há notícia dos concertos realizados nesse ano pela Bandas do Governo Militar de Lisboa:

“[...] Nos coretos existentes no jardim da Estrela e Praça José Fontana as Bandas do Governo Militar de Lisboa realizam concertos aos Domingos, Quintas-feiras e Sábados [...]” (Anais do Município de Lisboa, p.127)



Imagem 2: Coreto do Jardim da Estrela – Jardim Guerra Junqueiro, Lisboa.

O jardim dispõe ainda de cascatas, estufas e um pavilhão chinês. Em 1870, o explorador africano Paiva Raposo ofereceu um leão que rapidamente se tornou uma enorme atracção do jardim,¹ que contava também com aves exóticas e periquitos vindos da Guiné. Em 1931, havia neste jardim cerca de 838 árvores com 32 espécies diferentes. Nas estufas do Jardim, havia já, nesta década, numerosas variedades de plantas, com a possibilidade de venda ao público de flores dos jardins municipais.

3.2 O JARDIM DO PALÁCIO DE CRISTAL E O SEU CORETO.

O Palácio de Cristal foi inaugurado em 1865, por ocasião da Exposição Internacional Portuense. Os jardins foram projectados por Émile David, arquitecto

¹ É um filme de ficção português de 1947, realizado por Arthur Duarte.

paisagista alemão, que inspirado no modelo europeu criou a alameda, o bosque com seus recantos, o lago e a gruta. Durante anos o Palácio de Cristal, que viria a ser demolido em 1951, e os seus jardins foram palcos de variadas manifestações artísticas e de lazer.



Imagem 3: Coreto dos Jardins do Palácio de Cristal
[<http://amen8.no.sapo.pt/Album-Curiosidades>]

No primeiro ano do século XX, o semanário *Gazetas das Aldeias* noticiava um grande acontecimento a realizar no Palácio de Cristal, enaltecendo os seus belíssimos jardins:

“Palacio de Crystal – Nestas noites calmosas nenhum lugar do Porto oferece mais aprasível retiro do que os vastos jardins do Palacio de Crystal, deliciosa estancia que os estrangeiros admiram e invejam. Hoje, edifício e jardins serão esplendidamente iluminados, havendo festejos análogos aos que na noite de S. João ali attrahiram enorme concorrência e tanto agradaram. O festival, em que haverá fogos de artifício na grande avenida e lago, e em que tocarão três bandas de musica, começará às oito horas e terminará à meia noite. Aos nossos leitores do Porto, já hoje felizmente numerosos, aconselhamos a que vão ao Palacio de Crystal gosar um dos mais belos espectáculos que nesta época poderiam proporcionar-se-lhes.” (Gazeta das Aldeias, Semanario Illustrado. Porto: 7 de Julho de 1901, p.14)

3.3 ÉVORA E SEUS JARDINS E CORETOS

O actual Jardim Público de Évora foi construído por iniciativa municipal entre os anos de 1863 e 1867. Foi projectado pelo arquitecto-cenógrafo italiano José Cinatti (1808-1879), responsável também pelos trabalhos de arqueologia e jardinagem, seguindo o ideal romântico dos jardins da época. O seu coreto foi construído em 1887, onde durante muitas décadas se realizaram com frequência concertos musicais.



Imagem 4: Coreto do Jardim Público de Évora
[<http://viverevora.blogspot.pt>]

O actual Jardim Público da cidade de Évora foi construído por iniciativa municipal entre os anos de 1863 e 1867. Foi projectado pelo arquitecto-cenógrafo italiano José Cinatti (1808-1879), responsável também pelos trabalhos de arqueologia e jardinagem, seguindo o ideal romântico dos jardins da época. O seu coreto foi construído em 1887, onde durante muitas décadas se realizaram com frequência concertos musicais.

Évora foi uma das primeiras cidades portuguesas a contribuir para a criação de bandas filarmónicas. Na primeira metade do século XIX existiam em Évora as bandas da Casa Pia e a Charanga do Regimento de Cavalaria nº5. A partir de 1881 a *Sociedade Filarmónica Euterpe Eborensis* realiza concertos no jardim público. Das comemorações do 1º de Dezembro fazia parte a interpretação do *Hino da Restauração* nas ruas e coretos da cidade.

4. JARDINS E CORETOS ESPALHADOS PELO MUNDO. MARCAS DE PRESENÇA MUSICAL PORTUGUESA

Os portugueses que ao longo da nossa história viajaram para terras longínquas levaram consigo a sua identidade cultural, em que a música é elemento fulcral, transmitindo-a aos povos que iam conhecendo. Entre muitos exemplos possíveis apresentam-se dois jardins, um do Brasil e outro de Macau e um parque no Havai, onde nos respectivos coretos músicos portugueses deram a ouvir a sua música.

4.1 O JARDIM DA LUZ DE S. PAULO – BRASIL

O Jardim da Luz é o parque mais antigo de São Paulo. A sua história vem relatada no livro *Jardim da Luz – Um Museu a Céu Aberto* (2011) escrito e organizado pelo arquitecto Ricardo Ohtake, Secretário do Verde e Meio Ambiente de São Paulo, responsável pela sua recuperação entre 1998 e 2001, e pelo historiador Carlos Dias,

chefe do Gabinete da Secretaria Municipal e coordenador do processo de recuperação do Jardim da Luz. O Jardim começou por ser um projeto botânico com um viveiro de plantas criado em 1800 por ordem real, constituindo-se como a primeira área verde da cidade. Em 1825, transformou-se em *passeio público*, proporcionando aos cidadãos uma área de lazer e refúgio da cidade. Nesse ano, a sociedade paulistana assistiu no coreto do Jardim da Luz, ao concerto da Tuna Acadêmica de Coimbra. O registo fotográfico (Ohtake & Dias, 2011) revela aquele acontecimento onde no jardim, ponto de encontro com a natureza, a música se fez ouvir no seu belo coreto, rodeado de público que ali se deslocou para disfrutar de momentos de lazer e fruição musical.



Imagem 5: Coreto do Jardim da Luz, concerto da Tuna Acadêmica de Coimbra.
[<http://mulher.uol.com.br> / Guilherme Gaensly/Divulgação]

A construção do primeiro coreto do jardim data de 1880, data em que apareceram as bandas musicais das colônias de emigrantes. O segundo coreto data de 1911 e foi projectado por Maximilian Hehl, professor da Escola Politécnica. Com a construção da estação ferroviária em 1860, que ficava no seu interior, o Jardim da Luz viu chegarem a S. Paulo milhares de imigrantes e visitantes. Em meados do século XX, tanto o jardim como o bairro envolvente começaram a entrar em degradação, chegando à década de noventa a um estado impróprio e palco de actividades marginais. A história deste jardim é um exemplo da forma como o homem actua sobre a natureza, a utiliza e transforma. Actualmente, o Jardim da Luz representa um caso exemplar de recuperação e devolução aos paulistanos de um parque na cidade que no passado tinha sido um espaço de encontro da natureza e de práticas de lazer e fruição musical da população e que num período problemático foi-se degradando. O projecto de recuperação posterior incluiu um estudo arqueológico

e uma investigação no campo botânico com vista à recuperação e distribuição das espécies originais. O coreto, a casa de chá, as esculturas do lago da Cruz de Malta e a gruta artificial foram restaurados, voltando o Jardim da Luz à função para a qual havia sido criado.



Imagem 6: Coreto do Jardim da Luz. S. Paulo – Brasil
[<http://mulher.uol.com.br> / Guilherme Gaensly/Divulgação]

Os coretos não foram, porém, apenas palcos de fruição musical. Serviram também as populações nas lutas pelos seus direitos e aspirações na 1ª República e em tempos de Ditadura. Erico Veríssimo no seu romance *Incidente em Antares* (1971)², drama insólito ocorrido numa sexta-feira, 13 de Dezembro de 1963, em plena ditadura no Brasil, descreve acontecimentos ocorridos na cidade fictícia de Antares do Rio Grande do Sul, protagonizados por uma população preconceituosa, com problemas sociais graves, em que os mais pobres são ignorados pela burguesia local. O autor, na segunda parte da obra, relata uma greve geral na cidade. Os mortos, revoltados por não serem enterrados face à adesão à greve dos coveiros, saem dos seus caixões e é no coreto da praça, frente aos cidadãos, que revelam os segredos que a sociedade esconde. A praça e o coreto são, neste romance, o palco dos acontecimentos e representam o espaço de liberdade onde todos convergem.

4.2 A MÚSICA NO JARDIM DE S. FRANCISCO EM MACAU

Entre os anos de 1890 e 1935, no coreto do Jardim de S. Francisco, havia música todas as tardes de quinta-feira e domingo pela Banda Municipal da Câmara de Macau dirigida pelo maestro Constâncio José da Silva (macaense) e por outras bandas militares. O Jardim de S. Francisco teve a sua origem com os frades franciscanos que ali se estabeleceram em 1580. Com a extinção das ordens monásticas no século XIX,

² Em 1994, “Incidente em Antares”, foi adaptado pela Rede Globo por Charles Peixoto e Nelson Nadotti, com direção de Paulo José. Do elenco da mini série constam os actores Fernanda Montenegro e Paulo Betti.

o governo macaense apropriou-se das terras e propriedades franciscanas, criando o primeiro jardim público de Macau. O coreto viria a ser demolido em 1935, com a abertura da Rua de Santa Clara.

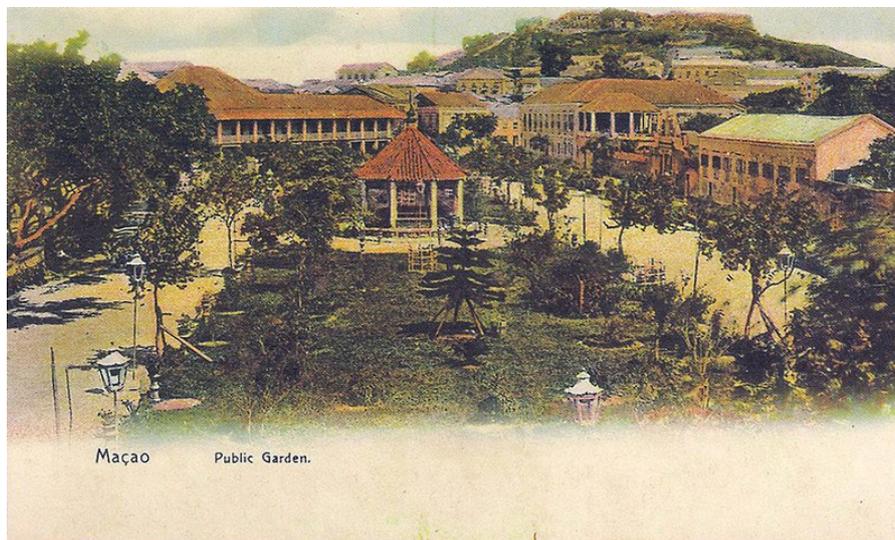


Imagem 7: Coreto do Jardim de S. Francisco – Macau
[<http://macauantigo.blogspot.pt/2012/02/coreto-do-jardim-de-s-francisco.html>]

A Banda de Macau tinha ligações a Goa, Moçambique, Timor e Sião. As redes de contacto, com trocas de partituras, eram realizadas através dos navios que estabeleciam intercâmbios entre Portos (Bispo, 2012). A *Banda dos Amadores Portugueses*, sediada em Hong Kong nos finais do século XIX, foi outra das bandas que actuava com regularidade no Jardim de S. Francisco³.

4.3 Os AÇORIANOS E A MÚSICA AO AR LIVRE NO HAVAI

Alguns dos portugueses das ilhas atlânticas que foram para o Havai participaram activamente na prática amadora musical. Os açorianos dedicavam os seus momentos de lazer à música, integrando as bandas locais, com instrumentos vindos da Alemanha em 1880. Em 1883, dois irmãos açorianos, barbeiros de profissão em Hilo, fundaram a *Hilo Portugueses Band*. Joaquim e Júlio Carvalho, e outros músicos amadores provenientes das mais diferentes profissões, actuavam com imenso sucesso, vindo a formar mais tarde a *Havai Country Band* em 1905, após a anexação do Havai pelos Estados Unidos. Na vida social de Hilo, a banda portuguesa desempenhou um papel de particular importância com os seus concertos nas praças, nos jardins e parques como o *Parque Mo' Oheau*, onde foi construído um coreto em 1904.

³ O jornal *O Macaense* deu a conhecer o contributo dos portugueses no desenvolvimento da prática musical civil em Hong Kong, revelando nas suas páginas a lista dos músicos portugueses que faziam parte da Banda dos Amadores portugueses e em que se destaca o seu Mestre Vicente Sebastião Danenberg (1841-1904).



Imagem 8: Coreto do Parque Mo' Oheau - Havai.
[<http://www.revista.brasil-europa.eu/126/Bandas-no-Havai.html>]

5. NOTA FINAL

A paisagem, a natureza e o coreto revelam-nos, numa simbiose perfeita, sinais de reafirmação local cultural e identitária da população de S. Brás em Mirandela.

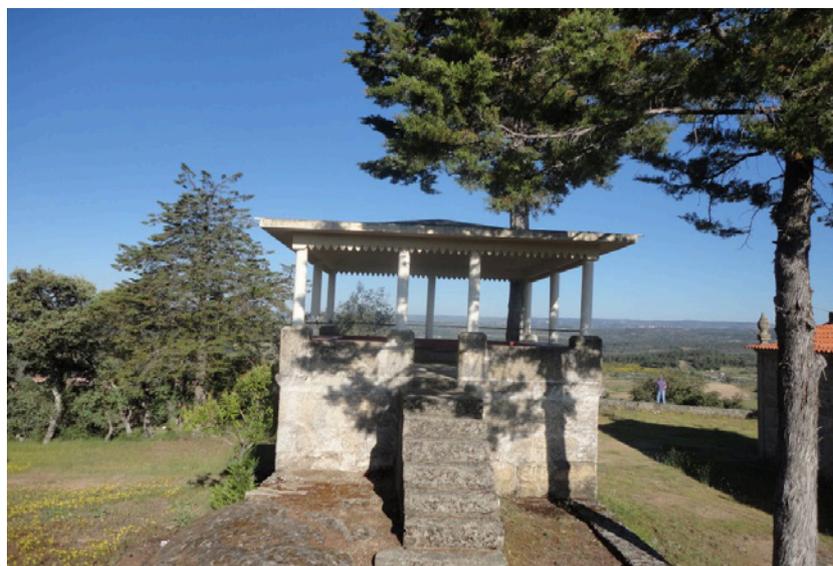


Imagem 9: Monte de S. Brás, Freguesia de Torre de Dona Chama, Concelho de Mirandela, Distrito de Bragança
[Foto: Maria Alcina. <http://reanimar-coretos-portugal.blogspot.pt>]

O desenvolvimento da prática musical amadora trouxe consigo o aumento do número de músicos das bandas de música. O seu repertório também assim o exigiu contribuindo para que os coretos tivessem deixado de desempenhar a sua função original, dado serem poucos os coretos que conseguem actualmente acolher todos os músicos. Alguns coretos recebem agora outras *performances* artísticas, numa tentativa de dinamização destes espaços culturais em ambiente saudável, próximos

da natureza, revitalizando os jardins e criando novos públicos. Em simultâneo, assiste-se hoje, em muitas cidades e vilas, e em nome do desenvolvimento urbano, ao desprezo pelas praças ajardinadas e pelos jardins e coretos neles existentes. Indicadores da herança cultural das vilas e cidades, os jardins e seus coretos, bem como as bandas que aí actuavam, fazem parte de um acervo cultural e patrimonial que urge preservar e continuar a fruir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, L. F. de (2009) Apresentação. 'Largos Coretos e praças de Belém' *Programa Monumenta*. Roteiros do Património. Brasília: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.
- Araújo, I. A. De (1979) *Jardins, Parques e quintas de recreio no aro do Porto*. Actas do Colóquio 'O Porto na época moderna', Sep. Revista História, Vol II. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Baptista, J. P. da S. (2010) *Três intervenções em jardins na periferia do centro histórico de Santarém*. Diss. de Mestrado. Lisboa: Instituto Superior Técnico.
- Bispo, A.A. (2010) 'Jardins, bandas e coretos na vida urbana em seus elos com a Escócia, a Irlanda e a Inglaterra - pelo The Canadien Naval Centennial (1910-2010)', *Revista Brasil Europa Correspondência Euro-Brasileira*, 128/5.
- Bispo, A.A. (2010) 'A música de banda no Havai nos seus elos com o Império Alemão e com a imigração portuguesa. Significado para a pesquisa das bandas de música no Brasil', *Revista Brasil Europa Correspondência Euro-Brasileira*, 126/15
- Bispo, A.A. (2012) 'Migrações a centros de comércio e mudanças de práticas tradicionais. Das cavalgadas do Divino de zonas rurais inglesas à música de banda em Manchester e na integração de portugueses no universo britânico de Hong Kong', *Revista Brasil Europa Correspondência Euro-Brasileira*, 137/15.
- Carvalho D. D. de (2010) *Origem etimológica de Coreto e denominações noutros idiomas*. <http://www.meloteca.com>. Acesso em Maio de 2013.
- Castelo Branco, S. e Lima, M. J. (1998) 'Práticas Musicais Locais: alguns indicadores preliminares', *Observatório das Actividades Culturais*, OBS nº 4, Outubro de 1998, pp. 10-13.
- Lameiro, P. (2010) 'Banda Militar', *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*, (Dir. Salwa Castelo-Branco) Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 113-114.
- Lourosa, H. (2009) 'A polissemia da performance. Dimensões performativas da Banda Filarmónica a partir da análise musical e da história social deste agrupamento. Um estudo de caso', *Performa '09 – Encontros de Investigação em Performance*. Universidade de Aveiro.
- Ohtake, R. e Dias, C. (2011) *Jardim da Luz – Um Museu a Céu Aberto*, S. Paulo: Senac, Edições SESC.
- Soares, E. N. (2009) (Org.) 'Largos Coretos e praças de Belém', *Programa Monumenta*, Roteiros do Património. Brasília: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.
- Russo, S. B. (2008) *As bandas filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora*, Lisboa: ISCTE. Tese de mestrado. [Acesso em 28 -08-2013] Disponível em [www:http://hdl.handle.net/10071/1155](http://hdl.handle.net/10071/1155).
- Verissimo, E. (1994) *Incidente em Antares*, 39ª ed. São Paulo: Ed. Globo.

“Quintal é rei em casa de Português” – Jardins e hortas em contexto migratório

ISABEL LOPES CARDOSO

CHAIA / Centro de História da Arte e Investigação Artística, Universidade de Évora
isalopescardoso@gmail.com

Resumo

Com este artigo venho partilhar aspectos de uma reflexão em curso sobre as transformações da paisagem através da migração e, decorrentes destas, as transformações das percepções e da representação da paisagem. O texto assume um carácter exploratório e o seu título – “Quintal é rei em casa de Português” – remete directamente para uma das cinco situações que exporei uma a uma, para depois tecer alguns considerandos sobre o papel destas hortas e destes jardins no percurso migratório das populações referidas, aquilo que representam para estes jardineiros/hortelões, e as questões que se colocam hoje, ao nível de uma paisagem urbana marcada pelas migrações.

Palavras-Chave: Quintal; hortas; jardins; e/imigração; migrações; memoryscape; identidade; paisagem

C'est le point de vue qui crée le "fait"; celui-ci n'existe qu'en fonction de l'intention (qui peut n'être qu'une intuition) théorique qui le rend remarquable: "Ouvrir une nouvelle série d'aperçus historiques, c'est presque toujours créer une série de documents négligés jusque-là, ou montrer dans ceux qui étaient déjà connus ce qu'on n'avait pas su y voir." (Renan, 1859: 122-123)

1. MEMORYSCAPE

Pouco ou nada sei sobre jardins. Porém, como qualquer Lisboaeta da minha geração, trago na retina os inúmeros quintais e jardins que polvilham a cidade desde o tempo em que “com o natural aumento da população se (foi) reduzindo o espaço das quintas e das hortas” (Oliveira, 1963/64: 24). Ao procurar literatura sobre estes espaços verdes, deparei com um texto analítico de Joaquim de Oliveira sobre *O Velho da Horta*, de Gil Vicente. Esclarece o autor que é num dos quintais intramuros, numa dessas “belas hortas” lisboetas quinhentistas, que a “paradisíaca serpente”, por elas atraída, se vem “enroscar no vigoroso tronco da macieira do afrodisíaco pomar do “Velho”. Relembre-se o argumento da farsa, delineado por Gil Vicente (Oliveira, 1963/64: 15):

Esta seguinte farsa é o seu argumento que um homem honrado e muito rico, já velho, tinha uma horta; e andando uma manhã por ela esparecendo, sendo o seu

hortelão fora, veio uma moça de muito bom parecer buscar hortaliça, e o velho em tanta maneira se namorou dela que, por via de uma alcoviteira, gastou toda a sua fazenda. A alcoviteira foi açoutada, e a moça casou honradamente. Entra logo o velho rezando pela horta.

Assim, é na horta que o *Velho* vai “espairecer”, admirar a Natureza, ao contacto do ar livre; é ali, no meio de flores e de frutos nas árvores, entre os produtos hortícolas variados, que recolhe para rezar. “À semelhança do quadro evangélico, em que Jesus Cristo procurava a solidão no Horto para recolhimento na oração, no sítio onde fora atraído pela proximidade de Judas, afigura-se-nos que o *Velho* inicia os mesmos passos na *Horta* da sua casa, quando se aproxima(m) dele, naquela manhã inundada de sol, a *luxúria* e a *ambição* que o levam ao sacrifício cruciante do seu martírio.” (Oliveira, 1963/64: 25) Espaços de recolhimento e de oração face à adversidade, hortos, hortas e jardins são, ao mesmo tempo, lugares em que o indivíduo se confronta consigo próprio (a adversidade é, também, interior) e se des-cobre, se situa no tempo e com isso se projecta no mundo.

Como já disse, trago estas hortas na retina. Como trago na retina – e, portanto na mente, na paisagem da minha memória – outras hortas ou até campos, desta feita os da cidade do Porto, o meu segundo pólo referencial em terras lusas – a minha cidade-campo. Qual não foi o meu espanto quando, em meados de 1980, encontrei outras tantas hortas e quintais – e campos, até – portugueses na grande metrópole que é Paris e para a qual entretanto me mudara. Não possuo fotografia da primeira couve-galega que vi em França, mas recordo-me perfeitamente da localização geográfica da casa (Épinay-sur-Seine, na *banlieue* Norte de Paris) e do aspecto exterior da vedação através da qual vislumbrei o vegetal: um murete de alvenaria, pintado de bege, com uma vedação em madeira que tapava a vista para o interior da propriedade, mas onde uma frincha atraiu o meu olhar; e foi através dela que descobri o *meu* primeiro quintal português em terras gaulesas. Lembro-me, também, da sensação experimentada de surpresa inicial, logo comutada em bem-estar ao associar esta visão às paisagens de hortas e quintais lisboetas e portuenses inscritas na minha *memoryscape* (Nuttall, 1992).

Desde então, passei a prestar uma atenção consciente a estes espaços e lugares. Contrariamente aos franceses, que na parte da frente da casa dispunham um jardim e nas traseiras a horta, nos anos 1960-70 os portugueses plantavam hortas e quintais em todo o redor da casa. Só mais tarde, a partir da década de 1980, apareceriam os primeiros espaços mistos nos arredores de Paris, com a adopção do jardim na parte da frente da casa, à francesa, embora ainda com alguns legumes à mistura; ou os primeiros espaços separados, com o jardim na parte da frente e a horta nas traseiras. Assim, de couve-galega em couve-galega, fui descobrindo a imensa rede de portugueses que, entre finais da década de 1950 e meados da de 1970, para lá tinha emigrado, em massa, durante o Estado Novo, fugindo da miséria e das guerras coloniais. Durante o trabalho de investigação sobre o imaginário e a história das casas dos ‘Portugueses de França’ (Cardoso, 2009), em boa parte efectuado junto dos

serviços de urbanismo das localidades seleccionadas para a realização do levantamento de centenas de casas nos arredores de Paris e de Clermont-Ferrand, e sempre que quis – inspirando-me nos ensinamentos de Georges Duby (2001) – confirmar, no terreno, os dados colhidos nos arquivos camarários, o elemento vegetal revelar-se-ia um índice precioso da presença de portugueses nas casas cujas plantas inventariara.

Entretanto decorreram quatro anos desde a defesa da tese e as hortas e quintais sobre as quais afinal pouco ou nada escrevi até à data - à parte algum apontamento na tese e um artigo na revista *História* (Cardoso, 2001) - não me deixaram sossegada. Um estado de alerta reforçado ao qual não é alheio o actual trabalho de investigação em torno dos discursos, imagens e representações da paisagem portuguesa (olhares de dentro e de fora) na historiografia, nas artes e na literatura, à luz das migrações (Cardoso, 2012a). Proponho ao leitor partilhar cinco situações – ou casos de estudo – distinta(o)s no espaço e no tempo e que formam uma trama evocadora da importância ética e estética que as hortas e jardins assumem em diferentes contextos migratórios. A última parte do texto contextualiza as cinco situações na história mais geral da e/i/migração portuguesa e analisa alguns aspectos da reflexão em curso sobre *memoryscape*, paisagem e identidade.

2. HORTAS, JARDINS E IDENTIDADES RECONFIGURADAS

2.1. CRÓNICAS DA CALIFÓRNIA (SÉCULO XIX-XX)

Em 1978, em *Portugueses na Califórnia*, o autor e jornalista Helder Pinho compilava um conjunto de reportagens que havia publicado no jornal *A Capital*, “sobre a vida dos emigrantes lusitanos na costa americana do Pacífico”. Numa dessas crónicas, Helder Pinho recordava o retrato dos agricultores portugueses - na maioria açorianos - radicados na Baía de S. Francisco desde o início do século XIX, feito em 1913 pelo escritor norte-americano Jack London, em *The Valley of the Moon (O Vale da Lua)*:

Há 40 anos que o velho Silva veio dos Açores. Foi pastorear carneiros nas montanhas durante dois anos e depois veio para San Leandro. Estes cinco acres foram a primeira terra que ele arrendou. Isso foi só o começo. Depois começou a arrendar aos cem acres e aos cento e sessenta acres. E as irmãs e os tios e as tias começaram a chegar aos Açores [...] e em breve San Leandro era uma colónia portuguesa. [...] Mas o velho Silva nunca menosprezou uma oportunidade, por mais pequena que fosse. E eles são todos assim. Vês ali, por fora daquela cerca, junto das marcas das rodas da estrada, favas. Nós fazíamos troça duma coisa assim. Mas não o Silva. Agora ele tem uma casa em San Leandro. E anda num carro de 4.000 dólares. E continua a cultivar cebolas em frente de sua casa até ao passeio. Ele ganha trezentos dólares anuais só naquele bocadinho de terra. [...] - Mas como é que eles conseguem isto tudo? – gritou Saxon. Porque estão acostumados à agricultura. A família toda trabalha. Eles não têm vergonha de arregaçar as mangas e cavar – filhos e filhas e noras, velhos, velhas, e as crianças. Eles costumam dizer que um rapazinho de quatro anos que não é capaz de levar uma vaca a pastar pelos caminhos e mantê-la gorda não vale nada.

E mais adiante:

Os portugueses são agricultores por natureza. É só isso, e nós não sabemos nada de agricultura, nem nunca saberemos.

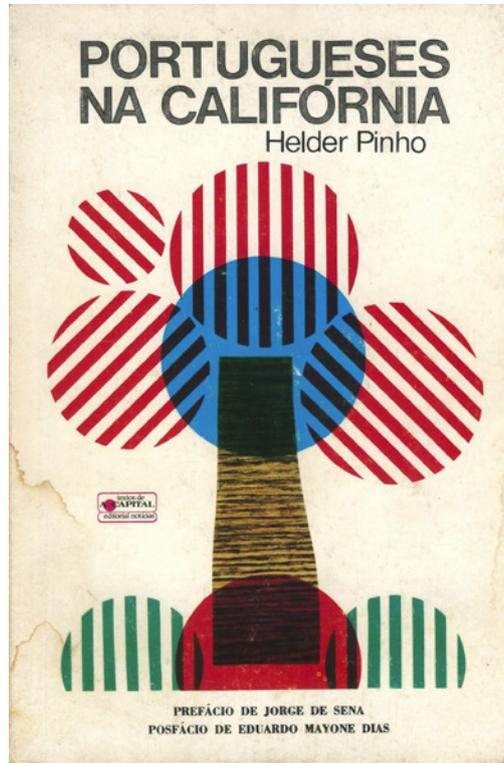


Imagem 1: Helder Pinho, *Portugueses na Califórnia*, 1978 (capa)

A história do casal Billy e Saxon do romance de London revela-nos que, no dealbar do século XX, os portugueses se tinham imposto no sector primário da economia californiana. Procurando um naco de terra que pudessem comprar para nela viver, as personagens de London deparam-se com dificuldades nessa aquisição, por os portugueses “terem feito subir” o preço da terra. Presentes na Califórnia desde o século XVI, é com o surto migratório do século XIX, que traz essencialmente populações dos Açores, da Madeira e da então colónia de Cabo Verde, que os portugueses se instalam em S. Francisco, Oakland, South Bay e na Central Valley.

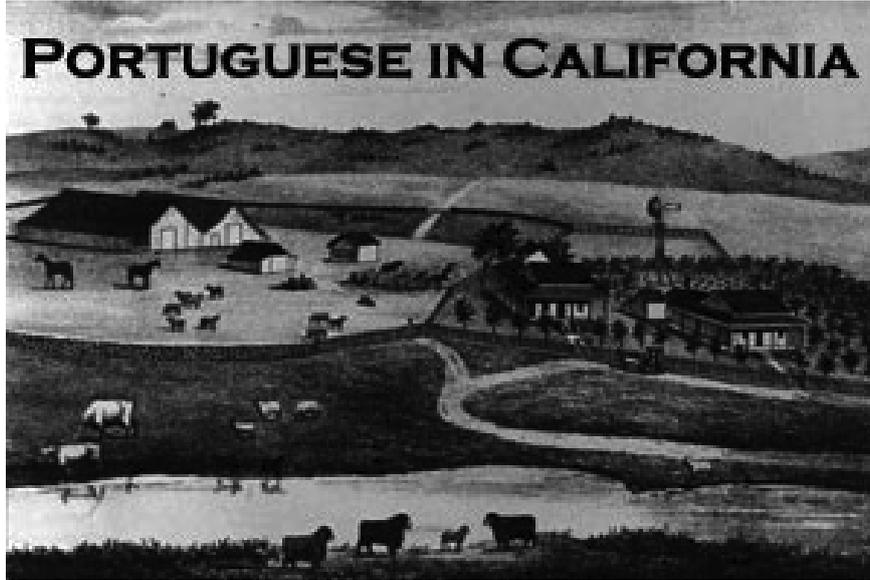


Imagem 2: Antonio J. Cardoso rancho, 1870, La Grange, Condado de Stanislaus, de História do Condado de Stanislaus, Califórnia, San Francisco: Elliott e Moore, 1881 <http://bancroft.berkeley.edu/ROHO/projects/portuguese/>

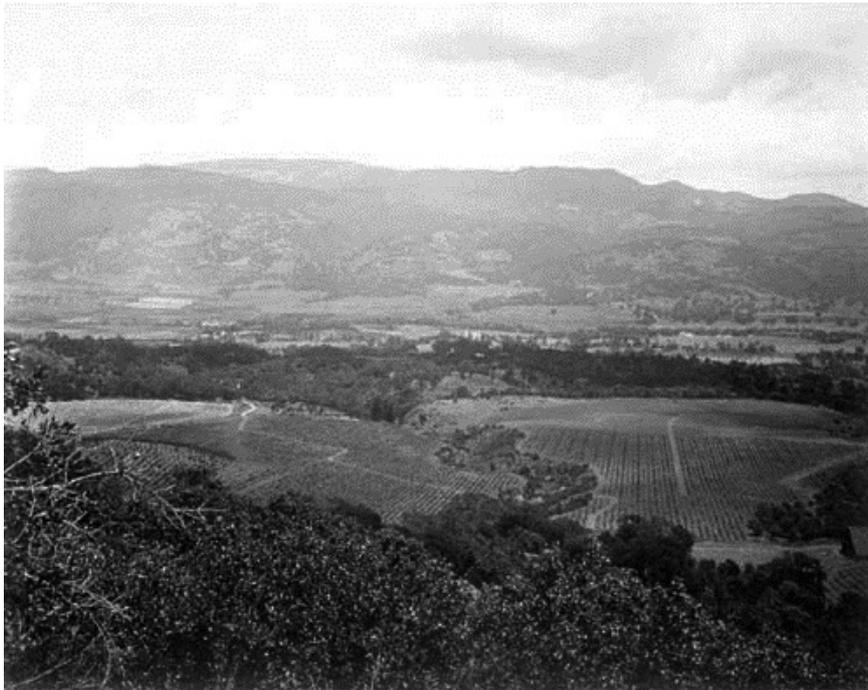


Imagem 3: Sonoma Valley, Carleton E. Watkins, 1887, <http://sunsite.berkeley.edu/CalHeritage/>

No Vale do Sacramento especializam-se na criação de gado leiteiro e nas indústrias de laticínios, cujo mercado dominam pelo menos até finais do século XX. Na Baía de S. Francisco desenvolvem a agricultura: “Pelo limiar do século XX, era efectivamente na Baía que o português se dedicava à cultura de frutos, de hortícolas – em particular de ervilha e de fava – e de algum gado de manjedoura ou de aves de capoeira. Em 1890, por exemplo, os luso-americanos constituíam cerca de 60% dos horticultores do condado de Alameda, frente a S. Francisco.” (Pinho, 1978: 31). Segundo Eduardo Mayone Dias, a Sul da cidade, os portugueses iniciaram então

a cultura da alcachofra, espécie que em finais de 1970 ainda representava uma das suas principais ocupações na zona de Half Moon Bay. Por outro lado, um velho madeirense há muito radicado em Hayward recordava, nos anos 1970 (Pinho, 1978: 31-32):

Tudo isto eram cabeços verdes de Hayward até San José. Criava-se muita vide na ladeira e cultivavam-se bons pomares, enquanto as ervilhas eram vendidas para todos os Estados Unidos. Saíam daqui, em grandes comboios, até ao Atlântico, pois lá estava frio e o produto não se dava. [...] Hoje está tudo mudado e só há indústrias por todos os lados, casas e mais casas e o que resta das culturas portuguesas, são favas ou ervilhas que os luso-americanos ostentam nos seus quintais.

Segundo Frederick G. Bohme, os portugueses também terão introduzido a indústria da batata-doce, na Califórnia, pelas mãos de J.B. Avila, nativo dos Açores, que chegou à Califórnia em 1883 e que trabalhou junto da Missão de San José (Pinho, 1978: 32).

Em 1960-1970, verifica-se novo surto emigratório para a Califórnia e numa outra reportagem do mesmo livro, intitulada "Quintal é rei em casa de português", Helder Pinho (1978: 43-45) refere uma sondagem feita na década de 1970 segundo a qual "geralmente o emigrante português, radicado na Califórnia, atinge, num período médio de cinco a seis anos, o nível de vida médio do americano nato: casa própria, um ou dois carros, televisão a cores, aparelhagem electrodoméstica e conta no banco." A sondagem indica ainda o rápido abandono, pelos portugueses, da vivenda ou do apartamento alugado a favor da posse de casa própria – necessidade "quase unânime" que está na origem da criação da profissão de agente imobiliário:

Vendemos também a americanos, mas o maior negócio é efectuado com portugueses aqui da comunidade de San José – explica-nos Dino de Medeiros, açoriano que deixou a sua terra após a erupção do vulcão dos Capelinhos e, hoje, é proprietário da Popular Realty.

O luso-americano tem áreas próprias para residir escolhendo, quase sempre, os melhores locais do ponto de vista de centralização, asseio e beleza, nunca deixando de adquirir espaço para um quintal, uma cozinha grande e no mínimo três quartos. "O quintal é que nunca falha e neste pormenor nunca há desentendimento entre marido e mulher, pois ele faz falta para o homem cultivar as suas hortaliças..." (Pinho, 1978: 44). A mesma fonte revela ainda preocupações com a limpeza das casas; o cuidar da frontaria e o esmero no trabalho da horta:

O cuidar da pequena horta é mesmo obsessivo para qualquer compatriota nosso e constitui, até, motivo de gala quando qualquer amigo vem até casa cumprimentar-nos, tal qual aquela satisfação que sentimos no rosto do velho "boxeur" Horácio da Velha, radicado em San Diego, que após nos obrigar a examinar cuidadosamente os feijões-trepadores, as ervilhas ou as couves de pé alto, no quintal de sua casa, nos dizia com uma pontinha de saudade: - Diga-me lá se não é igual ao "aido" do seu paizinho, lá naquelas maravilhosas terras de Aveiro, que me viram nascer?!

Curiosamente, apesar das tradições da arte de floricultura nos Açores e na Madeira, a arte de jardineiro, isto é, o trabalho em si - já que a produção de flores em larga escala “pertence ao dinamarquês” – seria implantada pelos cabo-verdianos. São eles que, “numa grande maioria, se dedicam ao cuidado e arranjo dos lindos jardins nas mansões americanas, muitas delas de proprietários de origem judaica, principalmente em São Francisco.” (Pinho, 1978: 46) Segundo José Gonçalves, especialista em Direito Internacional da Universidade de Califórnia em Los Angeles, na década de 1970, os cabo-verdianos concentravam-se, então, em Sacramento, São Francisco e no Vale da Napa, onde boa parte trabalhava para os serviços municipais como jardineiros, podadores de árvores e na limpeza das ruas.

2.2. ANDANÇAS POR ANGOLA (1945-1975)

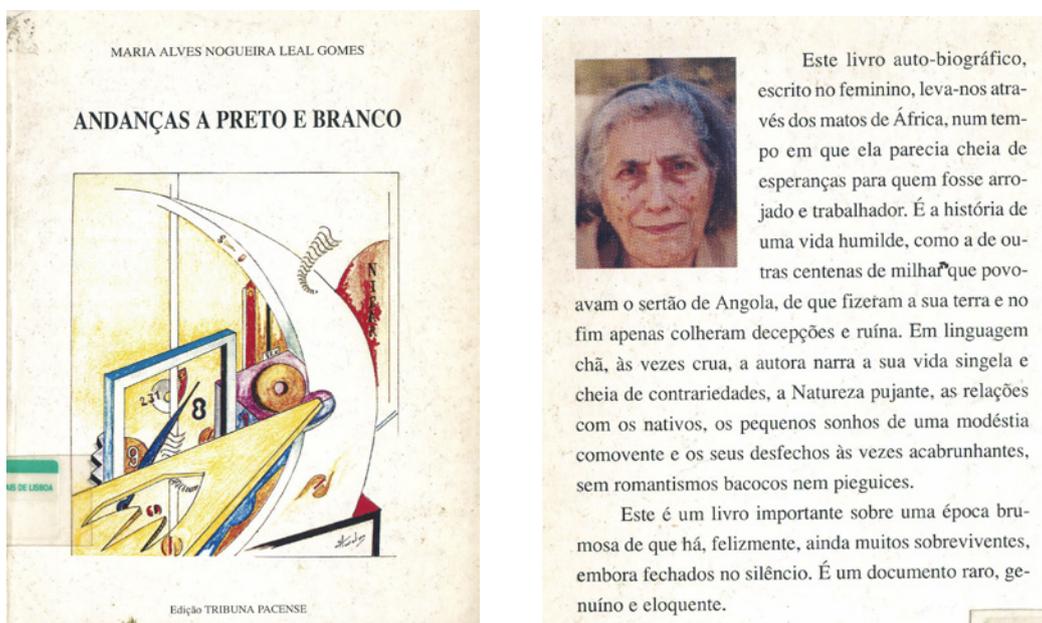


Imagem 4: Maria Alves Nogueira Leal Gomes, *Andanças a preto e branco: memórias da minha vida e andanças por Angola*, 1998 (capa)

Maria Alves Nogueira Leal Gomes (1998) é autora de um diário intitulado *Andanças a preto e branco: memórias da minha vida e andanças por Angola*, que escreve entre 1945, ano da sua partida para Angola, e 1975, ano do seu regresso a Portugal. Pouco conhecido, este livro escrito pela viúva de um funcionário do quadro administrativo do Estado Novo relata e documenta indirectamente a vida pobre de um chefe de posto, que é destacado para onze postos durante os seus vinte e sete anos de carreira, “talvez porque defendia, ingenuamente, os *indígenas*, dos abusos dos comerciantes e dos seus superiores” (Pélissier, 2006: 587). Revelando as deficiências de rotação acelerada do pessoal colocado no mato, através do texto desenham-se as condições de vida em que viviam os pequeníssimos núcleos populacionais de brancos. Maria L. Gomes acompanha, quase sempre, o seu marido nestas deslocações através de um imenso território (ca. de 1.246.700 Km²), ocupado por numerosas

populações, que praticam línguas e culturas diferentes, desconhecidas do chefe de posto e da sua mulher. Cada nova deslocação significa, também, uma mudança de casa e estas estão, geralmente, em péssimas condições. Constituem grande e constante preocupação: a saúde, os filhos (terá cinco, dos quais um nado-morto devido à ausência de cuidados médicos) e a sua escolaridade. Por onde passa, empreende a plantação de hortas e jardins.

Maria L. Gomes casa em 1945 e chega a Luanda um mês depois, em Julho, onde ficam nove meses à espera da nomeação do marido. A primeira deslocação (de comboio e camião de carga) condu-los a Vila Nova do Seles, onde três semanas depois nasce a primeira filha. Nove meses mais tarde, surge nova nomeação, desta feita para Vila Arriaga (Bibala). A viagem faz-se de camioneta e comboio, com interrupções, e Maria L. Gomes está novamente grávida – a segunda filha nasceria quatro meses depois (Abril 1947).

O meu marido foi chefiar o Posto do Gungo. Chegámos lá pouco antes do Natal (de 1947), por volta do meio-dia. A casa em que fui habitar era pouco melhor do que aquela de onde vinha. As janelas não tinham vidros, as portas não tinham fechaduras, os tectos não tinham forro. Fiquei a olhar para toda aquela desolação. [...] Era um lugar muito isolado. Só havia a nossa casa e outra de um enfermeiro. Só passava lá um carro, quando vinham a umas casas comerciais que ficavam a 8 quilómetros da nossa casa, buscar café ou óleo de palma e trazer mantimentos para as roças, ainda mais distantes. O meu marido mandava um estafeta levar o correio a Novo Redondo e, só passados dez ou quinze dias, é que ele regressava. Dez dias, se algum carro passava do Lobito para Novo Redondo, o levava. Senão, eram mesmo quinze dias, sempre a pé. Fazia uma espécie de cama em cima das árvores por causa das feras e aí dormia quando chegava a noite. De manhã, logo que pudesse, continuava.

Nessa altura, Maria L. Gomes planta a sua primeira horta:

Quando lá cheguei diziam que havia quatro anos que não chovia. Estava tudo seco. Não tinha hortaliça para comer nem legumes. Também não havia lojas onde os comprar. Então, pedi a um tio meu da Metrópole que me mandasse sementes de horta e deitei mãos à obra. Numa baixa, a três quilómetros, fizemos uma horta que fazia gosto ver.

Rapidamente, a horta exprime os dois espaços culturais: o português (da “metrópole”) e o local. São semeados amendoim (ginguba, para fazer óleo porque o azeite é caro), abóboras e piripiri (gindungo). Quando o amendoim ficou maduro, Maria L. Gomes juntou-se com a “velha Cecília que tinha estado em São Tomé e também sabia umas coisas” e fizeram óleo caseiro. A experiência repetir-se-á noutras terras. Prosseguindo a sua adaptação à realidade local, Maria L. Gomes faz goiabada – que lhe recorda o doce de marmelo da sua terra natal, no Douro - a partir dos frutos das goiabeiras espontâneas que crescem perto da sua horta, doce de papaia e de mamão, doce de toda a fruta: “Secava a banana que era uma maravilha. E, assim, em minha casa, havia sempre fruta. Se não houvesse fresca havia em conserva ou seca.”

Em 1949, morre-lhe um filho, por falta de assistência médica. “Foi no cemitério do Gungo que o meu filho foi sepultado. Foi ele o primeiro branco que aí ficou.” Esta

primeira grande ruptura afectiva em território angolano é ainda reforçada quando, em 1950, chega o anúncio de nova transferência, desta feita para o Posto de Emílio de Carvalho, com sede em Pedra do Feitiço, no distrito do Zaire: “Fiquei tão triste que chorei. Porque eu já gostava muito desta terra e destas gentes.” A viagem demorará um mês, por via marítima e 65 quilómetros por estrada “muito esburacada”, com as duas filhas de 3 e de 4 anos e um bebé de dez dias, que entretanto nascera em Luanda (Novembro de 1950), onde fizeram escala. Na nova povoação não havia nada, tudo vinha de Boma, do Congo belga, no outro lado do rio - couves, ervilhas e cenouras não vingavam; devido ao clima muito quente, “não se conseguia ter nada de fresco”. Mas Maria L. Gomes planta uma lavra de cultura de ananás, com o qual faz refresco e vinho “que parecia espumante”. Gosta daquelas terras excessivas, embora a enchessem de preocupações. O marido sofre de paludismo crónico e, passado um ano, é enviado pela Junta de Saúde para a “metrópole”, onde passam sete meses, e aqui são as crianças que adoecem (é Inverno, está frio e húmido). Em Junho de 1952, regressam a Angola, o marido é destacado para o Posto do Cariango, perto de Quibala, onde chegam após mais uma viagem atribulada (comboio, machimbombo, jangada, carro), com crianças e bagagens. Nova horta:

Chegámos ao Cariango. Encontrei uma habitação muito fraca. As janelas só tinham os caixilhos. Os vidros nunca chegaram a ser postos. As portas não tinham fechaduras. ... Os tectos não tinham forro. O pavimento era de ladrilhos de barro... Enfim, uma miséria... [...] Três meses depois de lá chegarmos, já tínhamos uma horta com quase todas as espécies de legumes. Era uma terra em que se plantava qualquer coisa e quinze dias depois já estava tudo bonito, verdinho. Era o que valia, porque, nas lojas, não havia nada para se comprar. Eu tinha muitas galinhas, patos e alguns perus. Lá não se vendia carne de vaca ou de porco. Felizmente, de vez em quando, um caçador trazia um veado ou um “nunce”.

Sempre muito isolada – o isolamento é outra constante do relato de Maria L. Gomes – “ia passando o tempo” fazendo farinha torrada (farinha de mandioca), óleo de amendoim, tapioca e óleo de palma, considerados “muito melhores do que o comprado na loja.” Cultivava milho, que depois moía num “moinho movimentado por água como os de Portugal” pertencente a um comerciante português e, com essa farinha, fazia pão misturado com farinha de trigo, de dois em dois dias. Sobre o Cariango, Maria L. Gomes escreve ainda que lhe valeu alguns nativos saberem os “milongos” para a cura de muitos males, porque os médicos estavam longe (“hospital era um em cada concelho e mal apetrechado”), eram “desconhecedores das doenças tropicais” e os enfermeiros estavam “constantemente bêbedos”. Entretanto, também se ia tornando premente a questão da escolarização dos filhos: “Eu continuava a dar aulas às minhas filhas. Uma tinha que passar para a 3ª classe e a outra para a 2ª. [...] Então o pai resolveu ir a Luanda ver se conseguia um posto que tivesse escola. Havia muitos mas não estavam vagos. Eu pensava que não tínhamos sorte. Havia postos com escola, com um carro bom, com posto sanitário e estavam ocupados por funcionários solteiros ou por outros sem família em idade escolar. [...] - São cunhas e padrinhos! A situação é essa! Quem não os tem é mandado para os lugares piores”

O marido obtém transferência para a administração local, em Luanda, onde tudo era muito caro e as filhas são escolarizadas, antes de irem a exame oficial. Com a saída do Cariango, dá-se a segunda ruptura afectiva importante, traduzida nas palavras de apego a uma casa em péssimo estado, aos animais, à lavra de amendoim em flor:

Tive pena de sair de lá. A casa era tão má que estava escorada para não cair. Mas eu ia sentir saudades. O quarto das minhas filhas estava engraçado: com os caixotes que eu tinha pedido na loja tinha feito as mesinhas de cabeceira. Cobri-as com pano de cretone às flores. E, com ele, fiz cortinados, colchas das camas. Guarda-fatos e cómoda com o mesmo pano. Até à volta do espelho. Estava um quarto bonito. Depois, tinha muitas galinhas, patos, perus, uma horta que era uma maravilha e fruta. Os patos, vendi-os ao desbarato e as galinhas a dez escudos cada. Os perus ninguém os quis comprar. O meu marido disse que fazia um caixote e os levava para Luanda. Meti vinte perus grandes num caixote e noutra trinta mais pequenos. Tive muita pena de uns peixinhos que eu tinha em duas celhas. Uma estava cheia de água em cima da varanda e outra em baixo no jardim. Deitava água dentro da celha que estava na varanda e ela passava para a que estava no jardim. Alguns peixes tinham crescido na celha e eram grandes. Mandeí apanhá-los para uma bacia e deitá-los no rio Longa, de onde eles tinham vindo. Também deixei uma lavra de amendoim já em flor. Mandioca de que já se podia fazer farinha e tapioca. Deixei isso tudo. Veio uma camioneta buscar-nos e às bagagens.

Em 1955, ainda estão em Luanda, onde Maria L. Gomes se entretém no quintal e onde plantou jardim, com bananeiras e goiabeira. Entretanto, liberta-se o posto do Ritondo, com escola oficial, mas que ficava a 13 km de casa. O casal segue para lá, a casa era grande e estava mobilada, embora isolada numa colina, e tudo era muito seco. Maria L. Gomes planta a quarta horta.

Não havia jardim, nem árvores, nem verdura. Tinha feito uma horta numa baixa por onde passava um riacho, onde tinha semeado hortaliças e legumes. Era o que fazíamos logo que chegávamos a um novo lugar. Também tinha coelhos e galinhas. Criavam-se uns porcos e ia-se arrançando para comer. [...] Convidei um casal amigo para vir passar o Natal connosco. Eram enfermeiros do hospital de Malanje. No dia 26, passeámos por perto de casa e fomos à baixa onde tínhamos a horta. Um lugar muito bonito. Estava tudo muito verde, havia muitos legumes e hortaliças. Levei um lanche e comemos sentados nuns bancos feitos em paus e amarrados com lianas, sem pregos, debaixo de umas árvores grandes, capinado à volta para não haver cobras. Passámos uma tarde agradável. A água a correr no riacho, as crianças a brincar. As cigarras com o zumbido delas e as borboletas de muitas cores voando de flor em flor. Pássaros, então, era uma maravilha! Até àquela data nunca tinha visto tantos pássaros e tão bonitos.

Entretanto, sai uma ordem de serviço anunciando a acumulação do Posto de Ritondo com o de Mocari. “Embora desse mais trabalho ao meu marido, eu fiquei contente porque já estava cansada de ver sempre o mesmo.” Só dois dos filhos estão em casa, as duas filhas mais velhas frequentam a escola oficial em regime de internato. Com o tempo, passa a visitá-las só uma ou duas vezes por mês, devido às dificuldades de transporte. Maria L. Gomes queixa-se de tristeza e de isolamento, sem vizinhos nem sanzalas por perto. De uma viagem a Mocari, com o marido, regressa com bananas, ananases, nêspersas e mangas – aquela terra é bem mais fértil: “Antes

de termos ficado empanados no rio Mocari, tínhamos ida a uma horta abandonada que outro chefe tinha cultivado no meio do matagal. Era uma terra fantástica. Tudo o que se plantasse crescia e dava." Porém, aquela terra deixava saudades a Maria L. Gomes. "Estava ansiosa por experimentar um lugar onde estivéssemos todos juntos, com os filhos na escola, indo e vindo para casa todos os dias." É então que lhes sai a *sorte grande*. Os dez anos seguintes (1956-1966) seriam passados no Dombe Grande, posto que tinha mais meios e onde os filhos puderam ir à escola oficial, *in situ*, e a natureza era generosa e abundante.

A povoação ficava numa baixa luxuriante, na margem do rio Coporolo, entre morros escalvados, com clima semi-árido. Aquela terra tinha-me caído do céu. [...] havia um bom hospital e, além do médico, um enfermeiro branco, mais alguns mestiços e uma parteira. [...] A nossa casa ficava no meio de um pomar de mangueiras. Mais de duzentas de todas as qualidades. Também havia goiabeiras, jambos, bananeiras de muitas espécies. Enfim, era uma terra rica e a fruta era tanta que se estragava. Eu dava fruta a muita gente. O meu marido fez uma plantação de laranjeiras e limoeiros porque lá não havia. Também semeou fruta-pinhas, sape-sapes e abacaxis. Quando saí de lá, já tudo estava a começar a dar fruto.

A estada no Dombe, onde Maria L. Gomes andava "feliz da vida", só foi interrompida por uma estada na "metrópole", em 1960, por motivos de saúde e aproveitando a licença graciosa do marido. Mais uma vez, esta ida ao país natal não corre da melhor forma: "Se eu ia doente, pior fiquei. Em Portugal, eu já não me dava depois de quinze anos fora. O frio era muito. As crianças estavam sempre mal dispostas." Mas os seis meses de licença passaram e puderam regressar ao Dombe Grande. As filhas mais velhas ficaram no Liceu de Benguela e o filho na escola primária do Dombe.

Mas, acima de tudo:

Tudo ficou na mesma como eu queria. Naqueles 6 meses da minha ausência nada tinha mudado.

Maria L. Gomes planta então a sua quinta horta, com sementes trazidas de Portugal.

Dentro de pouco tempo, já tínhamos uma horta que fazia inveja a muita gente. Tínhamos ananases a pesar 5 quilos, abacaxis, mamões e papaias muito grandes. Não faltavam maracujás de duas qualidades. Recomecei a criar galinhas, patos, perus, coelhos e até porcos. Na minha casa, havia sempre de tudo. Os coelhos eram mantidos a rama de batata-doce. Os porcos a coconote (dendém) e batata-doce. De vez em quando, matava-se um leitão.

A casa ficava no meio das árvores de fruto, que estava sempre a cair ao chão à mistura com folhas. Mesmo varrendo constantemente, havia muitas cobras e escorpiões. "Mas apesar de tudo, era uma terra boa. Estive lá bastante tempo e muito mais eu estaria se pudesse." Sobre as lavras dos "nativos", Maria L. Gomes refere que era frequente terem uma boa lavra em que cultivavam milho e mandioca, que era a base do sustento. Também semeavam amendoim e batata-doce. Maria L. Gomes faz conservas de tudo, com a ajuda de um cozinheiro: legumes, massa de tomate,

picles, doces de frutas, frutos cristalizados em calda. Marmelada encarnada, amarela e branca. Goiabada. “As pessoas ficavam curiosas, tentando saber como eu fazia aquilo tão bem, tão bom e tão bonito. É que as burguesas do lugar nem se davam ao trabalho de observar o trabalho do cozinheiro preto.” O marido chegou a plantar macieiras e pereiras, mas os frutos eram ácidos. “Ainda assim, eu fazia conservas e secava as pêras e as bananas. Era uma delícia!”

Em 1961, enquanto o marido se mantém no Dombe, Maria L. Gomes instala-se em Benguela, devido ao seguimento da escolaridade dos filhos, e aluga casa naquela cidade. Sobre Benguela, Maria L. Gomes escreve:

Era uma cidade – jardim. No vizinho vale do Rio Cavaco, cultivavam as batatas que a abasteciam e que exportavam pelo caminho-de-ferro para o interior. Havia hortaliças todo o ano e alguns dedicavam-se às flores para vender. Tinha um mercado em que se negociava tudo.

Com uma empregada natural de Quilengues, Maria L. Gomes plantou coqueiros, palmeiras e muitas árvores de fruto. Romanzeiras, bananeiras e até videiras. De tudo chegou a comer fruto.

As pessoas que passavam na rua paravam para ver como, em quatro anos, já se tiravam cocos e cachos de dendém. O meu marido pôs na entrada do quintal cauarinas. Eram parecidas com os ciprestes mas mais bonitas. As crianças, quando iam para a praia, diziam às mães: “Vamos passar pelas árvores de Natal?” O meu quintal era um sonho. Tinha mamões, papaias e flores. Nas traseiras, buganvílias, uma de cada cor, brancas, vermelhas, amarelo torrado, roxas, enormes, numa ramada. Dentro de pouco tempo, estava tudo coberto e florido e as crianças deliciavam-se no quintal, à sombra da latada de flores. Cada um tinha o seu banco para estudar, um de cada cor e uma mesa para todos.

Em 1966, o marido volta a acumular a chefia de dois postos, fica doente, baixa ao hospital de Benguela, onde fica internado quinze dias. Segue para a “metrópole” a tratar-se e por lá permanece durante nove meses. Desta vez, Maria L. Gomes fica em Angola, com uma filha na universidade em Luanda, os dois do meio no liceu de Benguela e o mais novo na escola primária. Ao regressar a Luanda, o marido é transferido para o posto do Cassai, concelho de Nova Chaves, distrito da Lunda. Serão 15 dias de viagem (comboio, autocarro, camioneta da administração).

Começou a correria habitual das transferências. Benguela deixava-me muitas saudades e o Dombe foi a terra em que eu mais gostei de viver.

Dá-se a maior ruptura de todo o percurso do chefe de posto: pela primeira vez, não há vontade de fazer uma horta. “- Eu não faço nada! Não devo estar cá muito tempo!” dizia o marido. Maria L. Gomes levava umas sementes do jardim de Benguela e começou a semeá-las à volta da casa, mas o marido não a encorajava: “- Não faças nada porque não estamos aqui muito tempo!” Maria L. Gomes não tinha nada com que se distrair, só o filho mais novo viera com eles, os restantes permaneceram no liceu em Benguela e na universidade em Luanda. O desencanto reflecte o esgotamento e

o cansaço de uma vida em movimento constante, que acarretava consigo frequentes situações de ruptura, dos afectos, de pessoas, animais, plantas de que tinham de se desligar, para tudo recomeçar noutro sítio. Nas férias da Páscoa de 1968, toda a família se reúne no Cassai. Findas as férias, o marido era promovido a adjunto do administrador do concelho, o que implicava a sua transferência para uma sede de concelho ou circunscrição. Colocado no concelho de Nova Gaia, distrito de Malanje, longe de Benguela e dos filhos escolarizados, iniciariam a sua antepenúltima grande viagem naquele país: 840 quilómetros de Nova Chaves até Malanje. Uma viagem “agradável, mas muito cansativa.” Embora as condições de instalação não fossem más, a fauna e a flora selvagem um encanto, as manifestações de desalento mantêm-se: “Por tantas terras andei, tantas gentes conheci e amigos tive e nunca mais os encontrei!”, escreve Maria L. Gomes. Pelo seu lado, o marido clama: “Estou farto desta vida de cigano!”. E Maria L. Gomes, novamente, referindo-se às culturas e línguas locais com que foi convivendo ao longo do seu périplo por Angola: “Quando já estava a compreender alguma coisa, lá vinha uma transferência e logo eu ficava sem saber nada.” Em plena guerra colonial, Maria L. Gomes refere os abusos dos comerciantes relativamente aos “nativos” e os abusos dos “militares indisciplinados”. Finalmente, uma última licença graciosa leva-os de novo a Portugal, com o filho mais novo. Ninguém se sentiu bem lá e Maria L. Gomes estava ansiosa por regressar a Angola.

A penúltima colocação seria em Nharea (Bié), a 1050 km de Luanda, “terra bonita e boa, clima agradável”. O nó desfaz-se, plantam uma horta, “embora legumes e hortaliças fossem baratos”, a casa é boa, a “terra agradável, calma”, não “se ouve falar de terroristas”. Mas o isolamento é grande e por isso, Maria L. Gomes, compra cabras. Como a horta ficava longe e não tinha outro lugar para espaiar, as cabras faziam companhia perto de casa. Novas críticas aos brancos. Surge então a notícia daquela que seria a última transferência, para Conde, a 522 km de Luanda. Com o decorrer do tempo, qualquer notícia de uma nova transferência tornara-se cada vez mais insuportável: “Quando chegava uma transferência para ir para outra terra, quase sempre era para centenas ou mais de mil quilómetros de distância, o meu marido ficava doente, nervoso...”. Chegados a Conde, onde “tudo o que se via ali, era Natureza”, o marido, perto da reforma, pensou fixar-se naquela localidade e “ter uma chitaca”, mas a morte (trombose e infecção) colhe-o em 1973. É sepultado em Luanda. No 25 de Abril de 1974, o filho mais novo do casal tem 13 anos. Maria L. Gomes volta com ele para Portugal em 1975 e nunca mais regressaria a Angola “para matar saudades”.

2.3. PORTUGAL-FRANÇA-PORTUGAL-FRANÇA... (1970-2010)

2.3.1. LA ROCHE BLANCHE, ALDEIA PORTUGUESA (1960-2000)

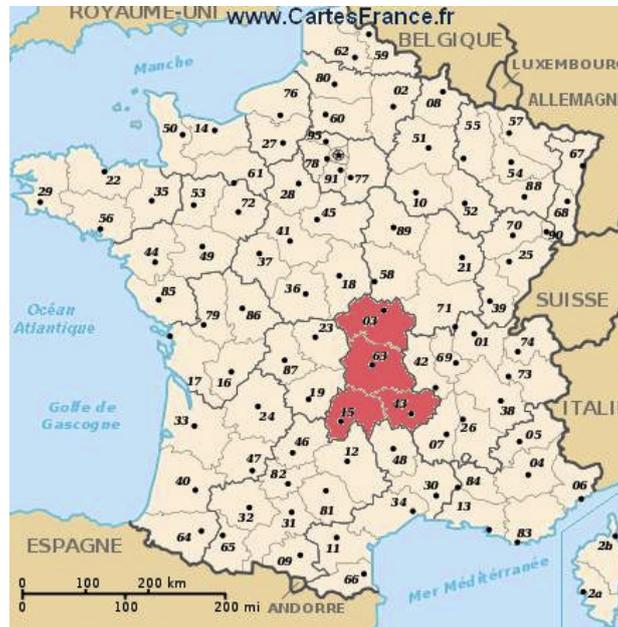


Imagem 5: Mapa de França, com a região da Auvergne assinalada a vermelho (63 é o departamento onde se situa La Roche Blanche).

A história de La Roche Blanche dos últimos cinquenta anos está indissociavelmente ligada à comunidade portuguesa. Não fora esta última, a aldeia de cerca de 3.186 habitantes (censo de 2009) há muito teria desaparecido do mapa, seguindo o destino “natural” de muitas outras aldeias vítimas do êxodo rural. Os portugueses salvaram-na do desaparecimento reconstruindo e repovoando, de 1960 até hoje, os centros em ruínas das antigas aldeias de La Roche Blanche e Gergovie e do antigo lugar de Donnezat, que agora formam uma só aglomeração. La Roche Blanche fica situada a 12 km a sul de Clermont-Ferrand, capital da Auvergne, numa zona de colinas e de planaltos que formam a transição entre a planície da *Limagne* e o relevo vulcânico do Maciço Central.

Do inquérito que realizou, o antropólogo Jacques Barou (1987) deduziu que, para além do alojamento a baixo preço, os portugueses também terão ficado seduzidos pelo meio rural que lhes lembrava aquele que tinham deixado, pela possibilidade de viverem no campo e de poderem dispor de um jardim para cultivar alguns legumes e de uma cave para produzirem o seu próprio vinho. Maioritariamente oriundos do Minho, onde praticavam uma policultura em que associavam frequentemente vinha, milho, legumes e pequena criação (Barou, 1997 : 49):

ils retrouvaient dans les villages viticoles auvergnats un paysage et des activités qui leur étaient familiers. Les maisons de vigneron que l'on trouve dans ces villages, avec leur grande cave en rez-de-chaussée et leur escalier extérieur donnant accès aux pièces de séjour, ne sont pas sans rappeler fortement la structure de la quinta, la maison rurale traditionnelle du Minho. La cave joue, dans ces maisons, un rôle

important. Elle est le lieu de sociabilité masculine par excellence. Les hommes du village s'y retrouvent pour faire leur vin, goûter, en parler et passer là de longs moments de discussion et de convivialité.



Imagem 6: Vista da aldeia de La Roche Blanche, a partir da aldeia de Le Crest.
Fot. Isabel Lopes Cardoso, 2000

Segundo Barou (1997: 47-48), a possibilidade de, no âmbito da emigração, poderem praticar actividades agrícolas que reflectissem a sua identidade rural de origem ("identité paysanne d'origine") constituiu um factor de ligação das famílias portuguesas às aldeias da periferia de Clermont-Ferrand.

Au bout de plus de trente ans, leur présence, pour être moins visible que par le passé, n'a fait que s'affirmer. Ils se sont profondément enracinés dans ces lieux qui n'auraient pu être pour eux qu'un point d'accueil temporaire. Ils se les sont appropriés affectivement plus encore que patrimoniallement. Ils y ont transféré progressivement l'essentiel de leur identité. En analysant sur une longue période l'évolution du mode d'expression de celle-ci, nous pouvons saisir dans toute sa dimension concrète et contrastée la réalité complexe d'un phénomène d'intégration d'étrangers à un fragment localisé de la société française.



Imagem 7: Antigas casas de viticultor, no centro de La Roche Blanche. Note-se que a adega foi transformada em garagem, sinal da transformação progressiva da antiga aldeia rural em burgo residencial da periferia da capital da Auvergne, Clermont-Ferrand. Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000



Imagem 8: Casa de viticultor reabilitada por portugueses (repare-se nos vasos de flores que ornem o lanço de escadas). Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000

A monografia histórica da presença portuguesa em La Roche Blanche, realizada no contexto da tese (Cardoso, 2009: 183-262), viria corroborar este aspecto da hipótese interpretativa do antropólogo francês e completá-la com uma análise

histórica, levada a cabo a partir do cruzamento dos arquivos camarários com os dados recolhidos durante o nosso próprio trabalho de campo efectuado *in situ*, em 2000 e 2001. Dentro de um quadro legal urbanístico estrito e exigente, eram poucos os sinais exteriores que diferenciavam as casas dos portugueses das restantes e, mais uma vez, o elemento vegetal representava a diferença mais visível. Tal como acontecera na década de 1980, em Epinay-sur-Seine (arredores de Paris), o primeiro dia do nosso trabalho de campo em La Roche Blanche seria visualmente marcado por certas soleiras de portas, onde havia um acumular de vasos, de formas e feitios variados, e uma profusão de flores (jarros, cravos, rosas, gerânios, agapantos) que não mentiam (intuição posteriormente confirmada mediante o registo de propriedade camarário) e lembravam as plantações que encontramos em Portugal (nas aldeias ou nas zonas urbanas, nas soleiras das portas ou no pedaço de terreno que cultivam e ajardinam). Finalmente, ao subir em direcção à falésia, onde se encontra(va) uma parte das hortas das pessoas que moram no centro da aldeia, depararia com as tão esperadas couves-galegas! Um segundo passeio, à hora de almoço, confirmaria, desta feita através do ouvido e do olfacto, a presença portuguesa que se adivinhava de manhã: estava calor e pelas janelas abertas ouvia-se falar português em quase todas as ruas do centro do burgo; escoava-se também um aroma seguro de sardinhas e bacalhau.



Imagem 9: Vista da aldeia de La Roche Blanche, a partir da falésia que domina a aldeia. Nos cantos inferiores esquerdo e direito da imagem adivinham-se couves-galegas das hortas dos habitantes portugueses.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000



Imagem 10: Vista para as grutas trogloditas que dominam La Roche Blanche e para algumas das hortas dos habitantes portugueses.
Fot. Isabel Lopes Cardoso, 2000

O prazer com que os emigrantes portugueses mais antigos instalados em La Roche Blanche desde inícios de 1960 “puxam” pelo mais pequeno pedaço de terra era evidente e traduz-se também nos prémios ganhos nos concursos de casas floridas promovidos pela câmara municipal e noticiados no jornal regional *La Montagne*: em 1996, os casais Marques e Ferreira Baltar (logo em finais de 1960, Ferreira Baltar seria um dos primeiros portugueses a comprar e a mandar construir uma casa num dos loteamentos destinados para esse efeito) ganham o 4º prémio ex-aequo da “casa com jardim mais visível da rua”. O casal J. Rodrigues arrebatou o mesmo lugar noutra categoria: “casa com varanda ou terraço sem jardim.” Quando o espaço de plantação é inexistente, designadamente nas casas do centro, os vasos de flores instalam-se nas soleiras das portas ou trepam pelas escadas exteriores. Quase sempre de formas e de feitios diferentes, neles se planta uma profusão de flores, rebentos e enxertos que se vão trazendo daqui e dacolá, de Portugal ou de casa do vizinho (francês), sendo que no meio delas é certo encontrarem-se calas, cravos, rosas, gerânios (estes muito apreciados pelos franceses que, contudo, os dispõem em maciços únicos, sem misturas com outras plantas) e, para quem tem um pedaço de jardim, uma nespereira e talos de couve-galega. Vê-se o mesmo em Paris.

La Roche-Blanche

Des fleurs, un peu, beaucoup...



Des lauréats qui ont la main verte !

Voici les résultats du concours des maisons fleuries de 1995.

Maison avec jardin très visible de la rue. – Premier

HORAIRES DES MESSES

Chaque samedi soir, à 19 heures, en l'église Saint-Étienne de Chanonat.

Les dimanches. – Premier, troisième et cinquième dimanches du mois, à 9 heures, à Jussat, et 10 h 30, à Gergovie.

Deuxième et quatrième dimanches et fêtes, à 9 heures, à Opme, et 10 h 30, à La Roche-Blanche.

En semaine. – Mardi et jeudi, à 8 h 30, à Chanonat ; mercredi et vendredi, à 8 h 30, à La Roche-Blanche.

Le père Charles Jouret, habite à Chanonat, 7, rue de la Mission, tél. 73.79.41.18.

prix : René Cucuat ; 2. ex aequo : M. et Mme Marques, M. et Mme Dabert ; 4. ex aequo : Mme San Augustin, M. et Mme Ferreira Baltar ; M. et Mme Habermann ; 7. M. et Mme Jeandrejack ; 8. ex aequo : M. et Mme Llinas, M. et Mme Jean-Paul Charbonnier, M. et Mme Joaquim Rodrigues, M. et Mme Chosson, Mme Annie Caillot ; 13. ex aequo : M. et Mme Desgouttes, M. et Mme Astic.

Maison avec balcon ou terrasse sans jardin. – Premier prix : M. et Mme Robert Péllissier ; 2. ex aequo : M. et Mme Marcel Dubois, M. et Mme Marcel Charbonnier ; 4. ex aequo : M. et Mme Joao Rodrigues, M. Daniel Lourenco ; 6. ex aequo : Mme Renée Menendez, M. et Mme René Cournollet.

Fenêtres ou murs fleuris. – Premier prix : Mme Chartier et M. D. Maurice ; 2. ex aequo : Mme Rourre, M. et Mme Alain

Souchal, Mme Lafarge ; 5. M. et Mme Doucet.

Décor installé sur la voie publique. – M. et Mme Henri Chabance.

Imagem 11: Portugueses premiados no concurso das casas floridas, La Montagne, 15/4/1996 (espólio arquivo camarário de La Roche Blanche).



Imagem 12: Casa e jardim do casal premiado Ferreira Baltar.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000



Imagem 13: A casa do casal premiado J. Rodrigues.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000

No centro do burgo, onde o espaço é exíguo, a aquisição de parcelas vizinhas à casa reabilitada permitiu aumentar a superfície habitável, preferindo-se, neste caso, criar terraços ajardinados “à francesa”, com *barbecue*. Este último pode ser simultaneamente interpretado como fenómeno de moda ou como memória da antiga cozinha rural, se atendermos à sua forma, parecida com uma lareira. Neste caso, abdica-se da horta ou antes, esta reconstitui-se noutra pedaço de terreno, igualmente adquirido, por exemplo, ao longo das estradas do burgo. De um modo geral, os jardins da segunda e terceira geração deixam de incluir um espaço para a horta. Quando o possuem, este fica quase sempre ao cuidado dos pais de um dos elementos do casal. A progressiva urbanização acarreta um *modus vivendi* com outros padrões de consumo e de lazer, que se vai insinuando lentamente e que, no tratamento vegetal, se exprime através do aparecimento dos primeiros espaços “domesticados” com relvado e canteiros ordenados, ainda na primeira geração.



Imagem 14: Hortas portuguesas à beira da estrada, La Roche Blanche.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2001

Associado ao elemento decorativo vegetal aparece frequentemente o elemento decorativo mineral. Ambos são quase indissociáveis. Omnipresente, tanto nas casas construídas de raiz como nas casas reabilitadas, o elemento mineral cobre o chão do pátio, do jardim, das escadas, com uma evidente função decorativa e estética, para além da sua função prática (facilidade da limpeza, que um simples revestimento a cimento também resolveria).



Imagem 15: Jardins e hortas portuguesas no Inverno, La Roche Blanche.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2001



Imagem 16: Pormenor revelando a associação entre *patchwork* vegetal e mineral de um jardim português em La Roche Blanche.
Foto: Isabel Lopes Cardoso, 2000

2.3.2. PARIS, ANOS 1970



Imagem 17: Mapa de França, com a região parisiense assinalada a vermelho (78 e 95 são os departamentos onde viveu Jürg Kreienbühl).

O pintor suíço Jürg Kreienbühl (1932-2007) radicado em França, onde escolheu viver a partir da década de 1950, recusa a arte abstracta então praticada pela “Ecole de Paris”, bem como a sua institucionalização e a sua sacralização. Aquilo que pretende, é revelar ao mundo os dejectos (materiais e humanos) da louca sociedade de consumo dos ditos “Trinta Gloriosos” anos do pós-II Guerra Mundial, sociedade de consumo cuja institucionalização e sacralização rejeita igualmente. Desloca-se, assim, do centro da capital francesa para os arredores em plena convulsão urbana, dedicando a sua atenção àquilo e àqueles que o rolo compressor da lei do mercado da reconstrução deixa pelo caminho. Instalado no *bidonville* de Bezons (Noroeste de Paris), em 1958, e em seguida no do vizinho burgo de Carrières-sur Seine (onde montou o seu atelier até ao desmantelamento do bairro de lata, em 1977), J. Kreienbühl pinta a sua própria vida e a dos outros habitantes do *bidonville* de forma realista, a fim de evitar qualquer espécie de embelezamento ou de compromisso.



Imagem 18: A roulotte do pintor suíço Jürg Kreienbühl nos bairros de lata dos arredores de Paris, anos 1950-60 (fotografia cedida por J.K., 2001).



Imagem 19: O atelier que Jürg Kreienbühl (de frente) partilhava com o pintor francês Claude Yvel (de costas), em finais de 1970, no barracão onde anteriormente eram administradas as aulas de português, no *bidonville* de Carrières-sur-Seine (arredores de Paris) (fotografia cedida por J.K., 2001).

Ali, naquelas margens, encontra dezenas de famílias portuguesas, que fugiram à ditadura de Salazar, às guerras coloniais e à miséria. Recorde-se que as centenas de milhares de portugueses, que abandonaram clandestinamente o país natal no segundo quartel do século XX (perto de 1 milhão de pessoas, em dez anos, entre 1960 e 1970), deste modo opuseram um “não” aos aviltamentos de um regime ditatorial e

nacionalista, profundamente conservador, unitário e corporativista, onde uma minoria, apenas, vivia sem privações. Aquando da sua visita a Portugal na década de 1960, durante o Estado Novo, Simone de Beauvoir constatou que em todas as estações de caminho-de-ferro havia pedintes que tomavam o comboio de assalto. Em *La Force des Choses* (Beauvoir, 1963), escreveu que dos 7 milhões de portugueses, 70.000 viviam sem privações e que a burguesia portuguesa “suportava com serenidade a miséria dos outros”.

Nos grandes burgos franceses, as famílias de e/imigrantes instalavam-se frequentemente em bairros de lata, uma vez que, segundo o artigo 15º do acordo de mão-de-obra assinado entre os governos francês e português em 31/12/1963, a admissão dos membros das famílias dos trabalhadores portugueses em França ficava subordinada à existência, *in loco*, de um “alojamento suficiente”. A entrada clandestina não permitia tentar fazer valer, junto das autoridades, o direito a uma habitação condigna. Por conseguinte, os trabalhadores portugueses e as suas famílias eram obrigados a resolver entre si, da melhor maneira possível, o problema grave do alojamento, amontoando-se em casas de amigos ou familiares, em caves, em bairros de lata ou em quartos quase sempre superlotados. O facto de, em Portugal, estarem “habitados a condições de habitação extremamente difíceis...” e de lhes custar muito adaptarem-se à vida urbana devido à sua origem rural, ao analfabetismo, à ignorância do francês, são razões invocadas por Teixeira de Sousa (1972) para explicar tão longa permanência nos *bidonvilles*. Estes funcionam como uma comunidade natural, que garante a segurança face ao mundo adverso e desconhecido, opinião corroborada por Alfredo Margarido (1999: 15-16):

“...o gueto, de que o bidonville é uma expressão moderna, (pode) surgir como solução adoptada pelos emigrantes, perante as condições que lhes são oferecidas pela sociedade onde sobretudo pretendem trabalhar.” Para o autor, “a posição dos historiadores e até dos raros sociólogos que se ocupam da emigração, está sempre aquém das escolhas dos cidadãos, recusando-lhes a iniciativa política que realmente assumem, embora sem programa escrito, e sem projecto teórico, graças à sua própria prática.” E prossegue: “O génio português não reside na exaltação da saudade, como ainda se pretende, mas antes na capacidade de adaptação a condições sociais e a tarefas técnicas que não pertenciam ao sistema dos valores rurais portugueses. [...] É nestas condições que podemos registar a intervenção, quando não a invenção do “bidonville”; [...] sistema de urbanização da colectividade (em que) o grupo assegura desta maneira a sua autonomia, face à sociedade dominante, que os sociólogos teimam em designar como sendo “la société d’accueil”, a sociedade de acolhimento, quando na verdade, e quase sempre, se trata da sociedade que repele ou rejeita.”

Dos materiais amassados destas aldeias improvisadas que eram os *bidonvilles* desprende-se a poesia da vida que Kreienbühl soube captar por a ter partilhado quotidianamente, durante anos, sem nunca disfarçar a dura realidade e a precariedade reinantes, sobretudo durante o Inverno, quando a lama acabava por transformar tudo num pântano imenso onde nada se distinguia. Através do seu olhar pessoal, lega-nos um pedaço da nossa própria memória (de portugueses) referente a um passado recente quase sempre recalçado. Mau grado as difíceis e míseras condições

de subsistência, muitos portugueses resistiram ao dismantelamento dos bairros de lata (Dante, 1973). Em vão. Os espaços de vida constituídos pelos bairros de lata, e onde numerosos portugueses viveram momentos essenciais da sua existência, acabariam por ser destruídos, na sequência da lei Vivien (1970).

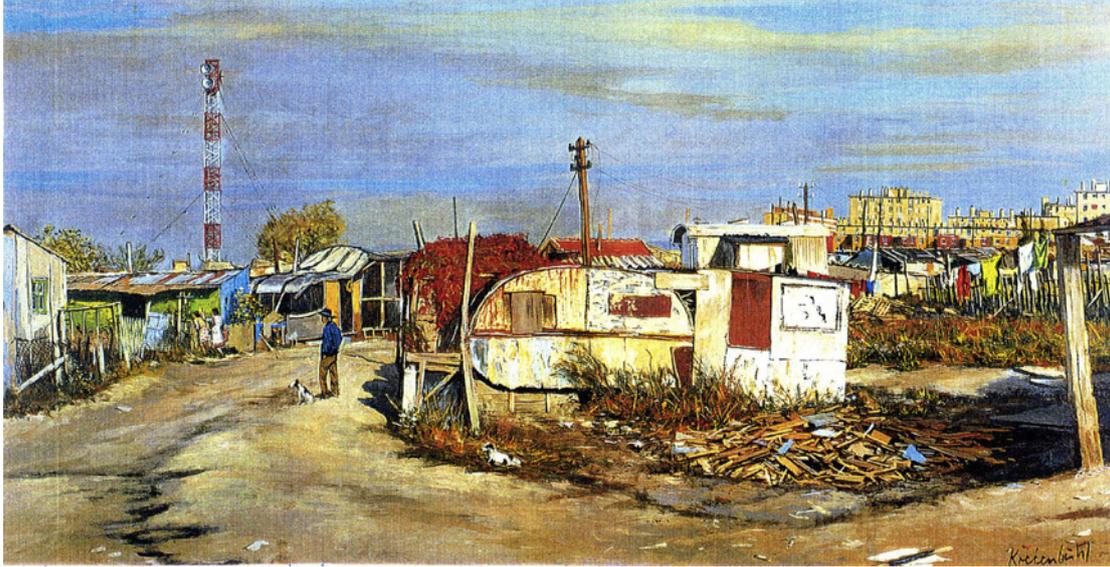


Imagem 20: Jürg Kreienbühl, *Bidonville en automne*, 1976 (Carrières-sur-Seine). (col. Schweiz. Bankverein, Basileia; reprodução a cores cedida por J.K., 2001). Contrastando com a vida do bairro de lata durante o Inverno, na Primavera, no Verão e no Outono “a vida da aldeia, com as suas estruturas e o seu modo de funcionamento, reemerge e as crianças brincam no meio dos destroços, das flores e das ervas, dando então razão a C. Pétonnet quando constatava que, nessa época do ano, o *bidonville* mostrava, no exterior, o porquê da importância que revestia para os seus habitantes” (Cardoso, 2009).



Imagem 21: Jürg Kreienbühl, *Bidonville au crépuscule*, 1963 (Nanterre) (col. particular; pormenor).

Com o tempo, e enquanto perduraram, foram sendo introduzidos nos *bidonvilles* parques melhoramentos (torneira colectiva de água corrente, recolha do lixo, entre outros), graças à pressão exercida por determinadas franjas da opinião pública. Criara-se também uma certa vida aldeã: os habitantes agrupavam-se por localidades de origem, conheciam-se, faziam festas aos domingos; cantava-se o fado e

dançava-se folclore; abria-se uma taberna, uma venda de produtos portugueses, cozia-se pão e falava-se português. Mas, acima de tudo, receava-se mais uma ruptura, provocada pela dispersão numa cidade imensa onde era difícil orientar-se. Num encontro organizado com emigrantes portugueses e representantes da sociedade francesa, no Centro Cultural Suíço em Paris, em Setembro 2001, no âmbito da retrospectiva que lhe foi consagrada, o artista recordava a sua vivência dos bairros de lata e evocava a existência de laços de sociabilidade extremamente fortes que, mais uma vez, o conduziram a recordar a proposta que fizera ao presidente da câmara municipal de Carrières-sur-Seine (periferia noroeste de Paris) nos anos 1970: “*Em vez de mandar arrasar o bidonville, porque não confia o bairro de lata aos portugueses para que eles o transformem numa verdadeira aldeia portuguesa?*” (Cardoso, 2009: 165).



Imagem 22: Jürg Kreienbühl, *Bidonville avec potager* ou hortas portuguesas do bidonville de Carrières-sur-Seine, anos 1970 (reprodução/prova cedida por J.K., 2001).

Entre as inúmeras telas que Jürg Kreienbühl pinta nos bidonvilles, figura uma que foi executada pouco antes do desmantelamento do bairro de lata de Carrières-sur-Seine, em 1977. *Bidonville avec potager* oferece-nos uma vista sobre as hortas que os habitantes deste bairro de lata plantaram no terreno onde estavam instalados. Conforme sucede com as hortas de Maria Alves, em Angola, também estas referem não só a coexistência como um certo tipo de práticas dos dois espaços culturais em que se movem os migrantes portugueses: o português (marcado pelo consumo de

couves) e o francês (aqui atestado pela plantação de alho francês, no primeiro plano da tela). Culturas como a de feijão-verde, igualmente identificável nesta pintura, representam o ponto de encontro entre ambas as dietas ou seja, entre ambas as expressões culturais.



Imagem 23: Jürg Kreienbühl em conversa com uma habitante portuguesa do bidonville de Carrières-sur-Seine, pouco tempo depois da sua demolição, em 1977 (fotografia cedida por J.K., 2001).

Zona de antigas pedreiras posteriormente transformadas em *champignonières* onde ainda hoje se cultiva o *champignon de Paris*, depois do desmantelamento do *bidonville*, este espaço, que se mantém inconstitível, continua a ser habitado de modo informal - desta feita por *roma* oriundos da Roménia e da Bulgária - e os antigos terrenos cultivados continuam a ser hortas portuguesas.



Imagem 24: O antigo bidonville dos portugueses, em Carrières-sur-Seine, trinta anos depois.
Fot. Isabel Lopes Cardoso, 1999



Imagem 25: Hortas portuguesas nas traseiras das casas dos trabalhadores da *champignonnière* onde ainda hoje se pratica o cultivo do *champignon-de-Paris*, na antiga pedreira subterrânea situada debaixo dos terrenos do antigo bairro de lata dos portugueses, em Carrières-sur-Seine.
Fot. Isabel Lopes Cardoso, 1999

2.3.3. PORTUGAL-FRANÇA-PORTUGAL (SÉCULO XXI)

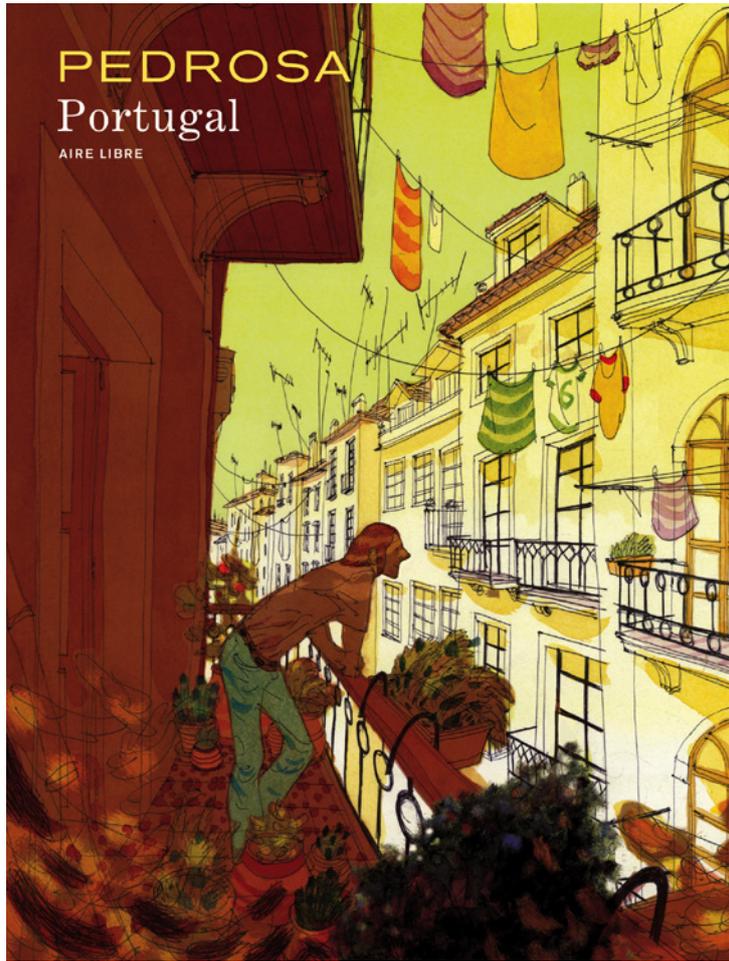


Imagem 26: Cyril Pedrosa, *Portugal*, 2011a (capa da 1ª edição francesa).

É notório o sucesso (pelo menos 4 edições e uma série de prémios) do romance (autobio)gráfico *Portugal* publicado em França, em 2011, do autor de banda desenhada Cyril Pedrosa, francês e neto de portugueses, que conta a história do avô que emigrou para França em 1936 e deixou de ter qualquer tipo de relações com o país natal. Pedrosa não tinha, assim, qualquer relação construída com Portugal, nem sequer falava português. Na sua infância passou, pontualmente, algumas férias estivais em Portugal, mas só regressou ao país dos avós, já adulto, a convite do Salão de BD de Sobreda, em 2006. O autor refere que encarou a vinda a Portugal como mais uma viagem a um país estrangeiro, a convite de mais um salão de banda desenhada europeu, estranhando até que conhecessem o seu trabalho em Portugal. Esta viagem transformar-se-ia, no entanto, na viagem importante da sua vida (Pedrosa, 2011 b,c):

“Para mim foi um grande choque, foi muito emotivo. Senti-me como se estivesse em casa, apesar de não conhecer nada desse país. Foi isso que desencadeou a vontade de escrever esta história, para tentar compreender porque me sentia ligado a um país e a uma língua de que conhecia tão pouco.”

E prossegue (Pedrosa: 2011 b,c):

“Simon, um francês neto de emigrantes portugueses, que faz banda desenhada mas que está num momento mau da sua vida, um pouco deprimido, empreende uma viagem profissional a Lisboa. Descobre então a que ponto ama Portugal, as pessoas com quem se cruza na rua, era como se fossem da família. Isso perturba-o ao ponto de tentar compreender porque perdeu os laços com aquele país. Aproxima-se da sua família em França, com quem mantinha uma relação distante, participa numa grande festa familiar onde vai rever o seu avô sob um olhar diferente, compreender um pouco melhor porque é que o pai não foi capaz de lhe transmitir essa ligação com Portugal. Depois, na parte final do livro, regressa a Portugal, para tentar descobrir a história do avô.”

Pedrosa obedece a uma única regra na feitura de *Portugal*: o estilo tem de estar ao serviço da história. Para isso, procura mudar de método e de grafismo em função do enredo: ora acentuando o grafismo (Pedrosa, 2011a: 71-73) ora o trabalho digital (Pedrosa, 2011a: 62-63) ora a improvisação no desenho a lápis e aquarela (Pedrosa, 2011a: 56-58; 74-76). “Mudar de grafismo em função do ambiente da história, utilizá-lo como uma parte da linguagem da banda desenhada tem vindo a tornar-se cada vez mais importante no meu trabalho. E penso que nunca fui tão longe nesse sentido como neste livro.” A cor é utilizada como elemento da narração, exprime o ambiente de uma situação, o temperamento das personagens, as suas transformações, a melodia e os cambiantes da língua.

De tudo isto resulta uma obra de uma estética impressionista, que espelha o tactear progressivo de uma memória familiar emergente. Neste processo, hortas, jardins, espaços ajardinados em varandas desempenham um papel central ao longo da narrativa, estruturam-na. A primeira horta que surge (Pedrosa, 2011a: 9) é a horta da avó portuguesa, que se radicou em França e nunca mais regressou a Portugal. Os tons escuros do primeiro plano indiciam o mal-estar e o não-dito familiar que, inconscientemente, perturbam Simon, personagem principal, e alimentam a sua depressão. Neste plano, apenas sobressai a prima, em tons claros, ainda criança, mas cuja festa de casamento despoletará, mais tarde, em Simon, a necessidade de, progressivamente, reatar com a memória familiar. O jardim da casa onde Simon vive, adulto, com a sua companheira, Claire, aparece banhado numa luz amarela, ligeiramente esverdeada, que exprime o estado da relação amorosa (Pedrosa, 2011a: 21, 27, 37-41). Enquanto Claire vive e trabalha no jardim, o investe e deseja que o casal compre a casa alugada e construa algo a partir dali, Simon refugia-se dentro de casa, não atende os telefonemas e furta-se a todas as solicitações. Quando Claire lhe pede para cortar a erva do jardim antes de partir de viagem, responde que não há urgência e que, sim, que foi ele quem quis uma casa com jardim, mas que lhe basta saber que o jardim está lá.

Em Portugal, aquando da sua estada no salão de banda desenhada, o ambiente desanuvia-se, as cores são quentes e claras, e Simon dá por ele a seguir uma figura feminina idosa nas ruas de Almada, que acaba de colher laranjas num quintal e se prepara para as levar a uma certa Madalena (Pedrosa, 2011a: 55-56).

Sintomaticamente, ao perder a velhota de vista, Simon perde-se, por sua vez, na cidade. Pouco a pouco, em contacto com a língua, os sons, as pessoas, a memória familiar emerge, Simon gostaria de saber mais acerca do seu avô português radicado em França e que nunca mais regressara a Portugal. Tem pouco contacto com a sua avó paterna, que permaneceu em França depois de morte do avô, e as recordações que guarda são recordações desagradáveis de curtos telefonemas natalícios em que não compreende o que a avó lhe diz. Surge uma primeira emoção violenta: a da vergonha que chegou a sentir daquela voz e daquele sotaque que tornavam o francês dela incompreensível. "L'amour et la honte. Cela pourrait être la devise des familles de migrants." (Pedrosa, 2011a: 81) Regressa a França e separa-se de Claire: o seu jardim é agora verde, perdeu o tom amarelado subjacente (Pedrosa, 2011a: 88) e as plantas invadem-no por todo o lado (Pedrosa, 2011a: 92).

O segundo capítulo do livro relata a viagem à família, em França, a pretexto da festa de casamento da prima com quem se entendia bem, mas que não voltara a ver desde a infância, num belo moinho, ao ar livre, em terras vitícolas borgonhesas. Os tons são fortes ao longo de toda esta parte da narrativa (Pedrosa, 2011a: 98-183), espelhando as tensões positivas e negativas que surgem ao sabor dos encontros entre os vários membros da família e acabam por fissurar a chapa do silêncio em torno do avô e da história familiar truncada. O desenlace dá-se em Portugal, para onde Simon decide partir, só, em viagem, depois do encontro familiar. Espaços ajardinados nas varandas de Lisboa que banham numa luz festiva (Pedrosa, 2011a: 190), tons quentes dos jardins nocturnos da casa familiar na Marinha Grande (Pedrosa, 2011a: 207), luz quente e intensa desse mesmo jardim durante o dia – através da figura de Amélia, que se ocupa do jardim e da horta da casa do tio-avô, Simon aprende a falar português e renasce para a vida (Pedrosa, 2011a: 217-218):

- Ficas fechado aqui todo o dia e não vês todas as coisas bonitas que acontecem à tua volta...
- Mais qu'est-ce qu'il y a?
- Levanta-te...
- Vous voulez me montrer quelque chose ?
- Vou mostrar-te tudo o que está neste jardim.
- O Jardim.
- "O jardim"? Le jardin?? Oui... et alors?
- As cenouras.
- Quoi? Les carottes??
- As cebolas.
- D'accord... les oignons. "Cebolas". D'accord.
- Os pêssegos.
- Les pêches... Pêssegos... C'est joli.
- [...]
- C'est vous qui avez déposé des fruits devant ma porte l'autre soir, n'est-ce pas?
- Podes servir-te à vontade, levas o que quiseres...
- Je ne sais pas si vous me comprenez... C'était très gentil mais il ne faut pas me donner autre chose, je ne cuisine pas. "No cozinha".
- Fazes mal. Devias cozinhar. É pena não ter aqui feijão, que eu mostrava-te como se faz uma boa feijoada... Batatas.
- Des patates... Bon... Ben... Merci.



Imagem 27: Cyril Pedrosa, *Portugal*, 2011a (pormenor p. 219; http://cyrilpedrosa.blogspot.pt/2011_01_01_archive.html)

A partir deste momento, Simon investe o jardim e desenha enquanto Amélia cuida dele. Até ao dia em que Simon toma conta do jardim e, simbolicamente, da sua vida. Pela primeira vez, pega na mangueira e rega o jardim familiar, que banha numa luz quente e alaranjada de fim de tarde. (Pedrosa, 2011: 219-222). Mas qual não é a surpresa de Simon quando, no dia seguinte às festas de S. João, regressa a casa, de madrugada, de bicicleta, cumprimenta Amélia – que já está no jardim, a trabalhar – em português: - “Olá, Amélia! Euh... Tu trabalhar muito... tu gostar do jardim?” e Amélia lhe responde: “Oui. Ça me plaît, le jardin.”! Simon solta uma gargalhada. Amélia explica-lhe que esta havia sido a única maneira de conseguir que ele falasse português.

O romance gráfico termina com Simon a escrever ao pai, explicando que ainda conta permanecer mais um tempo em Portugal, mas que gostaria que fizessem a viagem juntos, um dia; envia-lhe, também, um postal escrito em português pelo avô – Pépé – em França e dirigido ao seu irmão Abel, em Portugal. Postal para o qual o pai de Simon terá de pedir uma tradução se quiser ficar a conhecer o seu conteúdo, uma vez que não fala a língua paterna – língua essa que, no acto de ruptura com o país natal, o seu próprio pai – o avô de Simon - nunca lhe transmitira. Numa mesa-redonda organizada pelo Groupe Anthropologie du Portugal e o Centro Cultural Português em Paris, em 2005, a editora Anne-Marie Métailié apresentou um depoimento interessante sobre o papel que desempenham as traduções literárias junto dos “lusó-descendentes” e para o qual estes últimos lhe chamam regularmente a atenção: a tradução permite-lhes aceder à literatura do país dos pais ou dos avós que de outro modo lhes ficaria vedada.

3. MEMORYSCAPE E PAISAGEM: UMA REFLEXÃO EM CURSO

Se o sumário da emigração portuguesa na primeira metade do século XX aponta para mais de dois milhões de indivíduos que partem para o Brasil, os Estados Unidos, a África do Sul, o Canadá, a Venezuela, a Alemanha Ocidental, a Espanha, a Holanda, a Suíça, etc., etc., perto de 800 000 fizeram-no no decurso dos anos 1960-1970, na sua grande maioria para França. Verifica-se então o esvaziamento das áreas rurais: o perfil do emigrante activo até início dos anos 1960 é o do activo do sector primário, em especial nos distritos do Norte, Centro e Ilhas, nos anos 1970, emigram principalmente os activos do sector secundário, excepto nos distritos mais rurais do Norte e nos distritos do Sul e Ilhas. A observação, na longa duração, do movimento emigratório nacional permite reter dois factos: que se trata de uma constante na sociedade portuguesa e que o seu aumento é permanente. Porém, e embora existam certas constantes, a emigração portuguesa nada tem de um “movimento natural da população”. Ela é, sim, o resultado mais ou menos permanente de diferentes situações históricas e sócio-económicas, que devem ser analisadas caso a caso por forma a combater o mito do “irrequieto espírito aventureiro do povo português”, uma das form(ul)as (cómodas) através da qual o país procura/procurou evitar o confronto com a sua história mais recente. E que a actualidade política, económica e social veio relançar. Quando muito, em Portugal, a emigração pode ser encarada sob o prisma do conceito de *habitus* (Bourdieu, 1979), no sentido em que as populações atribuem tão pouco crédito aos seus dirigentes políticos, que a emigração se inscreveu como um reflexo e uma forma de resposta – um *habitus* - à ausência de soluções para os seus problemas.

As cinco situações expostas cobrem o arco temporal da história portuguesa contemporânea (século XIX e XX) e exprimem a complexidade dos efeitos que a emigração produz, de forma duradoira, através de gerações. No tempo das migrações interplanetárias em que vivemos, este dado não é, de modo algum, uma *lapalissade* nem uma banalidade, mas tão só o verdadeiro cerne da questão. A mobilidade erigida enquanto princípio da identidade individual e colectiva desenha uma nova ontologia social e cultural. Mas se a mobilidade associada ao lazer e à actividade profissional (se) alimenta (de) um imaginário de referência simultaneamente marcado pela globalização do espaço, a velocidade das circulações e a recusa de um enraizamento definitivo, o mesmo não acontece com as dezenas de milhões de pessoas que se vêem obrigadas a deixar os seus lugares e os seus países de origem, empurradas pela miséria económica, pelos conflitos e pelas guerras, pelos problemas ambientais (cheias, fogos, acidentes nucleares..).

Porém, o diário de Maria L. Gomes recorda a complexidade da situação do migrante “voluntário”. Com efeito, as dificuldades sentidas pela mulher do chefe de posto assemelham-se a muitas das dificuldades encontradas pelas mulheres emigrantes no estrangeiro, embora as suas posições sejam antagónicas nos contextos de chegada em que se inserem. Enquanto mulher de colono instalada em Angola, Maria Leal Gomes está “na mó de cima”, passando-se exactamente o contrário com a

portuguesa que emigra para França na segunda metade do século XX, que está “na mó de baixo”. E se ambas vêm do mundo rural, os estratos diferem: enquanto Maria L. Gomes pertence a um estrato da burguesia rural do Douro Litoral, sem problemas económicos, a maior parte das mulheres que emigraram vinham dos meios rurais desfavorecidos (Minho, Trás-os-Montes, Beiras, ...). Há, portanto, logo à partida, outra diferença substancial, desta feita quanto ao contexto de partida: enquanto a primeira parte “voluntariamente”, as segundas fazem-no por necessidade. Outra diferença de peso, ainda, a ter em mente são os itinerários traçados fora do país natal (as “províncias ultramarinas” não são “país natal”): enquanto o itinerário individual de Maria L. Gomes é um itinerário eminentemente rural através das “micro-comunidades colonas embrenhadas nos sertões”, grande parte dos itinerários dos emigrantes em França são itinerários urbanos ou peri-urbanos, que passam pelas grandes aglomerações.

O que aproxima então, em termos de vivência, a mulher do chefe de posto das mulheres emigrantes em França? Em ambos os casos, representam uma minoria étnica, fixada num ambiente estranho e/ou adverso. Se para os colonos, “a sobrevivência dependia de mecanismos de vigilância sobre uma população nativa, maioritária e potencialmente hostil” (Castelo, 2006), a sobrevivência dos emigrantes em França dependia dos laços de solidariedade e das estruturas comunitárias que conseguissem criar para enfrentarem o desconhecido da sociedade urbana francesa. Face ao desconhecido (que, no caso da mulher do chefe de posto, é o interior angolano e, no caso da mulher (do) emigrante, frequentemente o subúrbio de uma grande cidade), tanto o funcionário colono como o emigrante são elementos deslocados, vulneráveis e ameaçados, a quem se exigia uma enorme capacidade de adaptação.

No caso do colono/pequeno funcionário administrativo, a frequente mudança de residência e de território sócio-cultural dificultou a interacção cultural e social e potenciou o afastamento étnico, ficando assim demonstrado até que ponto ele não era natural daquela terra. O contacto com os outros brancos era muito esporádico e passageiro, quase tão espaçado no tempo como as notícias da metrópole. O diagnóstico de dificuldades é partilhado por outros colonos e “o facto do próprio corpo administrativo colonial sentir grandes dificuldades logísticas” indicia, juntamente com “a sua presença reduzida e isolamento físico”, “a incompletude do domínio colonial, mesmo já no pós-II Guerra Mundial.” (Castelo, 2006).

É este isolamento e o desconhecimento do meio envolvente e das línguas nativas que impele Maria L. Gomes a plantar hortas, para se entreter. A (re)criação da horta funciona como um estratégia de preservação da identidade. Simultaneamente espaço de identificação pessoal, espaço cultural – no sentido etimológico do termo -, espaço afectivo e espaço de lazer, todas as hortas que Maria L. Gomes planta ao longo dos trinta anos em que percorre o interior de Angola “duma ponta à outra”, constituem uma recriação permanente do mundo rural português de onde descende Maria L. Gomes e cuja materialização a ajuda a enfrentar o isolamento em que vive. A constante experiência do recomeço, inerente às mudanças de posto do marido,

obrigam Maria L. Gomes a uma reinvenção permanente da sua identidade, que evolui ao contacto dos vários meios envolventes por onde passa, em interacção com esse Outro que são os colonizados. Devido ao seu isolamento, Maria L. Gomes desenvolve laços de reciprocidade e de "solidariedade feminina, feita de cumplicidade de género" com as mulheres das populações locais por onde passa. E as suas hortas reflectem essa vivência: às sementes que trazia de Portugal, aos limoeiros e às laranjeiras vieram juntar-se ananases, abacaxis, fruta-pinhas, sape-sapes. Plantou também flores. E fez muitas compotas com a ajuda dos saberes locais. A complexidade das relações entre os colonizadores e as populações indígenas realça a importância da postura pessoal e de certas estratégias de reciprocidade ou de contrapartidas simbólicas.

Dentro de um contexto de chegada diferente, mas igualmente marcado por fortes assimetrias estruturais das relações entre populações locais e emigrantes, a mulher imigrante em França experimenta os mesmos sentimentos de estranheza e de isolamento face a um mundo urbano (capital ou outras aglomerações importantes) que desconhece e onde tudo lhe era estranho: os modos de vida, a língua, as grandes distâncias a percorrer para tudo, os transportes públicos (sobretudo o metro), a administração representavam um rol de dificuldades sem fim que foi preciso vencer. Os portugueses sempre procuraram evitar a dispersão, contra a qual lutaram desenvolvendo um formidável movimento associativo, que foi uma das estratégias inventadas para enfrentarem esse mundo hostil. Antes da constituição da rede associativa (anos 80), os bairros de lata nos subúrbios dos centros urbanos constituíram, de certo modo, a reprodução possível da aldeia portuguesa com os seus laços de sociabilidade e as suas estruturas de entreatajuda.

Contrariamente à maior parte das mulheres emigrantes de outras nacionalidades em França, a portuguesa teve sempre um papel activo no mundo do trabalho, o que constituiu um factor determinante no seu processo de urbanização. Assim, se Maria L. Gomes interagiu com as populações locais devido à focalização (forçada) no (seu) espaço doméstico, no caso da mulher imigrante em França foi a não focalização exclusiva neste (seu) espaço e a interacção com o meio francês através do contacto profissional diário com as "patroas", no espaço doméstico delas, que favoreceu a dinâmica de reinvenção da sua identidade. Ao longo deste processo longo e difícil, a horta e o jardim desempenharam um papel idêntico ao da mulher do chefe de posto em Angola: materializaram a ligação da mulher imigrante em França à terra (natal) e ao mundo rural das suas origens ao mesmo tempo que testemunham desse processo criativo que foi a progressiva instalação no "país de acolhimento" e da sua progressiva urbanização multifacetada e caleidoscópica que traduz o variado leque de relações estabelecidos entre os imigrantes portugueses e as populações locais.

Assim, ao longo dos últimos cinquenta anos, os espaços verdes que envolvem as casas dos emigrantes nas aglomerações francesas em que vivem, sofreram uma alteração significativa: primeiro, dominaram as hortas, que ocupavam a quase

totalidade dos espaços verdes; ao centro da horta dominava a couve galega; com o tempo, as hortas foram-se chegando para as traseiras das casas ao passo que a parte da frente se foi cobrindo com plantações “à francesa”; hoje, as hortas tornaram-se raras e predominam os “jardins à francesa”, floridos, mesmo em La Roche Blanche. Aquilo que os portugueses empreenderam nesta antiga aldeia vitícola foi um acto de reabilitação, mas não de restauro. Neste sentido, não se pode falar de preservação de um património. Na prática, realizaram uma progressiva e consequente transformação de um património rural existente, praticamente abandonado, através da qual operaram a sua própria transformação e urbanização. Actuaram, assim, como agentes entre o urbano e o rural e, mais do que isso, contribuíram, afinal, para o desaparecimento de uma parte do mundo rural evocado por Abel Poitrineau (1999).

Dentro desta perspectiva, num primeiro tempo, a transição patrimonial e afectiva evocada por Jacques Barou, entre o mundo rural português (de origem) e francês preencheu a mesma função que a do *bidonville* em Paris: permitiu a coesão da família e a progressiva implantação local. Com uma diferença notória: nos arredores de Paris foi precisa muita imaginação para reinventar um simulacro de vida da aldeia que permitisse atenuar o embate violento que foi o transplante das pacatas e muitas vezes atrasadas aldeias do mundo rural português dos anos 1960 para a “megapole” parisiense. Em La Roche Blanche, e muito embora o aspecto da aldeia em declínio, fosse certamente aterrador, conforme o exprimiu uma das habitantes portuguesas, o cenário pré-existia e “apenas” foi necessário insuflar-lhe nova vida. Em La Roche Blanche existiu, assim, uma conjugação de factores que permitiu a ambos os lados (portugueses estrangeiros e rurais franceses) operar essa transição de um modo mais ou menos pacífico. Agora, depois de o crescimento urbano estar assegurado, há que continuar a garantir (do ponto de vista do concelho) aquilo que faz o seu *charme* e procurar salvaguardar aquilo que para os portugueses também se tornou património: os restos do mundo rural que ajudaram a transformar e que constitui, agora, um ponto de atracção para novos residentes.

Voltando agora ao início do texto e à evocação do horto do *Velho* e do horto bíblico. No tocante à horta-jardim em contexto migratório, simultaneamente remiscência de um passado rural e/ou operário e recriação constante da identidade em movimento através de arranjos e de plantações em contínua recomposição, talvez possamos, agora, associá-la a uma espécie de paraíso, mais ou menos perdido, onde homens e mulheres esquecem as privações da e/i/migração e dão largas à sua imaginação. A mãe de Maria Pinto (2005), filmada no seu jardim pela realizadora, exprime perfeitamente o lado “terapêutico” que esta actividade reveste no universo, por vezes desolador, dos primeiros tempos da e/i/migração:

J'adore toutes les fleurs, les blanches, les jaunes, les rouges. [...] As flores em Portugal são como as de França. Há mais flores em Portugal porque é um país mais quente. Quando vou lá, trago flores de lá práqui. Mas muitas morrem aqui. Gosto de semear flores, de as ver puxar na terra. Quando faço isso, esqueço-me de tudo. [...] “Antes, aqui era um potager, mas era muito duro revolver a terra.

De sua mãe, a narradora diz: "*Même dans le bidonville, il y avait des fleurs le long des palissades.*"

O carácter indizível que reveste a e/imigração portuguesa em França – Cyril Pedrosa fala de "amor e vergonha" como possível divisa do imigrante naquele país – a ambivalência que caracteriza os protagonistas desta gesta, entre uma ligação muito forte, estruturante, ao país de origem da família, e um sentimento de vergonha dessa diferença, porque a emigração portuguesa não é forçosamente muito conhecida nem valorizada, é uma constante da obra de carácter mais ou menos autobiográfico de uma geração de filhos de portugueses que hoje têm entre 40 e 50 anos, sinal de que a e/i/migração não pára de produzir efeitos decorrentes da ruptura cultural e linguística que representa. No seu filme *Le pays où l'on ne revient jamais* (2005), José Vieira, para quem a e/imigração em França foi um choque de tal ordem que perdeu a memória da infância, revisita Portugal e entrevista o pai regressado ao país depois de 16 anos de vida em França. O filme diz a imensa dificuldade do diálogo – praticamente impossível – entre pai e filho e traduz também a violência que representa qualquer tentativa (inútil) por parte do filho (que procura explicações para a vida deles) de forçar a palavra e a violência do silêncio (torre inexpugnável em que se refugiou o pai). Caminhando entre o imaginário do e/imigrante e a realidade da e/imigração, entre desejos e constrangimentos comuns a todos os exílios, o filme deixa antever aquilo que Cyril Pedrosa – e, através dele, Simon Muchat – possivelmente procurou evitar em *Portugal*: a do conflito aberto com a questão das origens e com a própria família. A questão está em saber, como é que o autor trabalha a incomunicabilidade transgeracional daqui em diante, quais os efeitos do livro-fruto da viagem que mudou a sua vida e, *last but not least*, se retomarão o fio da tradição familiar, plantando a sua própria horta-jardim.

BIBLIOGRAFIA

- Barou, J. (1987) *L'habitat des étrangers dans le département du Puy-de-Dôme: rapport d'étude*, Puy-de-Dôme: Clermont-Ferrand: DEE.
- Barou, J. (1997) 'En Auvergne, une immigration portugaise en milieu rural', *Hommes & Migrations*, 1210: 49.
- Beauvoir, S. (1963) *La Force des Choses*, Paris: Gallimard.
- Bourdieu, P. (1979) *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Castelo, C., Melo, D. (2006) 'Autobiografia de Angola colonial: memórias da mulher dum chefe de posto (1945-1975)', *Lusotopie*, vol. XIII (1), Leiden/ Boston: Brill Academic Publishers (for CNRS-Bordeaux), 95-115.
- Cardoso, I. L. (2012) "'Maisons de rêve' et insurrection esthétique au "berceau de la nation"; *Paysages en Migrations – Les Carnets du Paysage*, Paris: Actes Sud / Ecole Nationale Supérieure du Paysage.
- Cardoso I.L. (2009) *Imaginário e a história das casas dos 'Portugueses de França'*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, tese de doutoramento (2 vols.).

- Cardoso, I. L. (2001) 'La Roche Blanche. Uma aldeia portuguesa em França', *História*, 36: 54-57.
- Dante, D. (1973) *Lorette et les autres*, (documentário, 16mm, 40m)
- Duby, G. (2001) *L'Histoire continue*, Paris: Editions Odile Jacob.
- França, J. A. (1966) *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa: Livraria Bertrand, tomo II.
- Gomes, M. A. N. L. (1998) *Andanças a preto e branco (Memórias da minha vida e andanças por Angola)*, Ermesinde: Jotafe.
- Krieenbühl, J. (1998). *Malerei der Leidenschaft: Peinture de la passion*, Basileia: Friedrich Reinhardt Verlag.
- Margarido, A. (1999) 'Elogio do "Bidonville"', *Latitudes*, Paris, 5: 14-20.
- Matos, R.S. (2011) *The ethics and aesthetics of allotment gardens*, comunicação apresentada na Conferência Internacional ECLAS 2011 "Ethics/Aesthetics", Sheffield, 7-10 Set, em Inglaterra.
- Nuttall, M. (1992) 'Memoryscape: A sense of locality in Northwest Greenland', *North Atlantic Studies*, 1 / 2: 39-50.
- Oliveira, J. de (1963-1964), 'Humanidade e grandeza do "Velho da Horta"', Separata da Revista *Ocidente*, LXV/LXVI: 1-96.
- Pedrosa, C. (2011a) *Portugal*, Bélgica: Dupuis.
- Pedrosa, C. (2011 b), Entrevista de Cyril Pedrosa: <http://myreplay.tv/v/KB73wr5u>, 21/9/2011 [última consulta 20/1/2014].
- Pedrosa, C. (2011c), Making-off do livro Portugal de Cyril Pedrosa: http://www.youtube.com/watch?v=KzavAGsjHr8&feature=player_embedded, 2/3/2011 [última consulta 20/1/2014].
- Pélissier, R. (2007) 'De Angola a Timor: uma navegação sem GPS', *Análise Social*, XLII (183): 583-601.
- Pinho, H. (1978) *Portugueses na Califórnia*, Lisboa: Editorial Notícias (prefácio de Jorge de Sena e posfácio de Eduardo Mayone Dias).
- Pinto, M. (2005) *Explication des salamandres: documentaire*, S.L.: Antoine Martin, Vídeo (52m).
- Poitrineau, A. (1999) *L'architecture rurale française. L'Auvergne*, S.L. : Editions A Die.
- Renan, E. (1859) *Essais de morale et de critique*. Paris: Michel Lévy. Citado por C. Grignon (1988), 'Composition romanesque et construction sociologique. L'anatomie du goût populaire chez Zola.' *Enquête*. Varia: <http://enquete.revues.org/document60.html>, [última consulta 10/1/2014]:
- Sousa, A. T. de (1972) 'Os trabalhadores portugueses na Região de Paris: condições de habitação e de trabalho', *Análise Social*, 33 (1): 11-63.
- Widmer, H. (1982) *Jürg Kreienbühl*, Basileia: Edições Galerie "zem Specht".

Pequenos livros para jardineiros: os almanaques

ANA DUARTE RODRIGUES

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL
ana.duarte.rodrigues@fcsh.unl.pt

Resumo

Neste trabalho pretendemos demonstrar como paralelamente à definição do estatuto do jardineiro apareceu uma bibliografia que lhe era especificamente destinada. Durante a Idade Moderna há toda uma literatura dedicada à arte dos jardins desde os tratados de agricultura aos tratados sobre arte de jardinagem. Contudo, não será dos livros dedicados aos jardineiros enquanto arquitetos paisagistas que iremos tratar aqui, mas sim dos livros especialmente dedicados aos jardineiros que aparecem no final do século XVII e se prolongam no século XVIII. A importância que o jardineiro alcança no final do século XVIII e início do XIX traduz-se no número de publicações. O nosso objetivo consiste em identificar os livros especificamente dedicados aos jardineiros que circularam em Portugal entre 1650 e 1850 e os aspectos que os diferenciavam dos restantes livros e tratados interessantes para a arte da jardinagem, relacionando esta produção teórica e literária com as flutuações que o conceito e o estatuto do *jardineiro* foi sofrendo ao longo deste período.

Palavras-Chave: Livro; almanaque; jardineiro; jardinagem

Para além dos tratados de arte dos jardins, dos tratados de agricultura com capítulos especificamente dedicados à jardinagem, e dos livros de botânica e horticultura, existe um grupo de livros, de pequeno formato, pouco mais que uma brochura do tipo “borda de água”, especificamente dedicados aos hortelãos e jardineiros, que conheceram as mais diversas denominações como “lunário”, “diário”, “novo diário”, “antologia”, “guia”, “manual”, “bom jardineiro” e que são no fundo, todos eles, almanaques. Providenciam informação sobre o cultivo do jardim, mas deixam de lado as questões estéticas e conceptuais com ele relacionadas. Estes livros entram em total contraste com os tratados de jardins, como, por exemplo, o de Jacques Boyceau ou Dézallier d’Argenville¹, devido ao seu carácter eminentemente utilitário.

Os almanaques têm uma longa história: conhecidos e utilizados desde as mais antigas civilizações, mesmo que estas não tenham tido qualquer contacto entre si, como o Antigo Egipto e os Aztecas². Caracterizam-se por apresentar quadros e

¹ Sobre os tratados de arte dos jardins e livros interessantes para esta arte a circularem em Portugal vide Rodrigues, A. D. (2011), “O conhecimento teórico ao alcance de arquitetos e Jardineiros em Portugal durante a Idade Moderna”, in *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*, Lisboa: Scribe, pp. 119-144.

² De que faz prova o *Codex Borbonicus*.

tabelas com alguns conhecimentos sobre o mundo, organizando-o em calendário e, sobretudo, em consonância com as tábuas lunares e respeitando as festas religiosas. Na verdade, desde sempre que os almanaques se relacionaram com o calendário lunar pois a própria raiz etimológica da palavra árabe *al-manâkh* tem o sentido de determinar o verdadeiro lugar da lua³.

Em Portugal, o primeiro almanaque a circular é o do judeu de Salamanca Abraão Zacuto intitulado *Almanach Perpetuum* (1496), que foi utilizado pelos navegantes durante os Descobrimentos. Seguem-se um sem número de almanaques, repertórios, calendários, efemérides, prognósticos, anuários, diários, folhinhas, lunários, planetários, seringadores, saragoçanos, almanaques, bordas de água, que se tornam acompanhantes indispensáveis de um público mais lato que a maior parte das vezes não possuiria mais nenhum outro tipo de livro. Esta tipologia de livrinhos vai, ao longo da Idade Moderna, especializando-se para as mais diversificadas atividades, como agricultor, camponês, marinheiro, bom fadista, cantador, guitarrista, cozinheiro, feiticeiro, feiticeira, lavadeira, elegante, etc.

Interessa-nos particularmente para este estudo o primeiro almanaque dedicado ao agricultor, realizado em Coimbra na Tipografia de Nicolau Carvalho em 1613 e intitulado *Thezouro de Prudentes*. Só no final do século XVIII, e por ganhar independência do almanaque dedicado ao agricultor, vai aparecer o almanaque destinado aos jardineiros em particular. Os almanaques para jardineiros organizam o tempo, incluindo o calendário lunar e as festas religiosas e os jejuns obrigatórios, bem como as atividades dos jardineiros ao longo de todos os meses do ano, indicando as várias tarefas respeitantes ao cultivo do jardim que deveriam ser realizadas em determinado mês, contendo por vezes pequenas ilustrações. John Evelyn, no seu *Kalendar* seiscentista, explana bem o sentido destes pequenos livros como meio de promover a arte dos jardins na partilha da sua própria experiência e da de outros como ele:

“And it is from the Result of very much Experience, and an extraordinary inclination to cherish so innocent and laudable a Diversion, and to incite an Affection in the Nobless of this Nation towards it, that I begin to open to them so many of the interior Secrets, and most precious rules of this Mysterious Art, without Imposture, or invidious Reserve. The very Catalogue of Fruits and Flowers, for the Orchard and the Parterre, will gratifie the most innocent of the Senses, and whoever else shall be to seek a rare and universal choice for his Plantation.” (Evelyn, 1683: 14-15)

Para além de parecer que se autonomiza dos manuais para os lavradores porque são os mesmos editores que os publicam sequencialmente ou por existirem

³ “On y trouve *al-manâck* non seulement dans la citation du texte commenté, au chapitre de la détermination du lieu vrai de la lune, où il est dit que le recours au tableau des nayyirain est un procédé abrégé, mais encore dans trois autres passages d’un des chapitres suivants “sur la vue du croissant des nouvelles lunes” fi ru’yat al-ahilla. Il s’agit d’établir, comme on sait, la position respective du soleil et de la lune au dernier jour du mois arabe, pour savoir si, sous la latitude du lieu, le croissant sera visible par temps clair après le coucher du soleil, le soir même du jour marquant, d’après le calendrier, le début du nouveau mois lunaire, ou bien seulement le lendemain, et même le surlendemain. Là encore, le procédé consiste à prendre successivement dans les tableaux particuliers les chiffres correspondants aux données de temps et de lieu, à effectuer les calculs prescrits, et à transporter les résultats dans le tableau commun au soleil et à la lune, autrement dit à “entrer”, avec les chiffres obtenus, dans ce dernier tableau, qui est le manâkh. La définition est certaine et confirmée par plusieurs exemples. Ephémérides du soleil et de la lune: c’est bien en effet l’essentiel de ce que nous appelons, aujourd’hui encore “un almanach”, in H. P. J. Renaud, “L’origine du mot “almanac”, in *Isis*, Vol. 37, No 1/2 (May, 1947), pp. 44-46.

edições conjuntas – “Diário do Lavrador, e Jardineiro”, por exemplo –, os almanaques para jardineiros em língua portuguesa poderão ter seguido uma corrente que já existia noutros países dos quais Portugal recebia influências. Livros que aparecem em França e em Inglaterra no final do século XVII, particularmente destinados aos jardineiros, não enquanto arquitetos paisagistas, mas sim aos cultivadores de jardins, como *Les délices de la campagne: suite du “Jardinier François”* (1665), ou o *Kalendarium Hortense* (1683) de John Evelyn, o que se prolonga no século XVIII, como o livro de Louis Liger, *Le jardinier fleuriste* (1704) e traduzido para inglês por F. Gentil com o título *The retir’d gardener in six parts* (1706), mas com adições e adaptações para o cultivo em Inglaterra.

Nos Países-Baixos, o mesmo tipo de livros circula contendo especificidades sobre o cultivo de espécies próprias do sul da Europa, como o *The Dutch Gardener* (1703) de Henrik van Oosten que dá indicações específicas sobre o cultivo da laranjeira e do limoeiro em condições climatéricas adversas.

A importância que o jardineiro alcança na transição do final do século XVIII para o início do XIX traduz-se no aumento do número de publicações: o *Almanach du jardinier*; de Bradley, *Calendrier du Jardinier* (1783); de Thomas Mawe e de John Abercrombie, *Every man his own gardener: being a new and much more complete gardener’s calendar* (1797).

Como já dissera Sousa Viterbo existe pouca produção teórica sobre a arte dos jardins de autoria portuguesa, mas existem alguns textos especificamente dedicados a jardineiros em língua portuguesa, ainda do final do século XVIII, como o almanaque da autoria de Bento de Mesquita e intitulado *Guia para Lavradores, ortelaos, pomareiros e jardineiros* (1790), publicado no Porto na oficina de António Alvarez Ribeiro.

A cidade do Porto destaca-se na publicação de almanaques, devido ao crescente interesse pela arte dos jardins na cidade e arredores nos séculos XVIII e XIX, como afirmam Teresa Andresen e Teresa Portela Marques (2005: 55), culminando com a criação do *Jornal de Horticultura Pratica*, em 1870, por José Marques Loureiro e José Duarte de Oliveira.

Já do início do século XIX datam outros almanaques, como o *Almanak do perfeito jardineiro* (1805) da autoria de Pedro Vieira (natural do Minho) e editado em Lisboa por Joaquim Florêncio Gonçalves. A principal utilidade deste livro era apresentar as luas calculadas para o ano de 1806, informando o jardineiro em cada um dos quartos de lua como se deveria plantar, semear, cultivar, enxertar.

Antes do *Almanak do Perfeito Jardineiro* já existia o *Diario do Agricultor Perfeito; e desabusado, que promove a agricultura para utilidade comum, com as phases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto neste anno de 1802, segundo a ordem dos Bissextos*⁴, que servia o mesmo fim. Aliás, na capa dizia-se que esta se tratava de uma “Obra utilíssima aos Lavradores, Hortelões e Jardineiros, e para todo o Reino”, da autoria de um astrónomo, apelidado de Patrício Português.

⁴ Deste livro encontram-se várias edições nos fundos da BNP, como de 1806.

Da mesma tipologia faz parte o *Almanak curioso ou prognostico geral dos tempos, para uso de lavradores, e pessoas curiosas deste Reino de Portugal; com as Luas calculadas para o anno de 1804*, igualmente da autoria de um astrónomo, Bento Ayres Pinto, editado no Porto por António Alvarez Ribeiro⁵. Este livro também indicava os dias santos, e jejuns regulados, segundo a determinação da Igreja Universal, e dos Bispados deste reino. Para além disso, oferecia um cálculo particular das horas a que desponta a luz solar para utilidade dos agricultores e viandantes.

Lobo Gaspar da Conceição, em *O jardineiro, anthologia ou tratado das flores: aos amantes da jardinagem* (1824), faz uma descrição das plantas em geral, fala do sistema de Lineu, de regras gerais e observações sobre a qualidade e características da terra, do estrume, da água, da rega, dos tanques (e betume para eles), das sementes, das raízes e cebolas, dos alfobres, da plantação, da mergulhia e alporques, da enxertia, das árvores e das flores e depois da virtude das plantas. Finalmente, inclui um calendário para o jardineiro dando indicações para as atividades e tarefas que deve levar a cabo em cada mês e dicionário de muitas flores. Este livro tem um suplemento em manuscrito sobre a Balsamina, Reseda, Tabaco, Tília, Hortelã-Pimenta, Madre Silva, Esponjeira, Chorões, Martírio, Macella, que deve ter sido acrescentado pela pessoa a que pertencia o almanaque.

No *Guia e Manual do Jardineiro ou Arte de Cultivar os Jardins, com uma estampa explicativa, seguido da Linguagem das Flores, e emblema das cores e uma pequena guia do enxofrador das vinhas* (1826), para além das matérias contidas nos almanaques, também existe algum conteúdo semelhante aos tratados, o que se verifica no capítulo das noções gerais em que começa por definir o que é jardinagem:

“Chama-se jardinagem a arte de cultivar e decorar os jardins. Jardim, na acceção geral da palavra, é uma porção de terreno, contiguo á casa em que se habita, cerrada em roda com muros, tapumes ou sébes, e cultivada e plantada de flores e outras plantas, tanto para recreio, como para utilidade de seu dono. Segundo o destino particular d’este terreno, assim toma o nome de Vergel, Pomar, Horta ou Jardim propriamente dito.”

No fim tem uma ilustração com os utensílios de jardineiro, do género dos que se encontram no livro *Figures pour l’Almanach du Bom Jardinier, représentant les Utensiles le plus généralement employés dans la culture des Jardins* (182-) da autoria de Descaines.

Estes livros, apesar de tudo, revelam algumas pretensões a serem mais do que simples calendários e demonstram conhecerem muitas das fontes eruditas citadas pelos tratadistas. Por exemplo, o *Diario do Agricultor Perfeito* (1802) começa por citar o agrónomo latino Columella: “Creio, que se não devem atribuir ás alterações do ar as esterilidades, que experimentamos; mas sim ás nossas faltas.”

O *Almanach do Jardineiro e do Cultivador para o anno de 1855 contendo a descrição d’algumas plantas e o melhor modo de as cultivar* (Lisboa, 1854), dedicado a D.

⁵ Este almanaque conheceu novas edições, nomeadamente em 1805 e 1806, mas editado por Simão Tadeu Ferreira.

Pedro V, inclui diversos calendários para o ano de 1855, sobre as festas religiosas e dias santos, assim como os dias das festas móveis, das tēmporas, dos eclipses, das estações do ano, dos dias de grande gala, e ainda assinala épocas memoráveis, épocas nacionais e dias em que são proibidos os espetáculos. Indica também a época das feiras, a época própria para a cultura das flores, seguindo-se capítulos dedicados às flores e às damas, sobre a terra, o estrume, a água e da rega, etc.

O *Manual do Jardineiro do Cultivador ou modo de cultivar os jardins*, publicado em Lisboa na Imprensa de Francisco Xavier de Souza, em 1858, é dos poucos livros deste tipo que inclui oito estampas de flores. Em 1883 há uma quarta edição com o título *Manual do Jardineiro e do Cultivador ou Modo de Cultivar os Jardins em que se trata da variedade das Flores e da sua melhor cultura, augmentado com a linguagem do emblema das flores*, publicado em Lisboa pela editora Joaquim José Bordalo. Este manual também inclui algum conteúdo semelhante aos tratados pois aborda a questão do traçado dos jardins em terraços, tendo em consideração e desenvolvendo cinco pontos essenciais: o terreno, a situação, a água, a exposição e as vistas⁶. Mesmo no que toca à água, não aborda só a questão da necessidade, mas também a do recreio, como o facto da água ser o elemento que mais contribui para o recreio: “sendo bem distribuída, seja em repuxos, seja em cascatas, fontes e tanques” (p. 12).

Um pouco mais tardio, no *Guia e Manual do Jardineiro ou Arte de Cultivar os Jardins, com uma estampa explicativa, seguido da Linguagem das Flores, e emblema das cores e uma pequena guia do enxofrador das vinhas* (1862), é reconhecida a filiação na Agricultura e a sua utilidade é reconhecida já com a publicação do *Guia e Manual do Cultivador*⁷. Portanto, este livro aparece porque, depois de satisfeitas as necessidades primárias, o homem aspira à felicidade e esta pode ser encontrada nos jardins:

“Longe vá a ideia (diz Mr. Raspail) de que a natureza só haja posto o homem sobre a terra para satisfazer duas ou três precisões da vida animal, e adormecer. É o desejo de felicidade sentimento inerente á nossa alma, e tão progressivo como a própria civilização; mal alcançamos o necessário logo voltamos toda a nossa ambição para o agradável; todo o género de trabalho, por cuja via se obtem este ultimo resultado, não é portanto menos legitimo que qualquer outro.”⁸

Existe um outro grupo de livros igualmente dedicados a hortelãos e jardineiros que são especificamente sobre as fases da lua, intitulados os *Lunários Lusitanos*, como os publicados em 1806, em 1810, em 1818 no Porto por António Alvarez

⁶ Cf. “A jardinagem pede uma atenção perpetua, e um cuidado continuo: sem isto nada pode prosperar. Aquelle que se propõe a tratar de flores, primeiro que tudo, deve escolher o sitio conveniente, ou seja para o jardim de inclinação ou jardim em terraços; atenda-se sobretudo a cinco coisas: ao terreno, á situação, á agua, á exposição, e á bella vista.”, p. 7.

⁷ Cf. “A publicação da Guia e Manual do Cultivador foi um grande serviço prestado á Agricultura do nosso paiz. Aquella obra elemental, tão accommodada pelo seu estylo, concisão e clareza ao grande fim de popularizar a sciencia agricola, gosa entre nós dos fóros de primeiro, se não de único compendio de Agricultura, onde o curioso cultivador pôde ir buscar grande cópia de doutrinas e preceitos, sem se topar embaraçado com o enfadonho labyrintho de uma arvezada terminologia scientifica, ou com um luxo fastidioso de observações e minudencias”, p. III.

⁸ p.V

Ribeiro⁹. No ano de 1818 também era publicado outro livro na Impressão Régia¹⁰, o que mostra a importância alcançada por estas publicações.

Relativamente ao calendário do jardineiro, propõe-se que em Janeiro, no crescente da Lua, se semeie “*linho, limoeiros, laranjeiras, e fructa de caroço: planta buxo, aneixeras, pecegueiros, oliveiras, e roseiras: enxerta amendoeiras.*” E que chegando a Março “*O bom jardineiro principia neste mez a ter o seu Jardim preparado, e guarnecido: descobre as plantas, e limpa as ruas.*”(p. 63).

A influência das fases da lua sobre as culturas hortícolas tem uma base científica e centra-se, em traços gerais, em dois princípios: na diferença de luminosidade, segundo as fases da lua e, sobretudo, na diferente força da gravidade durante as suas várias fases e no modo como isso altera a atração dos líquidos, nomeadamente da seiva das plantas. Assim como durante o Quarto Minguante a seiva se concentra na raiz, devem-se plantar ou semear todas as plantas cujo órgão comestível se desenvolve abaixo do solo (raízes, tubérculos, rizomas e bolbos). Na Lua Nova a seiva manifesta-se em maior quantidade no caule e, por isso, caso se semeie ou plante, deve fazer-se com o objetivo de aproveitar as folhas sem que formem repolho, como couves, cebolinho, espinafres. Entre o Quarto Crescente e a Lua Cheia devem-se plantar ou semear tudo o que se desenvolve acima do solo, como hortaliças e frutos. Esta é a fase mais propiciadora para a agricultura já que a seiva se concentra no caule, nos ramos e nas folhas. Por esta mesma razão, torna-se a época ideal para ser feita a enxertia das espécies fruteiras que produzem flor temporã como pessegueiros, ameixeiras e amendoeiras. Na Lua Cheia, como a seiva se concentra nos brotos, é boa altura para as colheitas e devem-se evitar as sementeiras e os plantios.

Vários indícios nos levam a crer que os almanaques para jardineiros se destinavam a um público diferente e a um número mais alargado de pessoas do que os tratados sobre arte de jardins que só estariam acessíveis para proprietários de quintas, artistas de primeira nomeada e jardineiros com o estatuto de arquitetos paisagistas (apesar da denominação não ser empregue). Jerónimo Cortez, que assina em 1703 um almanaque intitulado *O Non Plus Ultra Do Lunario e Prognostico Perpetuo Geral e Particular*, traduzido por António da Silva de Brito, reforça a utilidade deste livro de pequeno formato por ser de “extraordinários proveitos para todo o género de gente”¹¹. Ainda que não fosse para “toda a gente”, como diz o autor, dada a elevada taxa de analfabetismo no século XVIII e XIX, destinar-se-ia a “um público rural, durante muito tempo o principal destinatário do almanaque” (Lisboa, 2002: 12). Os

⁹ *Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1806, segundo depois de bissexto por Damião Francez, Junior*, Porto: Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806; *Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1810, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro*, Porto: Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1810; *Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1818, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro*, Porto: Na Officina da Viúva de Antonio Alvarez Ribeiro, e Filhos, 1818.

¹⁰ *Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1819, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro*, Porto: Na Imprensa Regia, 1818.

¹¹ Trecho de uma citação transcrita por João Luís Lisboa in *Os sucessores de Zacuto. O Almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI*.

almanaques dedicados a uma atividade específica deveriam ser dedicados a esse público específico, por isso importa averiguar a que jardineiros seriam dedicados os almanaques. Possivelmente a amadores, a uma classe pequena burguesa que gostava de cultivar o seu jardim e para isso tinha interesse em ter algumas instruções elementares sobre o cultivo das plantas e flores, tal como se indica numa das primeiras páginas do prefácio do almanaque *Le bon jardinier* de 1821: “Cependant il renfermait déjà beaucoup de notions très-intéressantes sur la distribution et la culture des plantes auxquelles se bornaient alors les amateurs et les jardiniers”(p. XIII). Continua o autor a explicar que escreveu este livro, onde compilou o nome de várias plantas e deu indicações sobre o seu cultivo, porque, precisamente, este pode ser útil aos amadores desta arte:

“J’ai pensé que beaucoup d’amateurs me auraient gré de leur indiquer toutes les plantes d’agrément et autres qui se trouvent définies, gravées et coloriées dans l’Herbier de l’Amateur¹². Cet ouvrage commencé par feu M. Mordant de Launay, et continue avec non moins de mérite par M. Loiseleur Deslongchamps, aidera beaucoup les personnes qui veulent se livrer tout à la fois, dans leur solitude, à la connaissance et à la culture des plantes les plus intéressants.” (*Bon jardinier*, 1821: XVII).

Para além destas indicações gerais sobre o público e o propósito dos almanaques para jardineiros, encontrámos um destes livros, repleto de anotações manuscritas, na Rare Book Collection de Dumbarton Oaks, o que permite confirmar o que foi dito até agora¹³. Filho e pai, viajantes americanos estão de visita a França e a Versailles. Na visita aos jardins de Versailles, mostram-se sobretudo interessados no Potager du Roi e em conversar com o seu jardineiro, pois estão curiosos sobre as técnicas de cultivo utilizadas em França. Aqui supõe-se que terão comprado o livro sobre o qual tomam diversas anotações: *Figures pour l’Almanach du Bon Jardinier* (1820). Este livro apenas inclui as ilustrações com as respetivas legendas, fazendo-nos lembrar as edições ilustradas das *Metamorfoses* de Ovídio que dispensaram o texto e divulgavam a história com uma ilustração por episódio. Neste livrinho, *Figures pour l’Almanach*, também não se encontra qualquer texto ou teoria, apenas belas ilustrações coloridas das plantas. Era nisto que o viajante americano estava interessado: num conhecimento imediato, rápido, que lhe chegasse por via das imagens. E, para além disso, apesar das imagens serem belas não era nisto que estava interessado pois não hesitou em escrever por todo o livro anotações com conhecimentos práticos que lhe chegavam por via do diálogo com o jardineiro do Potager du Roi. Como se lê no próprio livro, esta é uma obra “utile à toutes les personnes qui, possédant le Bon-Jardinier, veulent cultiver par eles-mêmes ou gouverner leur Jardin, marcotter, gresser, palisser, etc., et se familiariser, sans une trop grande application, avec la Science de la Botanique.” (p. I).

¹² “Voyez le catalogue de M. Audot, placé à la fin du *Bon Jardinier*.”

¹³ Encontramo-nos a trabalhar na transcrição integral documento que será publicado em trabalho futuro. Cf. Decaisne, J. (1820), *Figures pour l’almanach du bon jardinier...*, Paris: Audot, Libraire, in Dumbarton Oaks, Rare Book Collection, nº 007256808.

No contexto português, como a conceção dos jardins durante a Idade Moderna esteve sobretudo na esfera do proprietário e do arquiteto, parece-nos legítimo concluir que os almanaques, livros de pequeno formato com algumas instruções sobre o cultivo das plantas e organização das tarefas ao longo do ano, foram as primeiras publicações em português destinadas especificamente a jardineiros e amadores, que seriam ao mesmo tempo amantes desta arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, J. (1773) *Every man his own gardener: being a new, and much more complete gardener's calendar than any one hitherto published... by Thomas Mawe... and other gardeners*, The sixth edition, corrected, enlarged, and very much improved, London: Printed for William Griffin.
- Almanaque Familiar Nacional e Profético, para Lavradores e Jardineiros/ M.B.F.C.S.S.* (1855), Lisboa: Typ. De Mathias José Marques da Silva
- Almanaque do Jardineiro/ dedicado a S. Magestade a Rainha D. Amélia por um amador* (1895), Lisboa: Impr. Libanio da Silva
- Almanaque do Jardineiro e do Cultivador/contendo a descrição d'algumas plantas, e o melhor modo de as cultivar* (1854) Lisboa: [s.n.]
- Almanaque do Perfeito Jardineiro com as Luas Calculadas/composto por Damião Francez* (1812), Lisboa: Impressão de Alcobia
- Boitard, P. (1823) *Essai sur la composition et l'ornement des jardins, ou, Recueil de plans de jardins de ville et de champagne, de fabriques propres à leur décoration, et de machines pour élever les eaux / ouvrage faisant suite à l'Almanach du bon jardinier*, Paris: Chez Audot.
- Bonnefons, N. de (2001) *Le jardinier français qui enseigne à cultiver les arbres & herbes potagères avec la manière de conserver les fruits & faire toutes sortes de confitures, conserver & massepains: dédié aux dames /Nicolas de Bonnefons; commenté par François-Xavier Bogard*, Paris: Ramsay.
- Codex Borbonicus. A sacred almanac of the Aztecs edited by George C. Vaillant* [1940], [New York]
- Cortez, J. (1703) *O non plus ultra do lunário e prognostico perpetuo geral e particular para todos os reinos e províncias /composto por Jeronymo Cortez, Valenciano; emendado conforme o expurgatório da Santa Inquisição e trad. por António da Silva de Brito*, Lisboa: Vega.
- Decaines, J. [1820] *Figures pour l'almanach du bon jardinier...*, Paris: Audot, Libraire.
- Decaines, J. (182-) *Figures pour l'Almanach du Bon Jardinier, Représentant les Utensiles le plus généralement employés dans la culture des Jardins: diferentes manières de marcotter et de gresser; de dispôser et former les Arbres Fruitiers, enfim tout ce qui est necessaire pour la parfaite intelligence des termes de botanique ou de jardinage employés dans cet Ouvrage, relatifs aux formes et directions des racines, tiges, feuilles, fleurs, etc, etc.: le tout accompagné en regard de notes explicatives. Ouvrage utile à toutes les personnes qui, possédant le Bom-Jardinier, veulent cultiver par eles-mêmes ou gouverner leur Jardin, marcotter, gresser, palisser, etc., et se familiariser, sans une trop grande application, avec la Science de la Botanique*, Paris: Audot Librairie.
- Emanuelis (1692) *La Culture des fleurs, ou il est traite généralement de la maniere de semer, planter, transplanter & conserver toutes sortes de fleurs & d'arbres, ou arbrisseaux a fleurs, connus en France*, Bourg en Bresse: Chez Joseph Ravoux, Imprimeur & Libraire.

- Evelyn, J. (1683) *Kalendarium hortense or, The gard'ners almanac: directing what he is to do monthly through-out the year: and what fruits and flowers are in prime, The 7th edition, with many useful additions*, London: Printed for T. Sawbridge, G. Wells and R. Bently.
- Evelyn, J. (1963) *Kalendarium hortense: or, The gard'ner's almanac, directing what he is to do monthly throughout the year, and what fruits and flowers are in prime*, Falls Village, Conn.: The Herb Grower Press.
- Gentil, F. (1706) *The retir'd gardener in six parts: the two first being dialogues between a gentleman and a gardener, containing the methods of making, ordering and improving a fruit and kitchen-garden... translated from the second edition printed at Paris: the four last parts treat of the manner of planting and cultivating most kinds of flowers, plants, shrubs and under-shrubs, necessary for the adoming of gardens; ... translated from the French of the Sieur Louis Liger: heretofore publish'd in two volumes with several alterations and additions proper for our English culture by George London and Henry Wise/by Joseph Carpenter*, London: J. Tonson.
- Guia para Lavradores, ortelaos, pomareiros e jardineiros.../ Bento de Mesquita* (1790) Porto: Off. De Antonio Alvarez Ribeiro.
- Guia e Manual do Jardineiro ou Arte de Cultivar os Jardins, com uma estampa explicativa, seguido da Linguagem das Flores, e emblema das cores e uma pequena guia do enxofrador das vinhas* (1862) Porto: Em casa de Jacinto A. Pinto da Silva – Editor.
- Júnior, O. (1870-1882) *Almanach do horticultor: guia indispensavel a todo o agicultor e horticultor*, Porto: Typ. Livraria Nacional.
- Labat, R. (1911) 'Un almanach Babylonien (V R 48-49)' in *Revue d'Assyriologie et d'archeologie orientale*. Vol. 38. No 1, pp. 13-40.
- Le Bon jardinière: almanach pour l'année...* (1755-séc.XIX) Paris: Librairie agricole de la Maison rustique.
- Leopold, A. (1968) *A Sand County almanac: and Sketches here and there*, New York: Oxford University Press.
- Liger, L. (1704) *Le jardinier fleuriste et historiographe, ou la culture universelle des fleurs, arbres, arbustes, & arbrisseux, servans à l'embellissement des Jardins*, Paris: Damien Beugnie.
- Liger, L. (1742) *Le jardinier fleuriste: ou, La culture universelle*, Paris: Joseph Saugrain.
- Lisboa, J. L. (2002) *Os Sucessores de Zacuto. O Almanaque na Biblioteca Nacional do Século XV ao XXI*, Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1806, segundo depois de bissexto por Damião Francez, Junior* (1806) Porto: Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1810, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro* (1810) Porto: Na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1818, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro* (1818) Porto: Na Officina da Viúva de Antonio Alvarez Ribeiro, e Filhos.
- Lunario Lusitano ou Novo Guia de Lavradores, Hortelãos, Jardineiros, pescadores e caçadores. Com as fases da Lua, calculadas para o Meridiano do Porto, neste ano de 1819, segundo depois de bissexto por Custodio Carneiro* (1818) Porto: Na Impressão Regia.

- Novo Diário do lavrador, e do jardineiro, e prognostico geral para o anno...*/Anacleto Camilo Antunes (1812) Lisboa: Impressão Régia.
- Oosten, H. van (1703) *The Dutch gardener: or, The compleat florist. Containing, the most successful method of cultivating all sorts of flowers; the planting, dressing, and pruning of all manner of fruit trees. Together with a particular account of the nursing of lemon and orange trees in northern climates*, London: Printed fr D. Midwinter.
- Renaud, H. P. J. (1947) "L'origine du mot "almanac", in *Isis*, Vol. 37, No 1/2 (May), pp. 44-46.
- Rodrigues, A. D. (2011) *A Escultura de Jardim das Quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia/ Ministério da Ciência e Ensino Superior, 766 págs. E CD-Rom com Anexo Gráfico de 729 imagens.
- Rodrigues, A. D. e Moreira, R. (coord.) (2011) *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal*, Lisboa: Scribe.
- Silva, A. C. (1955) *Almanaques e folhinhas conimbricenses*, Coimbra: [s.n.]
- Soares, E. (1946) *Almanaques, prognósticos, lunários, sarrabais do século XVIII em Lisboa*, Lisboa: Tipografia Ramos.
- Tratado para Lavradores, Caçadores, Pescadores, Hortelãos, e Jardineiros, Com as Luas calculadas para o anno de 1810, segundo depois de bissexto, composto por Pedro Countinho, da Provincia do Minho* (1810) Porto: Off. De António Alvarez Ribeiro.
- Tratado para Lavradores, Pescadores, Hortelãos, e Caçadores, para o meridiano de Lisboa* (1823) Lisboa: Off. De Joaquim Thomaz de Aquino Bulhoens.
- Varisco, D. M. (1994) *Medieval agriculture and Islamic science: the almanac of a Yemeni sultan*, Seattle: University of Washington Press.

E se a educação for um trabalho de jardinagem e de jardineiros? O poder da metáfora hortícola na obra educacional de Célestin Freinet¹

ALBERTO FILIPE ARAÚJO

Universidade do Minho- Instituto de Educação
afaraujo@ie.uminho.pt

Resumo

O nosso estudo focará a temática do jardim, do jardineiro e da jardinagem na perspetiva da metáfora hortícola, não se esquivando, no entanto, de abordar a noção de metáfora na linha de Daniel Hameline e de Nanine Charbonnel. A metáfora hortícola é tratada no quadro da obra educacional de Célestin Freinet que é reconhecidamente um autor a quem o “charme” e o apelo do vegetal não foi de todo indiferente. Face ao lugar da metáfora hortícola na obra de Freinet com intuítos marcadamente pedagógico-didáticos, o autor pergunta se a educação não é ela em si uma arte de jardinagem e de jardineiros e aqui move-se ainda no domínio do metafórico. Assim, este trabalho é constituído por três partes: “Da metáfora à metáfora hortícola e a sua importância na educação”; “O poder da metáfora hortícola na obra educacional de Célestin Freinet”, revestindo a terceira parte a forma de uma pergunta: “E se a educação for uma arte de jardinagem e de jardineiros”?

Palavras-Chave: Metáfora agrícola; educação; Célestin Freinet; jardinagem

«Não é de todo indiferente que o aluno seja comparado a um recipiente que se enche ou a uma planta que cresce.»
Daniel Hameline, 1981, p. 121.

«Desde sempre, na verdade, dedicaram mais cuidado à cultura das flores e dos frutos do que à educação das crianças.»
Édouard Claparède, 1946, p. 71-72

Ao título do Colóquio, em forma de tríptico “Jardins-Jardineiros-Jardinagem”, olhamos os “jardins” como se fossem “espaços educacionais”, para os “jardineiros” como se fossem pedagogos ou educadores, senão mesmo Mestres, e para a “jardinagem”, à semelhança da arte do jardineiro que cuida do seu jardim, como aquela arte do pedagogo ou educador, eventualmente Mestre, que ensina não somente a aprender, mas a aprender a aprender (Reboul, 2001).

Por outras palavras, lembrando aqui as palavras de Nanine Charbonnel, na trilogia da sua obra intitulada *Les Aventures de la Métaphore* quando se fala de educação,

¹ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/CED/UI1661/2011 do CIEEd (Centro de Investigação em Educação/Instituto de Educação/ Universidade do Minho, Braga – Portugal)

por um lado, a “metáfora nunca está longe” e, por outro, quando se examina de perto o discurso educativo, os textos educacionais algo que naturalmente se impõe, que perturba, senão mesmo que excita a visão, é a presença massiva da metáfora e da analogia” (1991 (T. 1), p. 18)². Numa palavra, em educação não se pode praticamente escapar à “presença constante de comparações imageadas [*imagées* no original]” diz-nos Charbonnel (1991 (T. 1), p. 18), e assim sendo a autora ajuda-nos a identificar as metáforas nos textos educativos e a recenseá-las de acordo com três regimes semânticos, a saber: o expressivo, o *praxeológico* e o cognitivo (1991 (T. 2), p. 128-177).

Neste contexto, não parecerá aos olhos dos não pedagogos, arquitetos paisagistas, geólogos, historiadores de arte, entre outros, estranho que olhemos, num colóquio desta natureza, a obra educacional de Célestin Freinet (1896-1966)³ através do *colli-mateur* da metáfora hortícola, especialmente quando a metáfora da natureza humana considerada com uma planta encontra já o seu lugar no *Timeu* de Platão quando afirma: “Nós somos uma planta de modo algum terrestre, mas celeste” (1963, 90 a-c).

Assim, dividimos o nosso estudo em três pontos devidamente articulados entre si sob forma arbórea: a primeira parte – constituindo as raízes – intitular-se-á “Da metáfora à metáfora agrícola e a sua importância na educação”; a segunda parte – o tronco – recebe o nome de “O poder da metáfora hortícola na obra educacional de Célestin Freinet”, finalmente temos os ramos frondosos que correspondem à nossa terceira parte intitulada “E se a educação for uma arte de jardinagem e de jardineiros”?

1. DA METÁFORA À METÁFORA AGRÍCOLA E A SUA IMPORTÂNCIA NA EDUCAÇÃO

Não se trata aqui de expor nos seus detalhes as teses de Daniel Hameline e de Nanine Charbonnel (Hameline & Charbonnel, 1982-1983; Hameline, 1981, p. 121-132, 1986, p. 117-139; Charbonnel, 1983, p. 156-158, 1991 (T. 2), p. 95-177, 1999, p. 32-61) sobre a sua teoria da metáfora, nem de prolongar pormenorizada-mente as suas consequências naquilo que diz respeito à metáfora hortícola. Trata-se, pelo contrário, de fornecer uma primeira abordagem sobre esses tão importantes conceitos em ordem a sensibilizar os estudiosos das Ciências da Educação para a riqueza hermenêutica do papel da metáfora no discurso educacional, educativo e pedagógico.

No presente estudo tomaremos a noção de metáfora na sua aceção mais complexa e não meramente como aquela figura de sentido da retórica que consiste em designar uma coisa pelo nome de uma outra que se lhe assemelha. A metáfora na educação tende a ultrapassar manifestamente a sua dimensão meramente retórica para se situar mais ao nível de uma semântica mais profunda que ultrapassa assim quer a metáfora como um fenómeno linguístico, quer como um fenómeno do discurso.

² A autora diz que quando se analisa o discurso em educação não se pode ignorar a “presença massiva de metáforas”, salientando que quando se fala de metáfora entende-se o “conjunto de práticas que vão da metáfora propriamente dita (Aquiles é um leão), à comparação e à analogia (Aquiles é como um leão, assemelha-se a um leão)” (1983, p. 157).

³ Para os momentos importantes da vida do autor, consulte-se Liliane Maury, *Freinet et la pédagogie*, p. 123-125.

1.1 DA METÁFORA

Nanine Charbonnel começa por distinguir gramaticalmente “metáfora” como ausência do termo de comparação (“tu és o meu leão fiel e generoso”) e a “comparação” propriamente dita em que o comparante aparece (“tu és como um leão”) para, num segundo momento, achar fundamental distinguir entre as *comparatio* (“comparações entre entidades homogéneas: ela é bela como a sua irmã”) e as *similitudo* (“comparações entre entidades heterogéneas: ela é bela como uma rosa”)⁴. A autora atribui uma importância crucial às *similitudo* também designadas por ela de “comparações imageadas [*imagées* no original]”. Segundo ela, as *similitudo* tanto podem ser ilustradas por uma simples frase, “a criança é uma planta” que corresponde à metáfora propriamente dita, ou por várias frases designada por “metáfora encadeada [*filée* no original]”⁵, ou mesmo estender-se num texto autónomo que a fábula, a parábola e o apólogo são exemplos.

Tanto Charbonnel como Daniel Hameline defendem que o uso da metáfora aumenta a expressividade do “dizer” da coisa educativa, embora aquilo que prevaleça seja aquela abordagem que privilegia o “uso ‘quase- lógico’ supletivo da demonstração” (Charbonnel, 1983, p. 157). A prática da metáfora é desde logo constituinte da atividade retórica: “uma modalidade da argumentação presente num discurso” (Hameline; Charbonnel, 1982, p. 5). O jogo metafórico consiste em captar a atenção pela realização de um desvio, aquilo que Paul Ricoeur designa por “atribuição predicativa impertinente” que é própria da metáfora, que “consiste em dar a ver as coisas mostrando outras que, e um certo modo, lhes são análogas” (Hameline; Charbonnel, 1982, p. 5).

A metáfora procura, na economia da argumentação discursiva, produzir efeitos persuasivos, senão mesmo, no limite, abalar ou contribuir para o aprofundamento das convicções do interlocutor ou do leitor. A metáfora

dá lugar a uma verdadeira invenção retórica, esta procura de efeitos de convicção, de persuasão ou de adesão inscreve sempre a manifestação de um tema metafórico numa peripécia argumentativa em que a metáfora se modaliza *in situ* e provoca causa comum e efeito comum com toda a figuração do discurso (Hameline & Charbonnel, 1982, p. 5).

Neste contexto compreende-se que Daniel Hameline afirme que os “ditos” (*propos* no original) sobre a educação não podem escapar ao charme da Retórica visto que, como se disse anteriormente, eles visam persuadir para produzir por parte daqueles que os ouvem ou que os lêem uma adesão mais ou menos declarada a

⁴ Olivier Reboul na sua obra *Le langage de l'éducation* salienta que a palavra do mestre para melhor se fazer entender utiliza a metáfora que compreende três fases: 1 – A comparação que se exprime através do “como”. Esta comparação não é meramente um procedimento pedagógico, ela é razão; a metáfora propriamente dita – que suprime o “como” ou qualquer outro termo de comparação; 3 – progressivamente a metáfora reduz-se a uma identidade pura e simples; o “como” desaparecerá não somente da expressão, mas do pensamento (sendo substituído pelo é) e chegar-se-á à conclusão (1984, p. 129-130, 1991, p. 129-130, p. 185-192).

⁵ Trata-se de uma figura de estilo constituída por um encadeamento, como uma espécie de cascata, de metáforas sobre o mesmo tema. Quer dizer que a primeira metáfora engendra outras, construídas a partir do mesmo comparante, desenvolvendo um campo lexical na continuação do texto. Este tipo de metáfora, ainda que distinta, aproxima-se da alegoria.

esses mesmos “ditos” senão mesmo às teses por eles veiculadas. E o modo de bem persuadir passa pela teatralização (1981, p. 130)⁶, senão mesmo por uma certa dramatização, uma espécie de *mise en scène*, para melhor convencer ou atrair o outro para a nossa argumentação sobre determinado tema educativo ou pedagógico. A este respeito não é despicienda a observação de Nanine Charbonnel que diz que a metáfora, ainda que aparentemente exprima um juízo de valor sobre esta ou aquela relação, ela apalavra, toca admiravelmente a afetividade (*pathos*) do leitor: “Tudo ver sob a ótica da qualidade afetiva, mas tudo encobrir sob um apelo à Natureza, aos animais ou aos objetos, tal é talvez o genial e terrível contributo do ‘raciocínio metafórico’” (1983, p. 158)⁷.

1.2 DA METÁFORA HORTÍCOLA E O REGIME SEMÂNTICO PRAXEO-PRESCRITIVO

Difícilmente podemos abordar os textos educacionais e pedagógicos do movimento da Educação Nova sem “tropeçarmos” em metáforas, desde as agrícolas (que subsumem o crescimento ou a cultura vegetal) até às da luz, passando pelas náuticas, pelas da viagem que implica o percurso-deslocação, da modelagem, do enchimento-alimentação⁸, entre outras, que utilizadas mais ou menos voluntariamente, e no limite involuntariamente⁹, para melhor dar a ver, para melhor ilustrar, quase que sensitivamente, quase que oticamente, a relação simbiótica e simbólica entre a educação como cultura da criança e ao simbolismo vegetal, nomeadamente o ciclo naturalista que começa com o lançamento da semente, já numa terra previamente preparada, até ao gradual crescimento da planta que, à semelhança da criança, também ela um dia se tornará numa flor ou mesmo numa árvore adulta.

Nesta linha percebe-se que a pedagogia faça da metáfora hortícola uma espécie de verdade elementar, algo que *va de soi*, ou seja, que se impõe naturalmente aos olhos daqueles que escrevem ou que falam sobre a coisa educativa: “Nós sabemos que a metáfora hortícola regressou, quase como uma obsessão, no início do século XX, junto daqueles que preconizam a nova educação” (Hameline, 2000, p. 49). A este respeito, não admira que Édouard Claparède, na sua obra intitulada *Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale* (1905), saliente que “a pedagogia deve repousar sobre o conhecimento da criança como a horticultura repousa sobre o conhecimento

⁶ Daniel Hameline referindo-se às ideias pedagógicas, diz o seguinte: Há uma inevitável, uma desejável ‘teatralização’ das ideias pedagógicas, desde o momento que elas dizem respeito aos atores potenciais, que a circulação dessas ideias não tem somente como objetivo recolher um assentimento mas de modificar as práticas ou de as confirmar, o que é bem o caráter da pedagogia” (1981, p. 130).

⁷ No seguimento diz: “O busílis da argumentação é com efeito de ‘colocar sob os olhos’ – de impor a sua presença -, os domínios patentes, conhecidos, muito conhecidos: a alimentação, a natureza hortícola, a natureza animal, a marcha, a navegação, os diferentes artesanatos. Aí, assim parece, não há discussão, os factos são os factos, apoia-se sobre o conhecido, o antigo, o evidente, o natural, o bom senso” (1983, p. 158).

⁸ A este respeito, Nanine Charbonnel chama a atenção para o seguinte leque de metáforas no discurso educativo: “Escultura e olaria, alimentação e enchimento, jardinagem, agricultura, domesticação, artesanatos diversos, marcha e navegação” (1983, p. 157).

⁹ A este respeito, veja-se as palavras de Daniel Hameline: “Mas o caráter próprio da metáfora, é que aqueles que a usam a desejam não metafórica. É uma verdade fundadora que a comparação se encarrega de professar” (1986, p. 182). O que significa portanto que muitos autores nem mesmo admitiam que nos seus escritos o jogo metafórico naturalista pudesse desempenhar um papel outro que o mero efeito estilístico ou retórico.

das plantas, é uma verdade que parece elementar” (1946, p. 71) cujas palavras sintetizam o postulado do “primado do biológico” que caracteriza a “revolução copernicana” que a Educação Nova representou no seio da tradição educativa ocidental: uma revolução que fez do seu adágio latino *Discat a puero magister*¹⁰ – que o mestre aprenda com o seu aluno – um dos seus principais *leitmotiv*.

Vamos aqui, portanto, realçar a importância da natureza e função da metáfora agrícola no discurso educativo. A este propósito, nós discutimos num estudo anterior não só o lugar da metáfora agrícola na educação, como também defendemos que o uso da metáfora quer nos textos, quer nas práticas discursivas dos educadores e pedagogos não se deveria limitar tão-somente a uma abordagem de tipo logico-retórico, senão mesmo do mero “comparar para fazer agir”; mas, antes pelo contrário, mostramos, na linha da tese de Paul Ricoeur, que a metáfora funciona como uma espécie de rampa de lançamento para o mundo do simbolismo vegetal com as implicações míticas que dele decorrem (Araújo, 2004, p. 169-194). Por outras palavras, deixamos bem claro que há mais para lá da metáfora hortícola e esse “mais” identifica-se com o simbolismo vegetal bem estudado, por exemplo, por Mircea Eliade e com os mitos a ele associados.

Presentemente é nossa intenção evidenciar o papel importante da metáfora hortícola no discurso educativo e nos textos dos educadores e pedagogos da Educação Nova, muito particularmente de Célestin Freinet. Assim, vejamos, ainda que brevemente, o que pensam os autores citados sobre o papel desempenhado pela metáfora agrícola no discurso educativo em geral seja ele oral ou escrito (Hameline & Charbonnel, 1982). Em primeiro lugar, importa desde já salientar que ambos colocam a metáfora agrícola sob o signo do “ver como” da similitude (Charbonnel, 1993 (T. 3), p. 99-106) ou, então, do “é como...” da similitude¹¹ (Hameline, 1986, p. 135-139). Por outras palavras, a metáfora agrícola aparece do lado da similitude, porquanto compara entidades heterogêneas e pertencentes a géneros ontológicos diferentes, como é exemplo a comparação que Freinet faz entre a criança e um grão de trigo (1994 (T. 1), p. 334). A metáfora hortícola, tal como a entende Daniel Hameline, serve de um meio pertinente para exprimir a analogia, a similitude¹² entre o crescimento natural da planta e o crescimento da criança, entre “os elementos do comparado (o ensino) e do comparante (o alimento da planta)” (Charbonnel, 1994, p. 54):

¹⁰ É este adágio latino que serve de emblema ao Instituto Jean-Jacques Rousseau fundado por Édouard Claparède em Genève, 1912: “A divisa do nosso Instituto – *Discat a puero magister* – indica por si o espírito: nós desejáramos colocar o mais possível os futuros educadores em contacto com a criança para que eles aprendam a conhecê-la e a amá-la. E o espírito que a inspira é o espírito científico, quer dizer a ausência de preconceito, o cuidado de tudo examinar para reter aquilo que é bom, segundo o liberal preceito do apóstolo. Em pedagogia como em ciência, é a experiência que julga fundamento das teorias e dos métodos” (Claparède, 1946, p. 50-51).

¹¹ A este respeito, salientamos que o “halo” mítico-simbólico, com as suas figuras ora luminosas ora sombrias, moldou o discurso educativo da “Educação Nova”, e correlativamente as ideias pedagógicas de Freinet, sem que disso os seus autores se dessem realmente conta. Se, por um lado, eles usaram massivamente a metáfora hortícola, e em menor grau a metáfora da luz, para operarem “*post tenebras, lux...*”, isso não quer dizer que se tenham realmente apercebido do seu alcance semântico.

¹² Sobre a natureza desta similitude, Hameline diz o seguinte: “É também a similitude que dá aos desvios pelos outros campos de sentido qualquer coisa como uma respeitabilidade no discurso. Respeitabilidade do tom, porque a similitude é mais séria que a metáfora que, para ser conseguida, deve demonstrar-se surpreendente. Respeitabilidade do discurso: a similitude garante, a esse desvio pelo campo semântico estranho à educação, a legitimidade de uma comparação que ao oferecer as suas razões já se está a mostrar razoável. A passagem de um a outro não é indevida, visto que um fala bem do outro” (1986, p. 139).

A educação é efetivamente uma cultura da criança que, à semelhança de outros seres vivos, vegetais ou animais, traz em si-mesmo as fontes e os mecanismos motores do seu crescimento e das aquisições. A metáfora hortícola é uma constante de todas as correntes pedagógicas que opuseram o lugar-comum do vivente a fazer (ou deixar) crescer, ao lugar-comum do produto (mecânico, mas mais frequentemente social) à modelagem. (...) Mas nos textos produzidos pelos modernistas da educação nova a metáfora hortícola é de tal modo solicitada como emblema da espontaneidade, que, no seio de uma *imagerie* [no original] repetitiva e amplamente idealizada, um jardineiro de silhueta difusa, usando utensílios vagamente evocados, preside ao milagre que é o crescimento natural” (1986, p. 182-183).

Pelo seu lado, Charbonnel salienta que a metáfora hortícola na obra de Freinet se inscreve predominantemente no regime semântico *praxeológico* (*praxéologique*) ou *praxeoprescritivo* (*praxéo-prescriptif*)¹³. Esta modalidade de regime tem como objetivo ordenar ou prescrever expressamente qualquer coisa a propósito de uma *praxis* ou, então, ordenar que determinado modelo seja seguido ou imitado (1991 (T. 2), p. 128-177). A autora salienta que quando Freinet compara a criança, o pai, o mestre-escola, o ensino aos objetos, seres vegetais do domínio agrícola, animal, ou artesanal ele pretende oferecer-se a si e aos seus leitores modelos, mesmo anti-modelos, de ação (1994, p. 53)¹⁴.

Nestes ditos é visível o apelo à imitação de um modelo proposto ou de uma prescrição, revestindo esses mesmos ditos a forma de uma injunção. Esta aparece normalmente sob a forma de um convite, seguido de um conselho que se quer justo porque acertado:

nós somos desde o princípio [refere-se à obra *Les dits de Mathieu*] inseridos no universo do conselho e da deontologia (para não empregar as palavras de moral, imediatamente entendidas como moralismo, nem de ética que, aliás, não convêm aqui). Não: convêm melhor as noções de conselho (retomando de Erasmo o seu personagem de *Boulè-Phore*: Senhor que Transporta-Conselho, Senhor Conselheiro, eu chamo o *boulefórico* [“boulèphorique”]) e de deontologia: aquilo que eu devo fazer profissionalmente. É exatamente nisto que se trata neste livro (Charbonnel, 1994, p. 54; 1991 (T. 2), p. 82-88; 1999, p. 35).

Nas passagens da obra educacional de Freinet, onde ele utiliza, voluntária ou involuntariamente, a metáfora hortícola, nomeadamente nos *Les dits de Mathieu* (1949) onde se lê *Aller en Profondeur* (1994 (T. 2), p. 188), percebe-se desde o início que estamos mergulhados no universo do conselho e da deontologia, além das observações experimentadas: “E da observação experimentada nasce a injunção, o bom conselho” (1994, p. 54). Aquilo que acentua o efeito do *boulefórico* e da injunção é a similitude que torna os “ditos” convincentes em que os vários tipos de frutos, de plantas, de flores são tantas vezes descritos antropomorficamente.

¹³ Nanine Charbonnel observa que as metáforas acompanham muitas vezes um “tu deves”: “O discurso sobre a educação é eminentemente prescritivo no seio mesmo do seu desejo intenso de descrição” (1983, p. 158).

¹⁴ Como exemplo de metáforas hortícolas que se inscrevem neste regime, e presentes nos *Dits de Mathieu*, basta referir os seguintes ditos: “La vie monte toujours!” (1994 (T. 2), p. 112), “Donner soif à l'enfant” (1994 (T. 2), p. 114-115) e “Aller en Profondeur” (1994 (T. 2), p. 188).

O que Nanine Charbonnel defende é que as comparações da obra de Freinet não se confinam de modo algum ao seu papel expressivo, há igualmente no seu *Essai de psychologie sensible* (1960), por exemplo, passagens tipificadas no regime semântico cognitivo. A autora, pelo contrário, defende que as comparações encontradas, mediadas pelo mecanismo da similitude, cabem no regime semântico praxeológico porque ele “é portador de injunção para a ação” (1994, p. 55). Quando se trata do regime cognitivo abandona-se a similitude que governa o regime semântico praxeológico, a favor da *comparatio* onde o “como” desempenha sempre uma função significativa (1994, p. 55-59)¹⁵.

2. O PODER DA METÁFORA HORTÍCOLA NA OBRA EDUCACIONAL DE CÉLESTIN FREINET

Depois do atrás exposto, estamos em melhores condições para compreender o uso da “metáfora hortícola” por parte de Freinet. Esse uso destina-se a melhor revelar a evolução e a formação da criança, além de pretender mostrar que ela possui a “mesma natureza que o adulto”. A criança aparece então como uma “árvore que ainda não acabou o seu crescimento, mas que se alimenta, cresce e se defende exatamente como a árvore adulta” (1994 (T. 2), p. 387).

Na linha da grande maioria dos autores do movimento da Educação Nova, Freinet utiliza a “metáfora hortícola” para melhor “celebrar o milagre da infância” (Daniel Hameline):

A metáfora é assim proposta para celebrar o milagre da infância, desde logo que este se desenrola naturalmente. Encarregam-na de ‘dar a ver’ o pequeno ser que se desenvolve por si-próprio, segundo um plano que ele traz consigo e que não lhe poderia ser ditado do exterior, à semelhança da planta em torno da qual o bom jardineiro pedagogo se contenta preparar e cuidar o terreno (2000, p. 49).

Para Célestin Freinet, a pedagogia devia olhar e ocupar-se da criança, à semelhança daquilo que a horticultura faz relativamente às plantas, ou seja, apela-se que o educador se torne ele próprio um “bom jardineiro. Assim como este cuida das suas plantas para que elas possam florir e dar os seus frutos, o educador aguarda pacientemente que a criança, à semelhança da planta, se desenvolva, cresça e amadureça no meio que aquele previamente lhe criou:

O aprendiz do jardineiro orgulhava-se dos seus melões que cresciam vigorosos e luxuriantes, em cavidades pouco profundas e dispostos em linha regulares que ele alimentaria copiosamente de água e de estrume. (...) Quantos pais, quantos pedagogos praticam como o aprendiz de jardineiro! E acumulam ao alcance da criança a alimentação prestes a ser ingerida: manuais abundantes e ricos, explicações e lições concentradas, deveres cuidadosamente racionalizados para evitar aos jovens rebentos todos os esforços inúteis (1994 (T. 2), p. 188).

¹⁵ Vejam-se as palavras de Nanine Charbonnel: “o ‘como’ da semelhança independentemente dos géneros (a de uma mulher e de uma rosa) tem tendência quando se trata de conhecimento, a tornar-se o ‘como – enquanto’ de pertença, a um género comum, de dois subgéneros, ou de dois casos de uma estrutura, por exemplo aqui a forma ‘circulação à volta de um (ou dois) centros’” (1994, p. 56).

Do mesmo modo, como o “jardineiro esclarecido” deve possuir o necessário *savoir-faire* para saber escolher as boas sementes e prepará-las para que elas deem num futuro bons frutos, também o educador, à sua semelhança, tem que lidar com a infância como se ela fosse uma semente delicada e, por isso, ajudá-la a construir por si mesma a sua personalidade nas melhores condições possíveis que passam necessariamente por um “meio”, um “material” e uma “técnica” suscetíveis de ajudar a sua formação de acordo com as suas aptidões, gostos e necessidades:

É já na sua semente, ou na planta nascente que o jardineiro esclarecido cuida e prepara o fruto que nascerá. Se o fruto está doente, é sinal que a árvore que o produziu está ela mesmo sofrendo e degenerando. Não é o fruto que é preciso tratar, mas a vida que o produziu. O fruto é o resultado da terra onde ele radica, além da raiz, do ar e da folha. São eles que se têm que melhorar se se quer enriquecer e assegurar a colheita (1994 (T. 2), p. 108).

Assim, o que se espera do educador é que ele siga o exemplo do “jardineiro esclarecido” ou, então, do “bom jardineiro”, e, por conseguinte, seja capaz de tratar da criança como se ela fosse uma semente, mais tarde uma planta e um dia uma árvore com os seus frutos e flores. À semelhança do jardineiro, que tem que se preocupar com a terra que acolheu a semente, também o educador se deve preocupar com a qualidade da vida do educando (1994 (T. 1), p. 333-339). Se a semente deve absorver muito lentamente o húmus da terra para se fortalecer e crescer, da mesma maneira o educando, para amadurecer, deve absorver paulatinamente os conhecimentos da “escola da vida” (1994 (T. 2), p. 108) e da “escola do trabalho” enquanto “escola do futuro”: “Deixai a criança tatear, esticar os seus tentáculos, experimentar e cavar, investigar e comparar, manusear livros e fichas, mergulhar a sua curiosidade nas profundezas caprichosas do conhecimento, na busca, por vezes árdua, da comida que lhe é substancial” (1994 (T. 2), p. 188). Depreende-se pois daqui que o educador, tal como o jardineiro, deva criar condições favoráveis para que as crianças (e também as plantas), se possam desenvolver livremente, porquanto elas, à semelhança dos adultos, não gostam de ser autoritariamente obrigadas (1994 (T. 2), p. 391-392). Neste contexto, o educador-jardineiro assemelha-se ao apicultor com as suas abelhas, porque a criança, quando se encontra empenhada neste trabalho, requer uma atitude calma por parte do educador: “nada de gestos bruscos que despertem as reações de defesa”, pois o que a criança precisa é de “confiança, bondade, ajuda e decisão” (1994 (T. 2), p. 105).

A criança, da mesma maneira que uma “pequena planta” faz parte da vida e esta, como diz Mathieu, só se prepara pela vida:

A criança nasce e cresce como o grão de trigo. Se o meio onde ela se encontra assegura os princípios essenciais à sua alimentação, nem muito diluídos, nem muito concentrados, numa atmosfera favorável, iluminada de viva luz e de carinho atento, o jovem ser cresce também com a máxima vitalidade de que ele é capaz. Ele cumpre então o seu destino do momento que é de aumentar as suas células na harmonia orgânica e de abrir à vida. Mas se as suas necessidades orgânicas não são satisfeitas como o exige a sua natureza, o indivíduo inquieto e perturbado procura obstinadamente o meio de remediar às suas deficiências que

lhe provocam um obscuro sofrimento. O seu corpo estiola-se, a sua inteligência retrai-se, mas até ao último sopro de vida persistirá este incessante esforço que o levará a realizar a ordem não formulada mas impetuosa do seu destino. Se o solo é muito duro e muito magro, o rebento do trigo alongará desmedidamente as suas raízes; ele enterrá-las-á obstinadamente, à procura de água e de matérias fertilizantes; ele tateará, lutará, ensaiará ainda voltar atrás para sempre repartir, porque é para ele uma questão de vida ou de morte, e que pertence igualmente à sua essência crescer, prosperar para frutificar (1994 (T. 1), p. 334-335).

A escola não deve ser, portanto, aquele jardim abandonado que “não prepara mais para a vida”, mas sim um jardim onde o jacto de água fresca borbulha entre as pedras (1994 (T. 2), p. 115). Neste sentido, os “bons educadores” não devem seguir os “escolásticos” que se deixam “hipnotizar por esses lagos caprichosos da observação, da memória, das teorias formais amontoadas na terra desolada da velha escolástica” (1994 (T. 2), p. 115), e que fazem da trilogia “estudar, copiar, repetir” (1994 (T. 2), p. 123) a sua varinha mágica. Por outras palavras, a “escola tradicional”, ao ser responsável por uma instrução passiva e formal, faz dos alunos “ódres bem cheios”, impedindo-os assim de contactarem com as fontes da vida (o meio natural e o meio familiar) (1994 (T. 2), p. 396-397), como também os impede de terem “cabeças bem-feitas e mãos destras”. Ou seja, a “escola tradicional”, com os seus métodos verbalistas que estiolam o apetite intelectual das crianças, não ajuda nem as crianças a construírem a sua personalidade, nem a desenvolverem e a estimularem as suas faculdades criativas e ativas. Por isso mesmo, é que Freinet propõe que o “bom educador” oponha à “blasfema pedagógica”, que é o “escolasticismo” (1994 (T. 2), p. 177-78), um novo ciclo educativo:

Eles [“os bons educadores”] restabeleceriam corajosamente o ciclo verdadeiro da educação que é: a escolha da semente, o cuidado particular na escolha do meio no qual o indivíduo prolongará, para sempre, as suas poderosas raízes, a assimilação pelo arbusto da riqueza deste meio. A cultura humana será, então, a flor esplêndida, uma promessa segura do fruto generoso que amanhã amadurecerá. Se os homens soubessem um dia cuidar da formação das suas crianças como o bom jardineiro pela riqueza do seu jardim, eles cessariam de seguir os escolásticos que produzem nas suas cavernas frutos envenenados que conduzem à morte tanto aqueles que os produziram, como aqueles que foram obrigados a comê-los (1994 (T. 2), p. 108).

Mas se é verdade que todo o jardim precisa de cuidados especiais, não é menos verdade que necessita também de uma fonte de onde brote uma água transparente e fresca (leia-se os interesses naturais da criança). É, portanto, de uma água propícia que o educador carece, caso pretenda criar um lago de água pura e cristalina (leia-se construir a personalidade do educando). Por isso, Freinet incita os educadores a procurarem fontes de água fresca, a procurarem “em profundidade o jacto que borbulha entre as pedras” e a acompanharem a corrente deixando-a “correr generosamente sobre as cavidades rústicas” (1994 (T. 2), p. 115). Será pois na base destes conselhos, de cunho naturalístico (vegetativo ou aquático), que a “escola do trabalho”, como “escola do futuro” (1994 (T. 2), p. 19), deverá seguir se quiser formar, na base da pedagogia do “bom senso” (1994 (T. 2), p. 105), um sujeito “suficientemente forte e harmoniosamente constituído” (1994 (T. 1), p. 387). A este propósito, Freinet, quando

fala da necessidade do educador criar condições exteriores favoráveis para que a criança se desenvolva de acordo com as leis específicas da sua formação, não hesita em compará-la quer a um grão de trigo, quer a uma árvore.

Se o indivíduo fosse suficientemente forte e harmoniosamente constituído, se as condições exteriores fossem no máximo favoráveis, ele cresceria normalmente segundo a sua natureza e as leis específicas da sua formação. Ele seria como uma árvore que cresce num lugar benéfico, regularmente exposta ao sol, bem alimentada, ao abrigo dos grandes ventos, e que ergue o seu tronco, expõe os seus ramos e galhos segundo a distribuição que lhe é própria, numa harmonia que é normalmente perfeita. Se o tronco se inclina, se certos ramos crescem mais ativamente que outros, se há uma inflexão numa certa direção, é sinal que uma irregularidade aconteceu no processo de crescimento e que a árvore soube responder aos efeitos do obstáculo segundo as suas possibilidades funcionais (1994 (T. 1), p. 387):

Nós compararemos o organismo humano à árvore que sai da terra, mais ou menos vigorosa porque mais ou menos bem enraizada e alimentada, e que crescerá tanto melhor se ela provém de uma boa semente, e que ela se encontre num solo que lhe convém porque ele a alimenta da sua seiva específica. Se ela emerge da terra nas melhores condições, ela organiza normalmente a sua vida segundo as leis da sua espécie. Se a luz lhe chega igualmente de todos os lados, se nenhuma árvore vizinha a incomoda com o seu contacto ou com a sua sombra, se nenhum muro impede a sua expansão, se nenhum acidente a mutila, ela cresce naturalmente, em largura e em altura, em equilíbrio sobre o seu tronco que vai endurecendo e ganhando espessura à medida que vai crescendo. Vocês veem então que respira a vitalidade e a harmonia (1994 (T. 1), p. 416-417).

É pois este uso massivo da metáfora hortícola por parte de Freinet que nos autoriza a dizer, na companhia de Georges Piaton, que a sua filosofia está impregnada de naturalismo e de naturismo (1974, p. 201-205). O seu naturalismo concebe a natureza como “criadora e reparadora” (Freinet), tendo esta a função de servir de modelo para o crescimento e formação das crianças. Célestin Freinet procurava, através de uma higiene natural e de um ambiente natural, proporcionar aos educandos um equilíbrio simultaneamente fisiológico e psicológico. Deste modo, não admira que nos interroguemos sobre a utilização, voluntária ou involuntária¹⁶, da metáfora agrícola nos escritos de Freinet. E se essa utilização pretende só chamar a atenção dos educadores para a relação, diríamos mesmo simbiótica, existente entre a vida da planta (árvore, ou grão de trigo, pouco importa) e a vida da criança, e para a sua proposta pedagógica baseada em leis que se reclamam da tradição da psicologia vitalista (Boumard, 1996, p. 47-51; Piaton, 1974, p. 173-198): dizendo a primeira que “a vida é” (1994 (T. 1), p. 335-336), e a segunda que fala do “sentido dinâmico da vida” (1994 (T. 1), p. 339)¹⁷.

¹⁶ Célestin Freinet refere-se a este conceito do seguinte modo: “La définition de l'INVARIANT est contenue dans le mot lui-même. C'est tout ce qui ne varie pas et ne peut pas varier, sous n'importe quelle latitude, chez n'importe quel peuple. L'INVARIANT constitue la base la plus solide. Il évite bien des déceptions et des erreurs” (1994 (T. 2), p. 386).

¹⁷ O tema da vida é recorrente não obra educacional e pedagógica de Freinet, a título de exemplo: « L'éducation n'est pas une formule d'école, mais une œuvre de vie » (1994 (T. 2), p. 107) e « La vie se prépare par la vie » (1994 (T. 2), p. 119).

Também nos podemos perguntar se, pelo contrário, Freinet pretende, recorrendo abundantemente aos efeitos produzidos pela “metáfora agrícola” mediante a similitude e a comparação, ilustrar, numa forma de dar melhor a ver, o processo complexo formativo próprio do ser humano: “Ora, não se trata somente de Freinet edificar uma psicologia humana sobre a imagem de uma psicologia vegetal, mas ainda, na realidade, a sua fisiologia vegetal não é outra coisa do que uma psicologia humana disfarçada” (Charbonnel, 1994, p. 59). Uma psicologia humana, intimamente ligada a uma filosofia geral da vida, que para melhor falar dela e do modelo de homem que a enforma, não hesita em recorrer a exemplos retirados da vida vegetal. Este procedimento serve para melhor ilustrar, pela via da similitude ou comparativa, antropomorficamente a concepção de homem, e por extensão de criança, defendida por Freinet que é inseparável quer de uma definição de educação, quer de uma concepção de escola: se a educação “é a adaptação ao meio da ascensão do indivíduo em direção à eficiência do seu ser” (1994 (T. 2), p. 345), já a concepção de escola é aquela que faz do trabalho a sua pedra-angular. A “escola do trabalho” é, por sua vez, encarada como uma espécie de “estaleiro de obras” em permanente atividade dinâmica e construtiva ou, então, como uma forja, de acordo com o velho adágio “é forjando que nos tornamos ferreiros” (1994 (T. 2), p. 173-174). Mas, como também sabemos, não há escola, por mais ideal que seja, sem crianças em liberdade e sem crianças que não saibam construir a sua personalidade mediante o trabalho, pois a criança, segundo Freinet, “não possui necessidade natural do jogo; a sua necessidade é de trabalho, quer dizer a necessidade orgânica de usar o potencial de vida para uma atividade simultaneamente individual e social” (1994 (T. 1), p. 157).

3. E SE A EDUCAÇÃO FOR UMA ARTE DE JARDINAGEM E DE JARDINEIROS?

Rubem Alves, na Folha de São Paulo, 27 de maio de 1998, numa Carta que escreveu ao então Ministro da Educação diz nela o seguinte: “o que está no início, o jardim ou o jardineiro? É o segundo. Havendo um jardineiro, cedo ou tarde, um jardim aparecerá. Mas um jardim sem jardineiro, cedo ou tarde, desaparecerá. O que é um jardineiro? Uma pessoa cujo pensamento está cheio de jardins. O que faz um jardim são os pensamentos do jardineiro. O que faz um povo são os pensamentos que o compõem” (1998, p. 3). Se prolongarmos pedagogicamente as palavras de Rubem Alves podemos também nós perguntar: o que faz a educação-jardim são os pensamentos do educador-jardineiro? E que faz a educação-jardim sem educador-jardineiro? Estará condenada a desaparecer? Como se percebe em educação não se pode fugir ao poder da metáfora, particularmente àquilo que Daniel Hameline designou por “a grande *sonharia* [*songerie* no original] hortícola” (1986, p. 182-185). A metáfora hortícola tem o dom heurístico de nos transportar, de nos fazer percorrer, através de um desvio semântico (Hameline, 1981, p. 122), desde o sentido figurado, passando pelo questionamento do sentido da formação humana (*Bildung*), ou melhor de uma *Umbildung* (a formação como transformação, Gennari, 2005, p. 692-694; Sola,

2003), até àquilo que Daniel Hameline designou de “crença ‘fundamental’, ‘estruturante’, ‘originária’”: “se qualquer coisa é transportável de uma palavra a outra, se o aluno é, num sentido, uma planta que cresce, é que entre o aluno e a planta existe uma *analogia* que não é de modo algum da ordem da ornamentação do discurso, mas antes da ordem do ser” (1981, p. 123).

Tendo como pano de fundo as palavras de Rubem Alves do jardim e do jardineiro, saibamos nós também sentir que todo o ato educativo carece de se inspirar quer no modo de fazer o jardim (*téchné* – arte, técnica, ofício), quer na arte (no sentido que os gregos atribuem ao conceito de *poiesis*) de cuidar do jardim que pressupõe já uma emoção (*pathos*) daquele que pratica a jardinagem – a figura do jardineiro abraça aqui uma espécie de *mythopoiesis* (como a arte ou a capacidade de criar mitos) onde o simbolismo vegetal e os deuses gregos que o encarnam, Deméter, Dionísio e Artémis, sem falar já das três modalidades de instituição simbólica do jardim (o “Éden bíblico”, o “jardim de Alcino” descrito na *Odisseia* de Homero e os “jardins suspensos da Babilónia”) vêm modelar o imaginário do jardineiro-educador ou, se preferirem, do educador-jardineiro sempre aberto a uma utopia e mesmo a uma ucronia (Junod, 2011, p. 25-41)! Um jardim, lembrando de novo o jardim de Eliseu de *Júlia ou a Nova Heloísa* de Rousseau, com os seus aromas, uma verdura animada e viva, uma frescura revigorante, flores variadas, cânticos de pássaros e um murmúrio de água corrente, não pode deixar de incitar o imaginário e o simbolismo vegetal que o caracteriza: o jardineiro no seu jardim, inebriado pelos aromas que dele destilam, perde quer a noção de lugar (utopia), quer a noção de tempo (ucronia): um lugar solitariamente encantador que não desperta somente os sentidos como a imaginação.

Se nos colocarmos sob a proteção do deus e das deusas da terra, o signo do naturalismo e da utopia, e escolhendo a natureza (*physis*) na sua perspectiva domesticada/sublimada, o seu lado mais estético em que o contraste, o som, a forma, o vento, as estações, a composição, a cor, o aroma, o fruto, a sombra, a variedade, a luz se conjugam para criar ora jardins fechados recolhidos, privados, mais geométricos, ora jardins abertos, públicos e menos geométricos, podemos então inspirados na obra de Moacir Gadotti intitulada *Boniteza de um Sonho. Ensinar-se-e-aprender com sentido* (2003) dizer que:

- Como um jardineiro que cuida com carinho e dedicação do seu jardim, também o professor deveria ter prazer em ensinar, bem como gostar sempre de aprender;
- Um jardim é um microcosmos da natureza, lembramos o jardim de Eliseu que Rousseau fala na sua *Júlia ou a Nova Heloísa*, que nos ensina a naturalidade, os recursos e processos da vida e as suas virtudes. Sob o signo do jardim, religamo-nos novamente ao Todo originário primordial, imitamos de novo a natureza, tornando-nos, à sua semelhança, mais espontâneos, mais harmónicos, mais perfeitos. A metáfora do jardim fala das virtudes do jardineiro (paciência, perseverança, criatividade, adaptação, sobrevivência, transformação, renovação, etc.) e dos valores da vida com o seu ciclo eterno de morte-renascimento;

- Todas as nossas escolas poderiam e deveriam transformar-se em jardins e os professores-alunos/ educadores-educandos, em jardineiros e seus ajudantes ou aprendizes. Sob o signo da metáfora do jardim aprende-se a conjugar a natureza (atividade lúdica)-cultura (escola-trabalho), a melhorar a própria sociedade pelo cultivo dos ideais democráticos, tais como os da conexão, da escolha, da responsabilidade, da decisão, da iniciativa, da igualdade, da biodiversidade, das cores, das classes, da etnicidade, do género, etc.

No entanto, se nos colocarmos já sob o signo do artificialismo, de Prometeu (é um titã que representa a previdência, a astúcia, o intelecto) e de Hefestos (o deus do fogo e dos metais) teremos já uma agricultura de tipo industrial e mais artificial:

Mas a metáfora hortícola da educação só pode exprimir o romantismo da não-intervenção fazendo abstração, na *imagerie* [no original], da realidade da horticultura científica, brevemente industrial. As exigências da industrialização dos produtos da terra, sob a pressão duma sociedade que se especifica como sociedade consumista, mostra que entre artifício e respeito da natureza, as escolhas não serão em breve mais possíveis (Hameline, 2000, p. 49).

Entre a irreverência de uma jardinagem luxuriante e utópica (leia-se Escola Nova/Pedagogia Nova) e a reverência de uma horticultura científico-industrial (leia-se Escola Tradicional/Pedagogia Tradicional) saibamos merecer não só o jardim que há em nós, bem como olharmos para o pedagogo jardineiro como uma espécie de *bricoleur* ou de artesão que ludicamente cuida, alimenta, rega as suas plantas entre a luz (regime diurno do imaginário: Apolo/logos/*ethos* – sociedade/trabalho escolar) e a sombra (regime noturno do imaginário: Dionísio/ *mythos*/imaginação/*pathos* – atividade lúdica/ solidão cósmica/devaneio poético) em ordem a um *Magnificat*, lembrando o cântico da Virgem Maria cantado depois da Anunciação (Evangelho Segundo S. Lucas (Cap. 1, versículos 45-46). Um trabalho de *bricolage* que promova a fusão luxuriante, sob o signo do deus Hermes, entre natureza e cultura, e que assim possamos dizer, na companhia de Jean-Jacques Rousseau que na sua *Júlia ou a Nova Heloísa* nos falava do jardim Eliseu¹⁸, que os jardins dos pedagogos “são plantados pelas mãos da virtude” (2006, p. 421)¹⁹.

¹⁸ Notamos que este jardim nem é uma imitação, nem recriação do Jardim do Éden (veja-se a sua descrição em *Júlia, ou a Nova Heloísa*, p. 409-411; Deluz, 1998, p. 678): “um jardim desenvolvido pela ação humana, mas que em tudo se assemelha ao natural” (Paiva, 2009, p. 170). Rousseau evoca-o, porquanto a intervenção artística do homem procurou imitar o melhor possível a natureza entendida por Rousseau como aquelas disposições primitivas (o estado original) existentes no mundo e no ser humano (veja-se Rousseau, 1999, p. 58) antes do processo cultural iniciado pelo próprio homem (a natureza define-se por oposição ao artificial e este resulta sempre de uma intervenção da vontade e da inteligência humanas para interferir ou modificar o natural). Imitando a natureza o jardineiro-artista consegue dela aquilo que ela tem de melhor: a espontaneidade, a harmonia e a perfeição (são estas qualidades que caracterizam o jardim Eliseu que faz pensar nos Campos Elísios ou Ilhas Afortunadas/Ilhas dos Bem-Aventurados/Ilhas Abençoadas ou mesmo Jardim das Hespérides da mitologia grega - Ternaux, 2011, p. 508-518). Subtende-se aqui que a arte de fazer jardins muito equivale à arte de formar o humano, nomeadamente a comparação entre a arte do jardineiro do Eliseu com a arte educativa do preceptor. A conceção de jardim rousseauiano revê-se mais no jardim inglês (procura facilitar e possibilitar o livre curso da natureza que procura tornar o ambiente alegre e agradável) do que no jardim francês (racionalidade e artifício dominando a natureza). Leia-se, por exemplo, a Sétima Caminhada das suas *Les Rêveries d'un Promeneur Solitaire (Devaneios do caminhante solitário)* (1782) onde o autor exprime a sua conceção de natureza. Por fim, podemos considerar que para Rousseau o modelo ideal de jardim é o Eliseu, uma espécie de “jardim refúgio que desperta no artista os sentimentos da natureza” (Paiva, 2009, p. 154).

¹⁹ O jardim rousseauiano é plantado pelas mãos da virtude significa que ele conjuga harmoniosamente dois polos opostos da vida (*coincidentia oppositorum*): natureza e cultura. A virtude do jardineiro/educador consiste em ele saber seguir a ordem natural, a originalidade dos tempos antes do homem corromper com os seus artifícios a própria natureza. Esta conversão, decalcada ou guiada pela metáfora hortícola, está imbuída de consequências político-sociais, tem consequências

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALVES, Rubem (1998). *Folha de São Paulo*, 27 de maio, p. 3.
- ARAÚJO, Alberto Filipe (2004). *Educação e Imaginário. Da Criança Mítica às Imagens da Infância*, Maia: Instituto Superior da Maia.
- BOUMARD, Patrick (1996). *Célestin Freinet*, Paris: PUF.
- CHARBONNEL, Nanine (1983). Apport des herméneutiques du texte à l'étude du discours sur l'éducation : la place de la métaphore in *Sciences Anthro-Sociales. Sciences de l'Éducation. Actes – Colloque National (Paris – INA – 16/18 Septembre)*. Paris : Association des Enseignants et Chercheurs en Sciences de l'Éducation, pp. 156-159.
- CHARBONNEL, Nanine (1991). Les aventures de la métaphore. In *La Tâche aveugle*. T 1, Strasbourg : PUS.
- CHARBONNEL, Nanine (1991). L'important c'est d'être propre. In *La Tâche aveugle*. T 2, Strasbourg : PUS.
- CHARBONNEL, Nanine (1993). Philosophie du modèle. In *La Tâche aveugle*. T 3, Strasbourg : PUS.
- CHARBONNEL, Nanine (1994). Freinet ou une Pensée de la Similitude. In CLANCHÉ, P.; DEBARBIEUX, É.; TESTANIÈRE, J. (sous la dir. de). *La Pédagogie Freinet. Mises à jour et Perspectives*, Bordeaux : PUB, p. 51-59.
- CHARBONNEL, Nanine (1999). Métaphore et Philosophie Moderne. In CHARBONNEL, Nanine & KLEIBER, Georges (sous la dir. de). *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : PUF, p. 32-61.
- CLAPARÈDE, Édouard (1946). *Psychologie de l'Enfant et Pédagogie Expérimentale. I. Le développement mental*. Édit posthume, Neuchâtel-Paris : Delachaux & Niestlé.
- CLAPARÈDE, Édouard, (1952). *Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale*, Paris/ Neuchâtel : Delachaux-Niestlé.
- DELUZ, Christine (1998). Jardin. Occident Médiéval in Servier, Jean (Publié sous la dir. de). *Dictionnaire Critique de L'Ésotérisme*, Paris : PUF, pp. 677-678.
- FREINET, Célestin (1994). *Œuvres Pédagogiques. Tomes 1/2*, Paris: Du Seuil.
- GADOTTI, Moacir (2003). *Boniteza de um Sonho. Ensinar-e-aprender com sentido*, São Paulo: GRUBHAS.
- GENNARI, Mario (2005). *Filosofia della Formazione dell'Uomo*. Milano : Studi Bompiani.
- HAMELINE, Daniel (1981). Place et fonction de la métaphore dans la pensée sur l'éducation ou éloge de la rhétorique, *Éducation et Recherche*, 3: 121-132.
- HAMELINE, Daniel & CHARBONNEL, Nanine (1982-1983). *L'éducation et ses métaphores, recueil thématique*, Genève: Centrale des photocopies de l'Université de Genève. [Fascicule 1 – Croissance et Culture Végétales, 1982; Fascicule 2 – Déplacement, 1983 ; Fascicule 3 – Remplissage et nourrissage, 1983]
- HAMELINE, Daniel (1986). *L'Éducation, ses Images et son Propos*, Paris: Éditions ESF.

no "processo de reconfiguração do homem numa sociedade corrompida, bem como a reconfiguração da própria sociedade" (Paiva, 2009, p. 176). Para um maior desenvolvimento desta ideia, bem como da relação existente entre a virtude de Júlia e a ação do educador, e a relação entre a natureza e o jardim, veja-se Paiva, 2009, p. 156-157, p. 163-171.

- HAMELINE, Daniel (2000). *Courants et contre-courants dans la pédagogie contemporaine*, Issy-les-Moulineaux: ESF.
- JUNOD, Philippe (2001). De l'Utopie à l'Uchronie. Pour une Archéologie de l'Imaginaire Jardinier in Pigeau, Kackie & Barbe, Jean-Paul (Sous la dir. de). *Histoires de jardins. Lieux et Imaginaire*, Paris PUF, pp. 25-41.
- MAURY, Liliane, *Freinet et la pédagogie*, Paris: PUF, 1988.
- NÓVOA, António (2005). *Evidentemente: histórias de educação*, Porto: Asa.
- NYS, Philippe (2001). Jardin et Institution Symbolique in Pigeau, Kackie & Barbe, Jean-Paul (Sous la dir. de). *Histoires de jardins. Lieux et Imaginaire*, Paris: PUF, pp. 1-24.
- PAIVA, Wilson Alves de (2009). O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro, *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, 14/1: 147-178.
- PIATON, Georges (1974). *La Pensée Pédagogique de Célestin Freinet*, Toulouse: Privat.
- PLATON (1925). *Œuvres Complètes. Tome X – Timée-Critias*. Trad. de Albert Rivaud, Paris: Les Belles Lettres.
- REBOUL, Olivier (2001). *Qu'est-ce qu'apprendre ?* 9^e éd., Paris: PUF.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1991). *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto, Brasília: Ed. UnB. [Trad. francesa de *Les Rêveries d'un Promeneur Solitaire*]
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1999). *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. de Lourdes Santos Machado, São Paulo: Nova Cultural.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2006). *Júlia ou a Nova Heloísa*. Trad. de Fúlvia M.L. Moretto. 2^a ed, São Paulo: Hucitec.
- SOLA, Giancarla (2003). *Umbildung. La "trasformazione nella Formazione dell'Uomo*. Milano: Studi Bompiani.
- TERNAUX, J.-C. (2011). Fortunées, Îles in Battistini, Olivier; Poli, Jean- Dominique, et al. (Sous la dir. de). *Dictionnaire des Lieux et Pays Mythiques*, Paris. Rober Laffont, pp. 508-518.

Arte na paisagem: modelos de exposição e fórmulas de recepção artística

LAURA CASTRO

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa
lcastro@porto.ucp.pt

Resumo

Os jardins de escultura enquadrados em instituições museológicas que surgem no século XX promovem uma experiência única de recepção das obras de arte, aí convergindo o tratamento de espécies vegetais, a atmosfera de ar livre e a exposição de peças escultóricas de carácter moderno. Este texto aborda jardins de escultura decorrentes da iniciativa de museus e de artistas que correspondem aos modelos fundadores da exposição na paisagem. No sentido de se adaptar à natureza da arte contemporânea e à ideia de intervenção artística, a exposição da arte na paisagem propõe, ao longo da segunda metade do século XX e na transição para o século XXI, outros modelos que, rompendo com as características do jardim fechado, originam parques de escultura e itinerários artísticos. Aqui se abordam exemplos paradigmáticos destes núcleos expositivos que, sem renunciar à sua origem radicada no jardim, acabam por contribuir para a sua reconfiguração.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; Paisagem; Jardim de Escultura; Pavilhão de Escultura

A integração de escultura, objectos e outras intervenções artísticas nos jardins corresponde a uma prática antiga que foi sofrendo as actualizações decorrentes, quer do agenciamento arquitectónico e paisagístico dos espaços, quer das transformações do processo artístico. O século XX foi particularmente expressivo quanto às mudanças provocadas nesta relação entre a arte e o jardim, como se verifica através das experiências sucessivas que reconfiguraram a obra de arte dos pontos de vista conceptual, formal e material, mas também das propostas que modificaram o lugar paisagístico que a acolheu.

Sem se limitar a um entendimento estrito do jardim, esta comunicação percorre aspectos fundamentais da ligação entre a escultura contemporânea e a paisagem, abordando as tipologias do encontro entre as duas entidades, sempre que este encontro se possa definir pelo teor expositivo. Dito de outro modo: interessa-nos a intersecção entre a arte e a paisagem no ponto em que se geram exposições, em que se constroem paisagens como área expositiva e em que a arte tem particular responsabilidade na criação de certas paisagens. Tal perspectiva justifica-se porque partimos do campo da arte, da sua mediação e da sua instalação expositiva, e não do campo da paisagem ou da jardinagem.

A primeira tipologia a abordar, o jardim de escultura, deve mesmo ser encarada como categoria museológica, apesar de sentirmos que o seu estatuto paisagístico não se perde neste contexto. Abordar-se-ão, em seguida, outras tipologias expositivas em que a arte permanentemente se renova. Do jardim fechado e do pavilhão de escultura, passaremos ao parque delimitado e ao itinerário aberto. Certamente que a ideia de jardim se vai diluindo à medida que tais tipologias se organizam, o que apenas concorre para sublinhar as interferências mútuas entre a arte e a paisagem que atrás enunciámos. Desrespeitado, o conceito de jardim flexibiliza-se no confronto com a presença da arte e assim se acentua a sua condição cultural.

Procuraremos, ainda, realçar, o modo como os utilizadores dos diferentes espaços se relacionam com a prática artística, considerando que o tratamento da paisagem (jardim, parque ou itinerário) influencia directamente a recepção da arte.

Por estarem disponíveis nos respectivos *websites* dos núcleos identificados roteiros de imagens, optámos por não incluir ilustrações neste texto, remetendo para as referências finais aquela indicação.

1. JARDINS E PAVILHÕES DE ESCULTURA

1.1 O JARDIM DE ESCULTURA

O jardim de escultura é uma criação da museologia da arte moderna, da primeira metade do século XX, que surgiu com a intenção de proporcionar determinadas condições de exposição àquelas obras de arte que encontravam no confronto com as espécies vegetais e com a organização dos espaços ajardinados, uma visibilidade acrescida, contribuindo para o enriquecimento da relação do espectador com a obra de arte.

Sendo museológico o seu estatuto, o jardim de escultura aproveitou a ideia milenar e transcultural do jardim fechado, protegido da agitação que ocorre no seu exterior, gerador de uma atmosfera propícia a vivências e a encontros intimistas, preservando deste modo, não apenas as obras de arte e as espécies vegetais, mas toda a carga cultural que diversas civilizações atribuíram a estes lugares, efectivamente construídos ou elaborados em representações culturais, mitologias e narrativas religiosas.

Sendo uma criação do século XX, não poderemos ignorar que o agenciamento de jardins para mostrar escultura, convoca referências dos jardins clássicos onde a ideia de exposição já se pressentia na colocação de peças escultóricas que, para lá de uma função de ornamentação, formavam valiosas colecções, aí mostradas à maneira de antiquário e até de museu (Alvarez, 2007).

De entre todos os casos que conhecemos, aquela que terá sido a criação mais influente de um jardim deste tipo, ocorreu com o projecto do jardim de esculturas integrado no Museum of Modern Art, de Nova Iorque, no ano de 1953, da autoria de Philip Johnson (1906-2005) e James Fanning (1911-1998). Aspectos puramente

circunstanciais podem explicar a importância do arranjo de um lugar ao ar livre para mostrar escultura, como a desadequação intrínseca das peças ao espaço fechado e questões de escala que impediriam certas obras de serem mostradas no interior.

Este projecto seguiu o modelo do jardim arquetípico, introvertido, entendido como uma sala, mas sem cobertura (Kassler, 1984). O arquitecto afirma sobre ele: *Trata-se de uma sala, não de um jardim. É uma sala urbana com acessos e caminhos bem definidos.* (Lewis & O'Connor, 1994). *Para o jardim servir como lugar para ver obras de arte, um dos principais desafios era criar espaços equivalentes aos das galerias (Modern (A) Garden, 2007).* Foram utilizados materiais nobres e uma estrutura muito clara, de tipo geométrico, que não se confundia ou sobrepunha à escultura: pavimentos em mármore cinzento e branco, lagos, superfícies de heras, plantas sazonais que funcionavam como fundo dinâmico para as obras, sendo esta relação objecto/fundo, um dos aspectos fundamentais do projecto. Colocavam-se problemas como a circulação dos visitantes, a possibilidade de visionar autonomamente uma obra, de a colocar em diálogo com outra, em vez de procurar um fio condutor. As linhas de água funcionavam como elementos que dividiam e ligavam as diferentes “salas” deste jardim. O resultado é o de um jardim fechado ao exterior, protegido, de organização clara que inspira uma calma muito especial no meio da cidade. Em 1964 o jardim é acrescentado com uma escadaria monumental e um terraço sobranceiro ao existente e, em 2004, a nova expansão do museu, apresenta uma fachada envidraçada que reflecte o jardim ampliando-o.

Este espaço museológico teria um enorme impacto na criação de outros jardins de escultura, criados por parcerias de arquitectos, arquitectos paisagistas, coleccionadores e museólogos, funcionando como modelo para exposições ao ar livre em espaços contíguos às salas tradicionais do museu.

Outro caso importantíssimo de criação de jardins de escultura ocorreu na *Fondation Maeght*, em Saint-Paul-de-Vence, no sul de França, entre 1958 e 1964. O projecto de arquitectura da fundação foi encomendado a Josép Lluís Sert (1902-1983) e definido como um projecto de colaboração entre as artes, na pesquisa de uma arquitectura mediterrânica, de harmonia entre o edificado e o envolvente. O arquitecto desenvolveu o agenciamento expositivo de certas salas em colaboração com os artistas cujo trabalho a elas se destinava, tendo um conhecimento profundo e pormenorizado da colecção dos Maeght (Birksted, 2003).

Um dos melhores exemplos desta arquitectura colaborativa, especialmente concebida para obras de arte concretas, é o dos espaços ocupados pelas obras de Giacometti (1901-1966). A sala e o terraço foram concebidos para reforçar noções inerentes ao trabalho do escultor muito marcado pelas ideias de massa e imaterialidade, espaço e distância, tamanho e perspectiva, gravidade e movimento. O terraço de Giacometti, a que o escultor se referia como praça, é aberto ao horizonte marítimo numa das extremidades e fechado, pela arquitectura, na outra. As figuras foram cuidadosamente colocadas de modo a enfatizar o seu sentido de movimento e de escala e a relação entre elas. Também para Miró (1893-1983), o arquitecto criou um

labirinto exterior de terraços situados a diferentes níveis, onde criaturas fantásticas se fundem com os seus espaços e fundos.

Exemplos claros da importância do jardim como espaço respeitador das características da escultura moderna, os casos apontados espelham a importância de um contacto próximo com as obras de arte e de um contexto que, longe de distrair, reforça os aspectos intrínsecos de cada peça escultórica. O jardim nasce para a obra de arte, realçando-a e sustentando o apelo ao seu utilizador para uma pausa de observação e de meditação diante de cada objecto.

1.2 O JARDIM DE ESCULTURA MONOGRÁFICO

Na categoria de jardim de escultura encontramos uma sub-categoria, a dos jardins monográficos, criados por artistas que aparecem, frequentemente, associados ao carácter das suas propostas plásticas, como extensão dos seus ateliers, acabando por se transformar em museus, fruto de doações ou de intenções privadas vocacionadas para a fruição pública.

Entre os artistas que procuraram condições de ar livre para a exposição das suas obras, dois tiveram um papel crucial: a escultora inglesa Barbara Hepworth (1903-1975) que cria o seu próprio jardim de escultura em St Ives, na Cornualha, e Henry Moore (1898-1986) que instala esculturas suas num território a norte de Londres. As experiências artísticas de Moore e de Hepworth, nos meados do século, foram passos importantíssimos para a divulgação da exposição ao ar livre e resultaram em jardins de escultura monográficos, marcados por fortes disposições pessoais, situados em paisagem não urbana.

Antes destes dois artistas conhecem-se casos de escultores que organizaram jardins expressamente dedicados à sua produção escultórica. Recordem-se Gustav Vigeland (1869-1943) e Carl Milles (1875-1955): o primeiro concebeu, no início do século XX, o *Frogner Park*, na cidade de Oslo, depois conhecido como *Vigeland Park*, para o qual começou a realizar obras, sensivelmente a partir dos meados dos anos 10; o segundo foi responsável por um projecto de jardim de escultura na ilha de Lidingö, nos arredores da cidade de Estocolmo, no espaço que usava como habitação e estúdio de trabalho, edificado entre 1906 e 1908, designado *Millesgarden*, que viria a ser doado ao Estado e inserido numa fundação. No entanto, a ressonância dos casos ingleses citados, pela divulgação e reconhecimento que obtiveram, foi certamente maior e mais ampla.

Henry Moore afirmava que o melhor fundo para uma escultura na paisagem era o céu porque este *contrasta uma forma sólida com o seu oposto. É assim que a escultura não tem competição, nem distração vinda de outros objectos sólidos. Se eu tivesse que escolher um fundo para a escultura, escolheria sempre o céu* (Spender, s.d). A complementar esta ideia, referia que aquilo que mais problemas causava à escultura, quando colocada num enquadramento arquitectónico, era a força da geometria do edifício, a presença de linhas que não podiam ser ignoradas, como se percebe

num depoimento de 1951: *A escultura é uma arte de ar livre. A luz do dia, a luz do sol são necessárias e, para mim, a sua melhor implantação e o seu melhor complemento estão na natureza: Preferia ter uma peça minha numa paisagem e arriscava-me a dizer – qualquer que ela fosse – a tê-la no mais belo edifício que conheço* (Sylvester, 1969). Moore que falava do seu “open-air studio”, mudou-se para essa zona em 1940, saindo de Londres durante a Segunda Guerra Mundial.

Quanto ao jardim da casa e atelier de Barbara Hepworth, ele constituiu um trabalho em curso durante os anos em que foi ocupado pela escultora, entre 1949 e 1975, ano da sua morte. Entre 1949 e os meados dos anos 50 Hepworth trabalhou muito e foi nessa altura que começou a situar peças no exterior. A artista afirmava:

As formas que, para mim, tiveram especial significado desde a minha infância, foram formas verticais, auto-sustentáveis (o que constitui a tradução do meu sentimento relativo ao ser humano na paisagem); e as formas fechadas como ovais, esféricas e formas perfuradas (por vezes incorporando cor) que traduzem a associação e o significado de um gesto na paisagem; [...] Em todas estas formas, a tradução daquilo que sentimos sobre o homem e a natureza deve ser tratado pelo escultor em termos de massa, ritmo e tensão interior, escala relativa à nossa dimensão humana e qualidade da superfície abordada pela mão e pelo olhar. [...] Toda a paisagem requer uma figura – e quando o espectador é um escultor ele está consciente de que toda a paisagem evoca uma imagem especial. Ao criar esta imagem o artista procura uma síntese da sua experiência humana e da qualidade da paisagem. As formas e as furações, o peso e a pose da imagem concreta também se tornam em evocações – uma fusão de experiência e mito. O trabalho abstracto parece libertar a nossa personalidade e aguçar as percepções de modo que na observação da humanidade na paisagem está contida toda uma intenção interior que nos move profundamente (Barbara Hepworth, 2008).

Em 1956 a escultora decidiu cuidar do jardim de forma mais organizada e não utilizá-lo apenas para colocar as suas obras. As espécies vegetais foram criteriosamente escolhidas, alguns caminhos foram abertos, as peças ganharam visibilidade e o jardim permitia, finalmente, uma experiência de isolamento, paz, meditação e relaxamento. Em 1965 a artista adquiria uma parcela anexa de terreno que lhe garantia mais espaço para instalar outros trabalhos. Três anos mais tarde, como agradecimento de uma distinção da cidade de St Ives e da região da Cornualha, Hepworth abriu ao público o seu jardim e à sua morte, em 1975, o seu testamento determinava que ele se mantivesse visitável como um pequeno museu. Em 1980 o jardim passou a estar sob a alçada da Tate Gallery, através da Tate St Ives.

Um dos artistas portugueses que se orientou para a criação de um jardim de escultura para as suas obras foi o escultor José Rodrigues (1936). Na atmosfera de experimentação que caracteriza os anos 60 e 70, datas em que o artista se forma e começa a ter visibilidade e, particularmente, no quadro das transformações que se verificaram na relação entre a arte e a natureza, José Rodrigues desenvolve séries de peças – de desenho e escultura – em torno do tema dos jardins. Muitas ganham a forma de jardins miniaturizados em bronze ou em acrílico e são apresentadas na sua participação na XXXVIII Bienal de Veneza, em 1978, em resposta ao tema dominante: *Da Natureza à Arte/Da Arte à Natureza*.

Uma parte das esculturas desse período permaneceu na posse do artista e foi exposta nos jardins que rodeiam o edifício do outrora Convento de S. Paio, próximo de Vila Nova de Cerveira, recuperado a partir de 1974 e hoje aberto ao público.

Os jardins do Convento apresentam-se bastante austeros e as zonas de denso arvoredo e caminhos rurais, que trazem rebanhos até às suas imediações, geram uma interessante vizinhança com o meio rural e florestal que caracteriza a região, cuja abertura sobre o rio Minho lhe confere ainda uma dimensão cenográfica inigualável. Ao longo dos anos 80 e 90 os jardins foram sendo sucessivamente preenchidos por peças de outros períodos, verificando-se uma grande diversidade de materiais que corresponde à versatilidade do trabalho de José Rodrigues. Bronze, mármore, cordas, troncos, espelhos que reflectem a paisagem, são os materiais que dominam a produção apresentada, adquirindo um sentido antológico, embora sem evidência de trajecto cronológico, o que seria, aliás, contrário ao modo de trabalhar deste escultor que retoma regularmente pretextos e temas. Reunidas e distribuídas por José Rodrigues em função de critérios formais e matéricos, as peças formam uma exposição com carácter permanente, na qual os seus jardins miniatura são as obras que melhor relação estabelecem com o lugar. Se algumas esculturas se encontram instaladas em plintos e bases, outras ocupam simplesmente o solo, dispensando o aparato da exposição tradicional. A diversidade de áreas permite variar o sentido expositivo, surgindo peças quase isoladas junto a grandes árvores e arbustos; surgindo outras em duas séries de plintos alinhadas ao longo de uma larga alameda; outras ainda, ladeando o caminho ondulante que leva a um edifício de construção recente destinado à realização de workshops, encontros, conferências, etc. Estes jardins de escultura associados a uma figura que os idealiza, organiza e promove têm por detrás uma vontade de patrimonialização e um impulso de musealização que se afiguram adequados ao culminar de uma vida dedicada à escultura (Castro, 2012a).

Não poderemos deixar de reflectir, motivados pelo tema do colóquio a que se destinou a presente comunicação, nos inúmeros pontos coincidentes entre o jardim de escultura e o jardim botânico. Coincidem em ambos as intenções e os usos, as ideias de colecção, de exposição e de conservação, os princípios educativos, o arranjo dos espaços com os seus núcleos e caminhos, os meios de informação mobilizados, legendas e etiquetagem. Coincidem, finalmente, certos dispositivos de exposição, pavilhões de escultura que se erguem como estufas, dispositivos do estar, pavilhões de chá, abrigos, miradouros, espaços de recolhimento e de reflexão... Estes diferentes lugares do mostrar e do abrigar são tão relevantes num jardim de escultura como num jardim botânico. Afinal, ambos procuram guardar, manter e conservar, estudar e mostrar, gerar boas condições de visibilidade para as respectivas espécies.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, deve-se ao jardim de escultura uma importante mudança na relação entre as entidades arte e paisagem. No passado vigorava a noção de *paisagem* com *escultura* em que a precedência cabia à paisagem: primeiro

pensava-se o espaço e os seus componentes arquitectónicos e, só depois, a escultura que desempenhava uma função decorativa, de marcação espacial e detentora de uma leitura iconográfica estrita. Ora, com esta criação, surge uma verdadeira *paisagem de escultura*, isto é, uma paisagem em que o ponto de partida é a obra de arte, sendo em função dela que se preparam os espaços para a mostrar. O jardim de escultura assinala o primeiro momento em que a relação entre a escultura e o espaço envolvente assume características de exposição. Mantendo-se embora a separação das duas entidades enunciadas, a precedência cabe à arte.

1.3. O PAVILHÃO DE ESCULTURA

Para os jardins criados em museus e concebidos por artistas com intenção expositiva e cariz museológico desenvolvem-se tipologias arquitectónicas particulares de que se conhecem múltiplos casos ao longo do século XX. Trata-se dos pavilhões de escultura, decorrentes dos esforços de diferentes arquitectos que nos anos 50 e 60, quer na Europa, quer nos Estados Unidos, realizam pesquisas em torno de espaços adequados à escultura fora dos confins do museu tradicional.

De entre os exemplos conhecidos, de carácter temporário ou permanente, idealizados nomeadamente para exposições ou para coleccionadores, seleccionámos um dos casos mais emblemáticos destas propostas que surge na terceira edição de uma importante iniciativa de exposições ao ar livre, realizada em Sonsbeek, na Holanda, a partir do ano de 1949 e que ainda hoje se mantém. Sentiu-se aí, no ano de 1955, a necessidade de um pavilhão, anunciado como temporário, que foi encomendado a Gerrit Rietveld (1888-1964), com vista a aumentar o número de peças de escultura expostas no parque de Sonsbeek e, principalmente, garantir espaço adequado a obras oriundas de museus. A escultura precisava da arquitectura para poder ser vista. O pavilhão foi concebido como um espaço unificado, mas variado, como se depreende da existência de uma área central, coberta por um dossel, que abrigava peças pequenas e frágeis em vitrinas e em plintos de tijolo. Tendo sido utilizado o betão e o tijolo, o projecto tirava partido de padrões dos materiais e da expressividade das texturas. Em 1963 o pavilhão viria a ser reconstruído no Museu Kröller-Müller, na Holanda, num sítio escolhido pelo arquitecto, e a abrir ao público em 1965, com uma exposição de Barbara Hepworth. Depois de ter funcionado como dispositivo de exposição, o pavilhão tornava-se agora, ele próprio, uma obra de arte.

Sintomaticamente, no ano em que o pavilhão de Rietveld era re-inaugurado, em Sonsbeek projectava-se outro, da autoria de Aldo van Eyck (1918-1999). Como o anterior, também este seria reconstruído e musealizado no parque do Kröller-Müller, em 2006. Apresenta um carácter bastante diverso do de Rietveld, labiríntico, em blocos de cimento não pintado que lhe conferem uma certa leveza e uma qualidade etérea, em que a luz desempenha um papel importante, especialmente quando visto contra a vegetação densa.

Em *Middelheim Park*, em Antuérpia, o edifício do arquitecto belga Renaat Braem (1910-2001) constitui outro pavilhão que pode interessar como último exemplo dos pavilhões de escultura em jardins e parques. Renaat Braem tinha sido inicialmente chamado para conceber uma construção efémera destinada à 7ª Bienal realizada naquele parque, em 1963. Em 1969 recebe o convite para projectar uma estrutura permanente que foi inaugurada aquando da 11ª Bienal, no ano de 1971. A estrutura concebida tem um sentido marcadamente escultórico, nomeadamente pela forma das coberturas, um sinal formal da época e da linguagem do arquitecto, e pelo sentido orgânico que se evidencia na relação entre arquitectura e natureza. A entrada principal do pavilhão apresenta uma parede curva que envolve o acesso ao interior, gerando um átrio ou uma antecâmara. A fachada oposta recebe um tratamento diverso, abrindo-se ao parque através de vãos generosos aos quais se acede por uma escadaria. A expressividade plástica, característica do arquitecto, é aqui notória, sem que isso afecte as possibilidades expositivas do pavilhão dominado pela conjugação entre a cor branca, o tijolo e a madeira, com um desenho dos vãos muito cuidado e expressivo. Sobre esta construção que se revelava de um funcionalismo “com alma”, afirmou-se: *A forma biomórfica com que pretendia exprimir arquitectonicamente a vida orgânica foi realizada com sucesso em projectos de escala modesta como o do parque de escultura de Middelheim* (De Kooning, 1999). No interior, o pavilhão desenvolve-se em dois níveis ligados por amplos degraus, estando no primeiro a zona de recepção e, no segundo, mais elevado, a área expositiva. Esta área é percebida como uma sala única, dinâmica, a sugerir um duplo movimento: de acolhimento para o interior, explorando o carácter orgânico da construção; de expansão para o exterior, através dos vãos da fachada posterior.

Sendo espaços que combinam sabiamente abertura e fecho, exterior e interior, os pavilhões de escultura para jardins e parques, dotados de propriedades de transparência que apelam a uma experiência específica de visionamento da escultura, integram o espectador de uma maneira muito particular. O diálogo entre as peças expostas e o visitante torna-se igualmente num dos seus elementos mais marcantes. Escultura e visitante partilham o espaço, exploram os seus meandros, surpreendem-se nos seus lugares mais reservados, identificam-se mutuamente, o que faz dos pavilhões dispositivos com forte carácter humanista e humanizador.

2. DO JARDIM AO PARQUE

Ao longo do século XX assiste-se à evolução de muitos espaços de jardim para espaços de parque, por razões que se prendem, ora com a necessidade de ampliação das suas colecções e exposições permanentes e temporárias, ora com a vontade de modificar as condições de exibição existentes ora, finalmente, com as mudanças verificadas no próprio conceito de escultura que determinou o aparecimento de propostas artísticas dificilmente compagináveis com a apresentação no jardim convencional. Em alguns museus, o espaço do jardim formal foi prolongado por novas

áreas de parque com um tratamento mais informal e marcações arquitectónicas de menor impacto. O visitante atravessa lugares de características bem distintas, progredindo do edifício para o jardim contíguo e para o parque onde progressivamente, vai perdendo contacto com o edifício central. Abordaremos alguns dos exemplos paradigmáticos na Europa que têm influenciado o surgimento de núcleos museológicos afins.

O Kröller-Müller Museum, em Otterlo, na Holanda, abriu ao público em 1938 e a inauguração do seu jardim de escultura é oficialmente apontada como tendo ocorrido no ano de 1961, embora no projecto inicial estivesse previsto um “jardim de contemplação” (Andela, & Kootan, 2007). O jardim começou a ser construído em 1959, mas ao longo da década de 50 diversas peças tinham sido colocadas nos relvados adjacentes ao museu, de modo provisório e experimental. Em certos casos, esses relvados receberam exposições monográficas que permitiram ensaiar soluções para o futuro. Em 1960 a instalação das obras começou a ser feita no jardim de escultura definitivo, ao qual se acedia por um caminho a partir do edifício. A presença de pequenos muros de divisão, em tijolo, indiciava que se entrava numa sala ao ar livre. O plinto de cada peça era individualmente estudado e a colocação em relvados abertos obedecia a uma composição de conjunto. Vista como um momento fundamental da história do museu, a abertura do jardim de escultura, em 1961, foi encarada como etapa de uma evolução constante exigida por uma colecção em progresso (Andela, & Kootan, 2007).

As décadas de 60 e posteriores implicaram uma mudança de procedimentos que passava menos pela aquisição directa de obras para instalar no exterior e mais pela encomenda directa, correspondendo aos novos modelos de concepção e produção artística que a *land art* e a *arte povera*, entre outras tendências, vinham impondo. Os novos procedimentos envolviam visitas exploratórias dos artistas ao local, o seu acompanhamento nas fases de concepção e de produção do trabalho, discussão e debate em torno de projectos apresentados e um investimento financeiro compatível com estas situações. Estava-se longe da selecção de obras de arte já existentes que eram destinadas a espaços ajardinados aptos a recebê-las. Os anos 60 e 70 correspondem a uma actualização dos jardins do Kröller-Müller que se expandem para a zona “natural” do território acabando por anexar aos jardins um vasto parque. Uma das estratégias utilizadas foi a de convidar grandes artistas ingleses e norte-americanos para fazerem exposições individuais de que resultava uma aquisição ou uma intervenção *in situ*, que permaneceria.

O Louisiana Museum, fundado e aberto ao público em 1958, resultou da iniciativa de um grande comerciante dinamarquês, Knud W. Jensen (1916-2000). Em 1966 os arquitectos paisagistas Ole (1925-1978) e Edith Nørgård (1919-1989) criaram um jardim de escultura formado por três terraços quadrados, dispostos em diferentes níveis do terreno, ligados entre si por largas escadarias que levavam até ao local de onde se avistava o mar. Os terraços eram pequenos rectângulos de cimento que formavam superfícies descontínuas e orientavam o passeio do visitante, sem se

tornarem demasiado impositivos. As peças instalavam-se no solo ou sobre pequenos plintos. Para lá de muros de tijolo, havia painéis de madeira que ajudavam a dividir o espaço sem o fechar. Verifica-se uma nítida concepção de pátio e a necessidade de encontrar superfícies contra as quais as peças possam destacar-se ou integrar-se na vegetação. Sobre a variedade de situações que o espaço exterior propicia, Jørgen Bo, um dos arquitectos do museu reconheceu:

Contudo a sala mais bela de Louisiana não se encontra no interior do edifício. É o vasto jardim [...] que contém uma variedade rica de envolvimentos paisagísticos reunidos pela vista clássica e grandiosa do Sound. [...] Esta cena exterior fornece inúmeras possibilidades para a colocação de escultura evitando um problema que frequentemente surge quando se expõem esculturas no exterior, que é a interferência de umas sobre as outras. [...] a paisagem em si [...] constitui um excelente fundo para as esculturas, mas surgiu a vontade de criar salas mais íntimas, salas verdes, um pátio deliberadamente feito para a escultura (Pardey, 2007).

Apesar de no presente já não existir a totalidade da intervenção de Ole e Edith Nørgård, o parque de Louisiana contém o espírito do jardim de escultura, no sentido em que cada peça requer o seu espaço próprio, de certa intimidade, trabalhado em função da escala, dos materiais e das superfícies de fundo. No entanto, a extensão do parque na direcção do lago, pensada a partir dos anos 60, debateu-se com as transformações que a arte sofreu a partir desse tempo, o que exigiu a actualização do espírito de jardim para parque de escultura, entendendo-se nesta transformação a maior presença de intervenções feitas no local e para o local, relativamente à presença de peças já existentes implantadas no exterior. Prevendo-se o alargamento da colecção e a passagem de um contexto de modernidade a um contexto de contemporaneidade, toda a zona exterior do museu passou a evidenciar intervenções dispersas pelo território, incorporando-o, dispensando plataformas, bases ou muros de protecção. A passagem consciente do jardim ao parque foi inevitável diante dos requisitos da escultura contemporânea.

Em Portugal há dois casos incontornáveis de jardins associados a museus: Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e Fundação de Serralves, no Porto. Nem um nem outro foram pensados como jardins ou parques de escultura, tendo começado a receber obras de arte e intervenções quando se considerou existirem as condições adequadas. Não se trata de projectos propositadamente realizados para esse fim – como acontece nos museus Louisiana e Kröller-Müller – mas de espaços que foram ocupados por escultura em consequência da programação cultural desenvolvida por ambas as instituições. Não obstante, se o Parque Gulbenkian, dos arquitectos Viana Barreto (1924-2012) e Ribeiro Telles (1922), mantém características de jardim de escultura – pela organização e pelo confinamento – os jardins de Serralves têm um nítido carácter de parque de escultura, no sentido em que as peças permanentes se encontram em espaços fora da área de jardim histórico, projectada por Jacques Grèber (1882-1962). No entanto, o tipo de implantação de obras de arte que nos levou a chamar jardim de escultura aos jardins da Fundação Gulbenkian, altera-se a partir das intervenções paisagísticas concretizadas após o

ano 2000 durante a campanha de reabilitação, entregue a Ribeiro Telles. Ao observá-las percebe-se que o trabalho do jardim assume a condição de intervenção artística.

É no catálogo de uma exposição de escultura realizada dez anos após a inauguração da Fundação Calouste Gulbenkian, que o texto de abertura, assinado por Sommer Ribeiro (1924-2006), revela que, embora tivessem sido entendidas, desde cedo, as potencialidades dos jardins para a colocação de escultura, elas não haviam sido contempladas no projecto e foi o normal curso da programação de actividades que acabou por levar à exploração dos espaços exteriores. De tudo se depreende que foi a regularidade da realização de exposições com peças colocadas no exterior que acabou por impor o estatuto de jardim de escultura.

Em Serralves, depois dos primeiros trabalhos de consolidação da segunda metade da década de 80, destinados a preparar a abertura do parque ao público, o espaço foi objecto de um Projecto de Recuperação e Valorização, nos anos de 2001 a 2006. Os trabalhos fundamentais concentraram-se em articular a paisagem existente com o novo edifício e em gerar um enquadramento para o museu. Também a oportunidade que representou a Capital Europeia da Cultura de 2001, no Porto, levou a Fundação a promover um ciclo de actividades intitulado “Sobre, em volta, dentro da paisagem” que haveriam de resultar na colocação definitiva de obras no parque de Serralves, após a realização de exposições.

Num caso como noutro, estamos perante situações em que a programação expositiva pressionou os museus em direcção ao reconhecimento do jardim e do parque de escultura.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, estabelece-se no parque de escultura uma relação entre a paisagem e a obra de arte que se situa na continuidade da relação assinalada a propósito do jardim. De facto, com o parque consolida-se a *paisagem de escultura*, ou seja, é em função da obra de arte que se idealizam e compõem os espaços para a mostrar. O parque de escultura assinala o segundo momento em que a relação entre a escultura e o espaço envolvente assume características de exposição, sendo que a precedência continua a pertencer à obra de arte.

3. PARQUES E ITINERÁRIOS

Nas últimas décadas assistiu-se ao surgimento de estruturas complexas, híbridas, que incorporam diferentes usos da paisagem e atraem uma multiplicidade de agentes e de utilizadores. Essas estruturas que sobrepõem cultura e natureza, história e ambiente, arte e arqueologia, apresentam-se como parques de escultura, itinerários de arte na paisagem e propostas de arte e reconversão ambiental.

O desenvolvimento de núcleos de arte e paisagem, verificado particularmente a partir da década de 70, resulta do cruzamento de um conjunto de factores em que se situam factores associados ao universo artístico, à museologia, à “cultura de paisagem” e à “cultura ecológica”. No que aos primeiros se refere, deve assinalar-se a emergência de movimentos como a *land art*, a arte ambiental, as instalações, intervenções e outras

manifestações artísticas que utilizam o território em vez de utilizarem a galeria ou o espaço convencional do museu. No que respeita aos segundos, assinala-se o aparecimento de modelos e tipologias como as do Eco-museu e do Museu de Território que promovem estratégias de divulgação *in situ*, evitando descontextualizar os objectos mostrados ou deslocá-los do seu local de origem, o seu lugar autêntico. No que está implicado nos terceiros, assinala-se a premência de uma cultura de paisagem, traduzida em documentos normativos, recomendações, convenções oficiais, declarações internacionais e associações de consciencialização ecológica.

Este contexto, expressivo da relação dinâmica entre arte e paisagem no mundo contemporâneo, gerou uma pluralidade de novos modelos de integração das duas entidades.

De entre os casos mais interessantes de reconversão ambiental do território em que a presença da arte é um instrumento privilegiado, seleccionámos alguns que operam no domínio das chamadas ruínas pós-industriais, antigas siderurgias, minas, pedreiras, fornos, depósitos de resíduos, campos de manobras militares que sofrem uma “renaturalização”.

O projecto Montenmedio Arte Contemporâneo, situado em Vejer de a Frontera – Cádiz, Espanha, surgiu em 2001, ocupando 30 hectares de área anteriormente ocupada por instalações militares desactivadas na década de 70. A sua directora, em entrevista por nós registada, afirma:

Aquilo em que eu realmente acredito é, não apenas no trabalho com os artistas, mas num trabalho fora do estúdio e da galeria em estadias, residências, visitas dos artistas à região. Esta é uma região muito particular, não do ponto de vista físico, mas do ponto de vista social, político, mental – é uma região de fronteira, de cruzamento cultural entre Europa e África, entre o Atlântico e o Mediterrâneo, uma zona onde os problemas locais têm reais implicações globais. Portanto, para mim era fundamental situar as obras no contexto em que nos encontramos e oferecer aos artistas a possibilidade de trabalharem no seio desse contexto tão particular. Para os artistas é um desafio produzirem e apresentarem obras que não vão circular por todos os museus e galerias, mas que estão intrinsecamente ligadas a este contexto que é um verdadeiro catalisador. (Castro, 2012b).

A inserção de intervenções artísticas no contexto ambiental mediterrânico constitui um factor de reconversão e de criação da paisagem que reclama para fins culturais uma terra de uso militar.

O núcleo Sculpture in the Parklands, surgiu na Irlanda em Offaly, a cerca de 70 Km de Dublin, no ano de 2002, com 40 hectares de área. O parque de escultura instalou-se numa zona caracterizada pela existência de grandes lodaçais e pântanos onde o carvão de turfa era aproveitado, desde os anos 40, para a produção de energia pela empresa Bord na Móna. O parque de escultura está instalado no interior da área do projecto-piloto Lough Boora Parklands que pretende implementar uma área de 80.000 hectares de exploração integrada dos recursos naturais numa zona que estava a ser abandonada e desertificada e que compreende uma reserva natural

dotada de *Farm walks*, um itinerário arqueológico designado Percurso do Mesolítico e um parque de escultura contemporânea, o citado *Sculpture in the Parklands*. Os primeiros trabalhos pertencentes a este parque resultaram de um simpósio realizado em 2002 que originou oito peças *site-specific* que constituem a base da colecção. Em 2009 a empresa responsável pelo projecto, a Dermot Foley Landscape Architects, recebe o prémio Irish Landscape Institute Design Award, na categoria de Património e Conservação, pelo trabalho realizado na estratégia de paisagem.

A reclamação do território para a arte e a cultura faz-se neste contexto do centro da Irlanda em ambiente difícil. De facto, os usos do solo deixaram uma natureza inóspita, recuperada mediante a realização das intervenções artísticas em que a comunidade colabora com o artista, sendo muitas delas o sítio de confronto com a memória económica, social e ambiental do lugar.

O Centre International d'Art et du Paysage de l'Île de Vassivière, na zona do Limousin, em França, surgiu em 1983 e ocupa uma área de 70 hectares. O parque está instalado numa ilha, no centro de um lago artificial resultante de uma barragem construída entre 1947 e 1950. Uma residência senhorial do século XVII, com modificações e acrescentos no século XIX e XX, pertencente à família Vassivière, abriga o espaço destinado às residências artísticas. Entre 1983 e 1985, as primeiras presenças artísticas na ilha de Vassivière resultam de dois simpósios de escultura em granito. Em 1986-87 os arquitectos Aldo Rossi (1931-1997) e Xavier Fabre projectaram o edifício do Centro de Arte Contemporânea que realiza exposições e acolhe um estúdio. No ano seguinte o local recebe outras peças, encomendadas pelo Centro de Arte, depósitos provenientes das colecções oficiais, nomeadamente do FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) e do FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) e, finalmente, de empréstimos de coleccionadores privados. Nos finais dos anos 80 e início dos anos 90 têm lugar as primeiras encomendas, instalações *in situ*, inspiradas no lugar e na sua história. Em 2002 Gilles Clément inicia o estudo intitulado *Charte Paysagère du Pays de Vassivière* e sub-intitulado, sintomaticamente, numa região baseada nas questões hidrológicas, *Boire l'Eau du Lac – Étude operationelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière*. Logo na introdução o autor recusa o carácter exclusivamente estético do estudo refere que as suas linhas de força residem na qualidade da água, na qualidade dos solos e na qualidade do ar, ao que acrescenta:

A intenção, quer dizer, o projecto desta carta consiste na manutenção e na melhoria dos componentes do equilíbrio biológico, os únicos capazes de regular, de forma harmoniosa e económica, os componentes estéticos. Nesta abordagem, "paisagem" e "ambiente" encontram-se intimamente ligados. (Clément, s.d.).

Das dimensões referidas, é a do parque de escultura em que a ilha se viu transformada que mais nos interessa, principalmente por se tratar de uma dimensão imbricada na recuperação ambiental da área e na promoção de diversos usos atribuídos a este território.

Dos pontos de vista da organização formal e simbólica do espaço, bem como da orientação do utilizador, renova-se, nestes espaços híbridos, a relação entre o espaço e a obra de arte, rompendo com aspectos que regulavam essa relação nos

jardins e nos parques. De facto, com estes novos modelos, se é certo que se garante a noção de uma *paisagem de escultura*, mais certa é a imposição de uma *paisagem para escultura* (Kootan, & Bloemheuvel, 2007). Com isto queremos dizer que, no pensamento que organiza estes núcleos, já não se assiste à precedência, nem das obras de arte, nem do envolvimento que as acolhe. As duas entidades determinam a modelação final dos lugares, actuando em plena sintonia. No último quartel do século XX, o modelo expositivo é elaborado a partir dos dados fornecidos pela obra de arte e pela paisagem, como entidades pensadas em simultâneo.

Nestes parques e itinerários, consolida-se, de forma cabal, a ideia de que a colocação de escultura ao ar livre não deve derivar unicamente de elementos circunstanciais – como o material ou a grande dimensão que se adequam à permanência das obras em espaços abertos ou a simples disponibilidade dos espaços para as receber – mas deve resultar da plena articulação da obra com o envolvimento. Só deste modo a intervenção artística terá um carácter de síntese, presente desde a primeira intenção criadora.

Afastámo-nos do jardim.

Enquanto nos jardins de escultura o sentimento dominante era o da contemplação, da meditação e de pacificação, nestes núcleos vive-se um confronto tenso com as características do lugar que a intervenção artística desvenda, enfatiza ou questiona, bem como com a respectiva memória cultural e social, por vezes incómoda. O lugar de suspensão que todo o jardim é – e também o jardim de escultura – e o lugar de controvérsia e problematização que estes espaços híbridos são, assinalam dois modelos distintos de tratar a arte na paisagem.

Ao enveredar por caminhos que partem do jardim e quebram os seus limites – conceptuais e físicos – encontrámos propostas novas de agenciamento da paisagem e articulações novas com obras de arte e intervenções artísticas.

Ao abordar estes núcleos institucionais de arte e paisagem, detecta-se o modo como se produz património artístico no presente e clarifica-se a diversidade dos usos da arte e da cultura na actualidade, subentende-se a sua condição de serviço à comunidade e bem essencial. Jardins, parques e itinerários inserem-se numa rede de expedientes que suplanta a realidade artística para instaurar realidades sociais, económicas e até políticas. A transformação do território em campo expositivo, a paisagem como exposição e, inversamente, a transformação da arte em factor de construção de paisagem, são movimentos que convergem numa encruzilhada, pontuada por dinâmicas como as do turismo e criação de roteiros e percursos; da dinamização regional e valorização de recursos paisagísticos; das políticas ambientais de reabilitação, da captação de investimentos. Certamente que tais preocupações se distanciam da problemática do jardim, mas, tal como acontecia com o jardim historicamente apercebido, também nestes núcleos de arte e paisagem se implicam o regime cívico (que aqui visa a promoção de comportamentos respeitadores do meio); o regime moral (que aqui assume carácter ecológico); o regime social (cujos rituais aqui se aplicam ao turismo).

Afastámo-nos do jardim. Ou talvez não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, D. (2007) *El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté, pp. 313-323.
- Andela, G. & Kootan, T. v. (2007) 'A world of space and light' in Kootan, T. v. & Bloemheugel, M. (ed.) *Sculpture Garden. Kröller-Müller Museum*, Otterlo/Rotterdam: Kröller-Müller Museum/NAI Publishers, pp. 28 e 49.
- Barbara Hepworth. *A Pictorial Autobiography* (2008) London: Tate Publishing, pp. 53 e 93.
- Birksted, J. (2003) "Where oppositions disintegrate and grow complicated": The Maeght Foundation" in Giebelhausen, M. (ed.) (2003) *The Architecture of the Museum. Symbolic structures, urban contexts*, Manchester and New York: Manchester University Press, pp. 206-223.
- Castro, L. (2012a) 'José Rodrigues nos lugares sagrados da arte', *Humanística e Teologia*. 33: 31-39.
- Castro, L. (2012b) *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Práticas Actuais e Problemática*, Porto: Fundação Engº António de Almeida, pp. 454-455.
- Clément, Gilles (s.d.) *Charte Paysagère du Pays de Vassivière – Boire l'Eau du Lac – Étude operationelle paysage et environnement pour le Lac de Vassivière*. Disponível em: http://www.ciapiledvassiviere.com/fr/bois_de_sculptures.aspx; http://www.ciapiledvassiviere.com/documents/Charte_Paysagere/Charte-Paysagere-8.pdf
- De Kooning, M. (ed.) (1999) *Horta and After. 25 Masters of Modern Architecture in Belgium*, S.L.: University of Ghent, p. 154.
- Kassler, El. B. (1984) *Modern Gardens and the Landscape*, revised edition, New York: Museum of Modern Art, pp. 17-27.
- Kootan, T.v. & Bloemheugel, M. (ed.) (2007) *Sculpture Garden. Kröller-Müller Museum*, Otterlo/Rotterdam: Kröller-Müller Museum/NAI Publishers, pp. 70 e 75.
- Lewis, H. e O'Connor, J. (1994) *Philip Johnson: The architect in his own words*, New York, Rizzoli, p. 67.
- Modern (A) Garden. The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden at the Museum of Modern Art* (2007) New York: The Museum of Modern Art, p. 19.
- Pardey, J. (2007) *Louisiana and Beyond. The Work of Wilhelm Wohlert*, Hellerup: Edition Bløndal, p. 102.
- Spender, S. (s.d.) *Henry Moore Sculptures in Landscape*. New York: Clarkson Potter, p. 9.
- Sylvester, D. (1969) *Henry Moore. Sculpture and Drawings*, London: Percy Lund, Humphries & Company Ltd, vol. 2, p. xiv.

WEBSITES

- <http://www.ciapiledvassiviere.com/> Acesso em: 29 Set. 2013.
- <http://www.fundacionnmac.org/es/home> Acesso em: 29 Set. 2013.
- <http://www.sculptureintheparklands.com/> Acesso em: 29 Set. 2013.

Jardim Botânico da Universidade de Coimbra: 241 anos de história

CATARINA SCHRECK REIS & PAULO RENATO TRINCÃO

*CIDTFF - Centro de Investigação Didáctica e Tecnologia na Formação de Formadores da Universidade de Aveiro e
JBUC - Jardim Botânico da Universidade de Coimbra*
cschreckreis@uc.pt; paulo.trincao@uc.pt

Resumo

O Jardim Botânico da Universidade de Coimbra é um espaço único e privilegiado localizado no centro da cidade de Coimbra. Ao longo dos 241 anos de existência foram várias e distintas as funções desempenhadas por este jardim histórico. A existência de um local onde pudessem ser estudadas as plantas vivas que complementasse o estudo da história natural foi o principal objectivo de criação do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, utilizado numa fase inicial maioritariamente por alunos de medicina. Nos finais do século XIX intensificam-se as permutas de plantas e sementes com os principais Jardins Botânicos da Europa e de outras partes do mundo. Alguns anos mais tarde, um forte investimento é feito tendo em vista a utilização do Jardim como espaço público de lazer. O período entre os anos 40 e 60 do século XX foi de grandes intervenções no Jardim devido às denominadas “Obras de arranjo e aformoseamento do Jardim”. 2013 é o ano que marca uma viragem para o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra. Embora mantendo uma linha de continuidade com a direcção anterior, pretende-se reestruturar alguns espaços e serviços do Jardim, dotando-os de uma maior utilidade e dinamismo.

Palavras-Chave: Jardim botânico; Universidade de Coimbra; história

1. UM JARDIM PARA MOSTRAR PLANTAS VIVAS

1.1 *OS NOVOS ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA*

Foi em 1772, no decorrer das reformas na educação ditadas pelo Marquês de Pombal, que nos novos Estatutos da Universidade de Coimbra é mencionada a necessidade de criação de um Jardim Botânico:

“AindaquenoGabinetedehistorianaturalseincluemasProduçõesdoReinoVegetal; como porém não podem ver-se nelle as Plantas, senão nos seus Cadaveres, secos, macerados,e embalsamados; será necessario para complemento da mesma História o Estabelecimento de hum Jardim Botanico, no qual se mostrem as Plantas vivas. Pelo que: No lugar, que se achar mais proprio, e competente nas vizinhanças da Universidade, se estabelecerá logo o dito jardim: Para que nelle se cultive todo o genero de Plantas: e particularmente aquellas, das quaes se conhecer, ou esperar algum prestimo na Medicina, e nas outras Artes; havendo o cuidado, e providencia necessária, para se ajuntarem as Plantas dos meus Dominios Ultramarinos, os quaes tem riquezas immensas no que pertence ao Reino Vegetal. (...)” (In Estatutos da Universidade de Coimbra, 1772)

D. Francisco de Lemos Pereira Coutinho, o então reitor da Universidade, foi assim incumbido de encontrar o local apropriado para a instalação do Jardim, tendo sido auxiliado pelo professores italianos Domingos Vandelli, João Dalla-Bella, Miguel Ciera e Miguel Franzini entretanto chegados a Coimbra (Brites, 2006). Escolhido o terreno, perto da Universidade junto aos Arcos do Aqueduto, deu o Marquês ordens imediatas para que tratassem de o adquirir. O terreno em questão pertencia ao Colégio de São Bento, e tendo o Abade Benedictino receio de que lhe iam tirar toda a Cerca, decidiu sacrificar uma parte, que ofereceu gratuitamente à Universidade (Teixeira, 1890).

1.2 VANDELLI, O PRIMEIRO DIRECTOR

Definido o local, foi em seguida projectado o Jardim Botânico pelos naturalistas italianos Vandelli e Dalla-Bella e pelo jardineiro Júlio Mattiazzi, vindo do Jardim de Pádua (Figura 1).

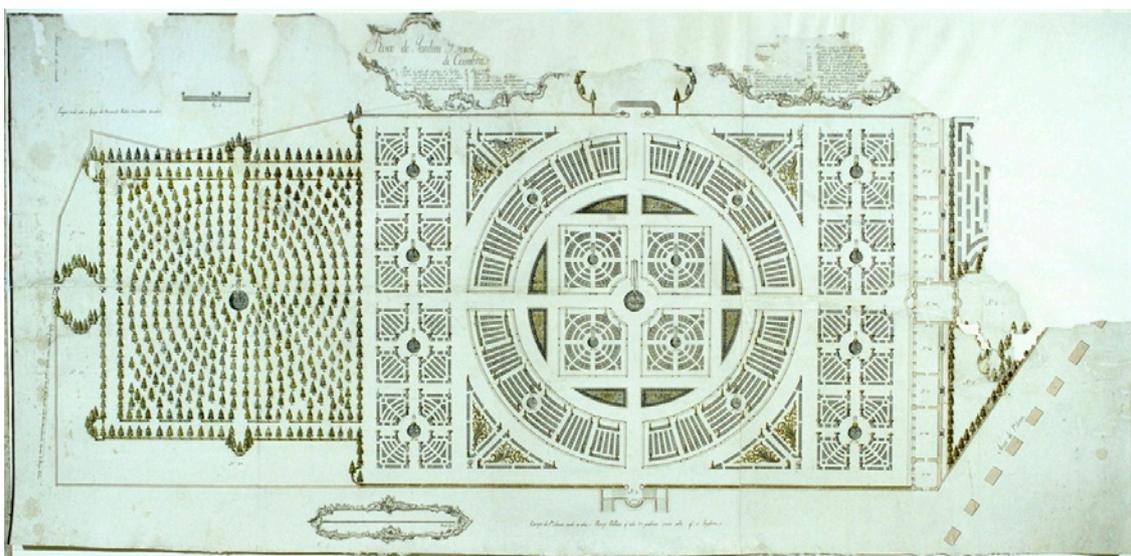


Imagem 1 – Risco do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 1773 (Biblioteca de Botânica da Universidade de Coimbra).

O envolvimento neste primeiro risco do Jardim por parte do Tenente Coronel Guilherme Elsdén, responsável pela execução dos desenhos e plantas dos estabelecimentos universitários, é várias vezes citado mas não é no entanto claro o seu envolvimento (Brites, 2006; Paiva & Pereira, 1989). Tais dúvidas surgem em parte pelo estado deteriorado em que o plano original se apresenta, *não permitindo a identificação da sua autoria*, uma situação que era já assinalada por *Júlio Henriques há 137 anos atrás* (Henriques, 1876).

A 5 de Outubro de 1773 Marquês de Pombal manifesta por carta a sua indignação em relação ao plano apresentado para o Jardim:

“(…) Os dictos professores são italianos: e a gente d’esta nação, costumada a ver deitar para o ar centenas de mil cruzados de Portugal em Roma, e cheia d’este entusiasmo, julga que tudo o que não é excessivamente custoso não é digno do nome portuguez ou do seu nome d’elles. (...) Eu, porém, entendo até agora,

e entenderei sempre, que as cousas não são boas porque são muito custosas e magnificas, mas sim e tão somente porque são proprias e adequadas para o uso que d'ellas se deve fazer.(...)” (In Carvalho, 1872)

Foi assim refeito o risco do Jardim em moldes mais modestos, começando pelo terraplano central que em 1774 estava pronto a receber as primeiras plantas, vindas por mar do Real Jardim Botânico da Ajuda (Carvalho, 1872). Domenico Vandelli, que tinha em 1768 fundado o primeiro Jardim Botânico Português, na Ajuda em Lisboa, veio assim a ser também o primeiro director do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, cargo que desempenhou até 1791 (Guimarães, 2008a).

2. NOVOS ESPAÇOS E FUNÇÕES PARA O JARDIM

2.1. BROTERO, O *LINEU* PORTUGUÊS

Em 1791 comemorou-se a conclusão das obras no grande quadrado do Jardim (Carvalho, 1872), sendo colocado na entrada deste um portão com uma inscrição dedicada à Rainha D. Maria I, monarca reinante na época (Brites, 2006). Nesse mesmo ano de 1791 Domingos Vandelli foi jubilado por carta régia e Félix de Avelar Brotero graduado sem defender tese nem exame. Convidado para regente da cadeira de Botânica e Agricultura, Brotero assumiu também a partir desse ano a direcção do Jardim Botânico.

Ao contrário de Vandelli, que não correspondera ao pedido de Lineu para estudar a flora portuguesa, Brotero levou a sério essa tarefa, tendo percorrido todo o país e trazendo das suas viagens muitas plantas até então desconhecidas ou pouco estudadas, que introduziu no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (Braga, 1898). Descrevia assim o Jardim o médico e naturalista alemão Heinrich Friedrich Link que visitou Coimbra em 1799:

“O Jardim botânico é mui vasto e as estufas pequenas; mas pelos cuidados do seu director Felix de Avelar Brotero, lente de Botanica, este estabelecimento foi superiormente organizado e é mais interessante do que o Jardim botânico de Lisboa. Acha-se junto de cada planta uma estaca, na qual está escripto seu nome, distribuição semelhante á do Jardim das Plantas em Paris (...). Além de varias plantas exóticas, encontra-se allí uma collecção das notáveis, que o digno inspector observou e descreveu com muito cuidado.” (In Braga, 1898)

Do trabalho realizado ao longo de vários anos, publicou Brotero em 1804 a primeira flora portuguesa completa, intitulada *Flora Lusitânica*, onde descrevia em latim 1885 espécies utilizando por base o sistema de classificação de Lineu, o qual tentou em algumas situações aperfeiçoar (Carvalho, 1987).

A 5 de Março de 1807 Brotero enviou ao reitor da Universidade um longo relatório onde enumerou todas as partes essenciais e secundárias que considerava que deviam fazer parte do Jardim Botânico, indicando o que estava feito e o que faltava fazer (Henriques, 1876). É ainda nesse ano que é feita a compra da Cerca do Colégio de S. José dos Marianos, aumentando quase para o dobro a área do Jardim

e permitindo dar-lhe uma forma mais regular (Figura 2). Na sequência das Invasões francesas Brotero refugia-se em Lisboa, tendo no entanto permanecido como director do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra até 1811.

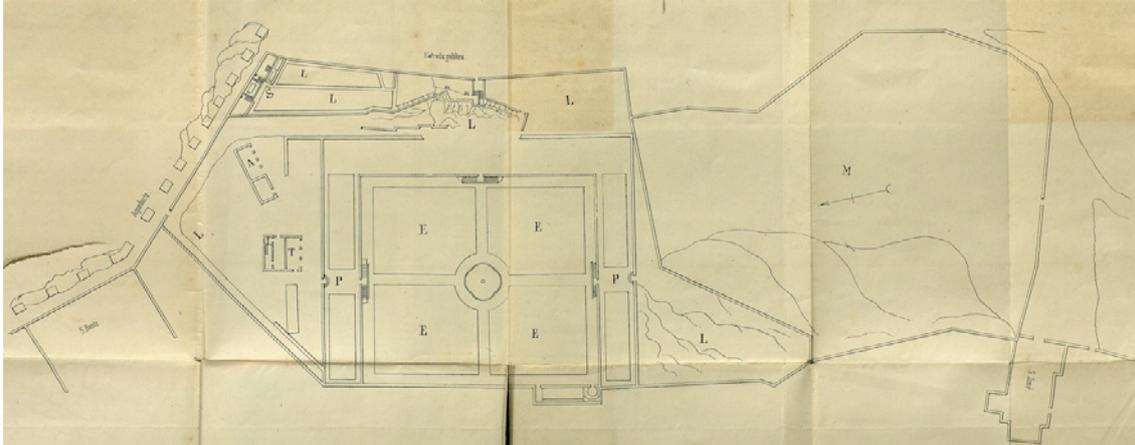


Imagem 2 – Planta do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra por volta de 1800 (In Henriques, 1876)

No Quadrado Central do Jardim existem ainda hoje duas árvores que datam da época em que Brotero dirigia o Jardim. Facilmente reconhecidas por se encontrarem fora do alinhamento dos canteiros, são elas: *Erythrina crista-galli* L. e *Cryptomeria japonica* (Thunb. ex L.f.) D. Don. (Paiva, 1981; Castel-Branco, 2004).

2.2. UM JARDIM MURADO

Sucedeu a Avelar Brotero, na regência da cadeira de Botânica e na direcção do Jardim Botânico, António Neves de Mello (Henriques, 1876). Foi no decorrer do seu mandato que foram retomadas as obras entretanto suspensas durante o período das Invasões Francesas. Entre 1814 e 1821 foram assim feitas algumas das obras mais importantes no Jardim como a construção dos três terraços entre a Alameda Superior e a Alameda Central e ainda a colocação da imponente gradaria em pedra, ferro e bronze que resguarda o Jardim (Simões, 1882). Foi também nesta altura aprovado o projecto para o portão principal, da autoria de José do Couto dos Santos Leal (Brites, 2006) (Figura 3).

Do ponto de vista científico não foram tão significativos os progressos nesta época, situação que levou Brotero, a quem Neves e Mello tanto tinha ajudado na elaboração da Flora Lusitânica, a tecer duras críticas ao estado em que se encontrava o Jardim num documento enviado ao Reitor em 1816:

“(…) Portanto, ainda que o Jardim tenha actualmente mais extensão em terreno, e este esteja guarnecido de novos muros, e socalcos, nada d’isto tem influido no melhoramento do que lhe é essencial, considerado como Jardim Philosophico; antes a este respeito tem proporcionalmente sido deteriorado. O que n’elle se observa são canteiros, quasi inteiramente destituídos de plantas, e sem chapas que indiquem a classificação e nomenclatura dos generos e espécies; são pedaços de terra nivelados, em que somente se vêem alguns legumes e hortaliças cultivadas para casa do inspector e para os serventes; são quasi duas dúzias de

espécies de flores do verão das mais ordinárias que se cultivam nos quintaes, e enfim são algumas ruas principiadas com fileiras de buxo e quasi total vacuidade de árvores.” (In Braga, 1902)



Imagem 3 – Projecto para o portão principal do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 1818 (In Laboratório do Mundo, 2004).

A situação em que Neves e Mello tinha encontrado o Jardim quando tomou posse era no entanto difícil, com apenas um jardineiro e sete criados, decretando a Faculdade de Philosophia apenas alguns anos mais tarde que se tomassem as diligências necessárias para haver no Jardim gente competente (Henriques, 1876). Foi ainda determinado o melhoramento da terra e a elaboração de etiquetas para a Escola Botânica.

Em 1882 Neves e Mello elaborou o Catálogo do Jardim onde referia a existência de 1834 espécies de plantas e um depósito de 4000 espécies de sementes. Expulso da Universidade nesse mesmo ano, viria a retomar o cargo de director do Jardim Botânico entre 1825 e 1834, data em que foi pela segunda vez demitido por ser adverso às ideias liberais (Henriques, 1876).

3. ESPÉCIES EXÓTICAS PARA O JARDIM

3.1. A CONSTRUÇÃO DA ESTUFA

O período de 1834 a 1854 é o de menos movimento no Jardim Botânico, tanto na parte material como na científica (Henriques, 1876). Ainda assim foram nesta época construídos os lanços de escadas da Alameda Central, e, em 1844, colocada a porta de ferro no portão principal, uma obra de serralharia do mestre Manuel Bernardes Galinha, nome inscrito na fechadura (Mendes, 2000). Em 1852, sendo director Antonino Rodrigues Vidal, foi apresentada a proposta de construção de uma estufa, que veio a ser aprovada apenas dois anos mais tarde, estando o Jardim já sob a direcção de Henrique Couto d'Almeida.

Da autoria do engenheiro francês Pedro José Pezerat, as obras da estufa foram iniciadas de imediato e em apenas um ano estavam concluídos os alicerces (Brites, 2006). Sendo insuficiente a produção de ferro em Coimbra (Mendes, 2000), foi celebrado em Julho de 1857 um contrato com o Instituto Industrial de Lisboa para a execução da estufa. Três anos depois grande parte da estufa encontrava-se já de pé, mas por motivos sobretudo financeiros não foi possível concluir a obra. Apenas em 1862 foi encomendada a última parte da estufa, desta vez à Fundação de Massarelos no Porto (Brites, 2006).

Em 1865, a estufa, composta por três salas com temperaturas distintas, estava concluída e pronta a receber plantas (Figura 4). Esta obra que ainda hoje é possível ver no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra terá certamente sido perscrutora da arquitectura de ferro em Portugal (Sousa, 2001).

Ainda no mesmo ano de 1865 foram iniciadas as obras para a construção de duas estufas anexas de pequenas dimensões, destinadas à multiplicação e a culturas especiais (Henriques, 1876). Uns anos mais tarde uma outra estufa foi construída, exclusivamente destinada a fetos (Junior, 1873 e 1874). Na planta do Jardim de 1876 são representadas as 5 estufas existentes e as colecções que albergam:

“E – Na grande estufa o corpo central serve como estufa fria e contém as plantas gordas, algumas palmeiras, a *Strelizia augusta*, um bello exemplar do *Pandanus utilis* e algumas plantas, que, apesar de poderem ser cultivadas ao ar livre, ahí melhor se desenvolvem e fructificam. EI - Um dos corpos lateraes serve de estufa quente, apesar de ser aquecida deficientemente. Contém uma collecção bastante numerosa de palmeiras e Aroideas. EII - O outro corpo funcçioa como estufa temperada e nelle se faz grande parte da sementeira de plantas mais delicadas. EIII - Numa pequena estufa são cultivadas as Orchideas, e algumas outras plantas, entre as quaes se encontra o *Desmodium girans*, notável por seus movimentos.

EIV – Na estufa imediata faz-se a multiplicação e cultivam-se ainda algumas plantas, que exigem temperatura elevada. Está ahi a *Ouvirandra fenestrata*, curiosíssima planta de Madagascar. EV – Na ultima estufa são cultivados os fetos, sendo notáveis pelas suas dimensões os exemplares mandados da Austrália pelo sábio botanico Barão de Muller.”
(In Henriques, 1876)



Imagem 4 - Gravura da Estufa do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, de Joaquim Mariz, 1867 (Biblioteca de Botânica da Universidade de Coimbra).

Após a conclusão da estufa do Jardim foi, em 1866, contratado para dirigir os trabalhos de cultura de plantas o jardineiro alemão Edmond Goëze que tinha já trabalhado nos Jardins Botânicos de Kew em Inglaterra e de Paris em França. Apercebendo-se da necessidade de aquisição de plantas adequadas para a estufa, o director do Jardim, Couto d'Almeida, enviou o jardineiro-chefe à Ilha de São Miguel, nos Açores, onde este estabeleceu vários contactos e em algumas semanas reuniu cerca de mil espécies para a nova estufa (Sousa, 2000). Foram ainda estabelecidos posteriormente contactos com Jardins Botânicos estrangeiros para troca e aquisição de plantas oriundas da Europa, África, Brasil ou Austrália.

3.2. O *INDEX SEMINUM*

É também por iniciativa do então jardineiro-chefe do Jardim, Edmond Goëze, que em 1868, estando o Jardim Botânico novamente sob direcção de Antonino

Rodrigues Vidal, foi publicado o primeiro *Index Seminum* (Carvalho, 1872). Este catálogo enumerava as sementes que o Jardim possuía para troca com instituições congéneres, uma prática comum que vigora até aos dias de hoje. Inicialmente com apenas 380 espécies disponíveis, o catálogo foi publicado todos os anos ininterruptamente até 1918, ano em que Luís Carrisso assumiu a direcção do Jardim Botânico por jubilação de Júlio Henriques.

Por razões diversas, essencialmente relacionadas com falta de pessoal competente, os serviços de troca de sementes foram suspensos e alvo de uma reestruturação profunda entre 1923-1926 por orientação de Luís Carrisso. Uma maior precisão na identificação das espécies, uma melhoria das embalagens e maior rapidez na distribuição foram alguns dos aspectos tidos em conta e que em apenas um ano conduziram a uma duplicação no número de amostras de sementes solicitadas (Carrisso, 1932).

Em 1959, sob direcção de Abílio Fernandes, o *Index Seminum* atingiu o seu valor máximo em número de espécies disponíveis, num total de 2758, pertencentes a 155 famílias. No final do século XX, sob direcção de José Mesquita, o *Index Seminum* passou a estar disponível *on line* e a receber pedidos também por via electrónica (Pereira Coutinho, 2005).

4. UM DIRETOR EM QUARENTA E CINCO ANOS

4.1. JÚLIO HENRIQUES

Foi nomeado lente catedrático e regente da cadeira de Botânica e Agricultura em Janeiro de 1873 Júlio Augusto Henriques. Doutorado em Filosofia, tinha como paixão o estudo e ensino da Botânica, ciência que na época não era muito considerada em Portugal. A Universidade de Coimbra não possuía na altura um museu botânico, nem laboratórios, nem biblioteca botânica, nem um herbário organizado (Guimarães, 2008b).

“Não dispondo de grandes meios, e não podendo por isso vencer muitas dificuldades, que se oppõem ao progresso rapido d’este estabelecimento, tenho posto todo o meu empenho em tornar o Jardim proprio para que os alumnos, que cursam a Botanica, possam nelle achar os meios de instrucção, que lhes é necessaria.” (In Henriques, 1876)

Homem empreendedor e visionário, Júlio Henriques soube criar as condições que considerava serem necessárias ao ensino da Botânica. Estabeleceu relações com outros Jardins Botânicos promovendo a troca de plantas, reuniu pessoal qualificado para o trabalho do Jardim e realizou novas plantações nos diferentes espaços do Jardim (Guimarães, 2008b) (Figura 5). Deve-se também a Júlio Henriques a organização do Herbário, a criação de uma biblioteca de botânica e a fundação do Museu Botânico (Rodrigues, 1992).

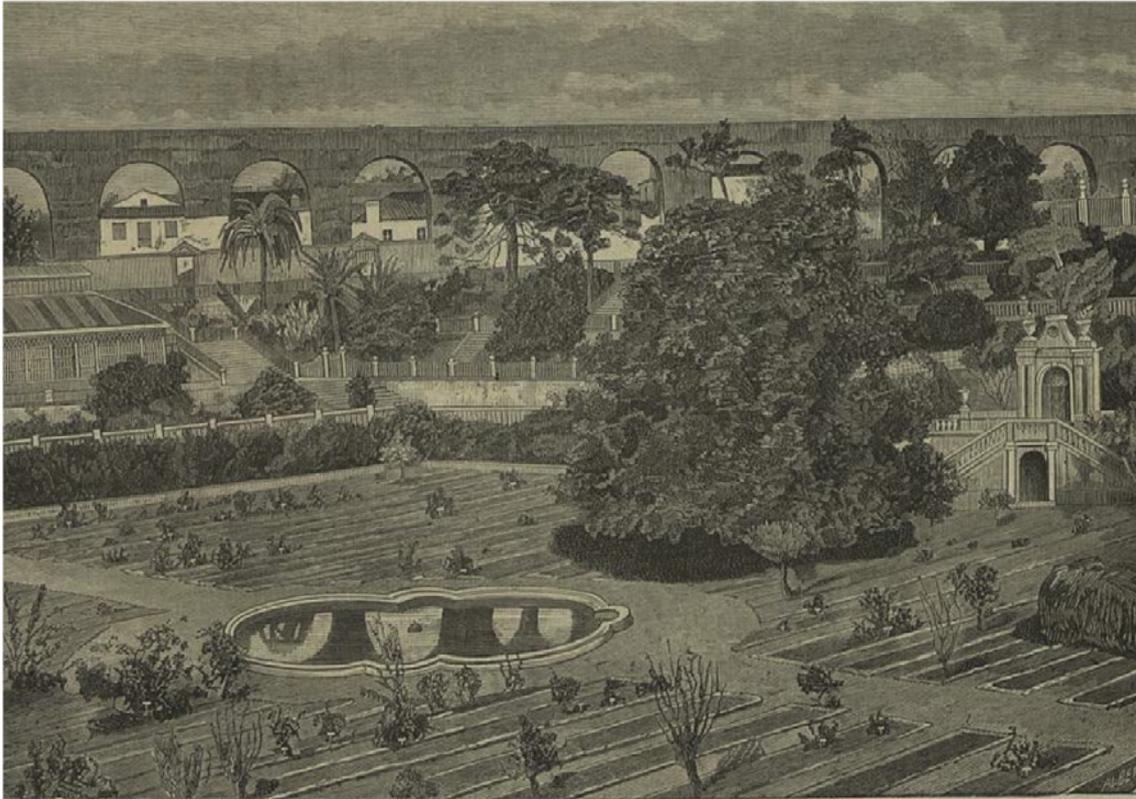


Imagem 5 – Quadrado Central do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (*In O Occidente*, 1882).

Para além dos trabalhos desenvolvidos no Jardim da Universidade, Júlio Henriques foi ainda o responsável pelos projectos de arborização de alguns espaços verdes da cidade de Coimbra, nomeadamente pela Quinta de Santa Cruz, espaço que actualmente corresponde à Avenida Sá da Bandeira e Jardim da Sereia (Fonseca, 2009) e pela introdução de algumas espécies exóticas exemplares noutros espaços emblemáticos da cidade como a Mata do Choupal e a Mata de Vale de Canas (ICNF, 2005).

Em 1879 Júlio Henriques decidiu fundar a primeira sociedade científica dedicada à promoção do estudo da botânica (Rodrigues, 1992). Em homenagem a Avelar Brotero, que tanto admirava, é-lhe dada a designação de Sociedade Broteriana. Para publicação e divulgação dos estudos efectuados essencialmente sobre a flora portuguesa foi criado em 1883 o Boletim da Sociedade, revista periódica que mantém a sua publicação até aos dias de hoje (Loureiro, 2007).

Júlio Henriques acumulou as funções de docência com as de investigação e direcção do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, tendo sido o director que mais tempo esteve à frente do Jardim, durante um período de 45 anos. No ano da sua jubilação, em 1918, a Alameda paralela à entrada principal do Jardim Botânico recebeu o nome de Alameda Júlio Henriques (Brites, 2006).

4.2. O COLÉGIO DE SÃO BENTO

Quando assumiu a direcção do Jardim, Júlio Henriques tinha um novo espaço à disposição, com óptimas condições para proceder às reformas que considerou

adequadas em benefício do desenvolvimento da botânica. Extinto em 1868 o Colégio de São Bento, parte do edifício tinha sido entregue à Faculdade de Filosofia, tendo-se procedido a amplas obras e demolições de modo a ligar o edifício ao Jardim Botânico (Henriques, 1876).

Neste edifício foram instaladas todas as dependências do Jardim que incluíam a sala de aula, os gabinetes de trabalho, as habitações dos criados, a oficina, as casas de arrecadações, o museu botânico, os herbários e a livraria (Figura 6).

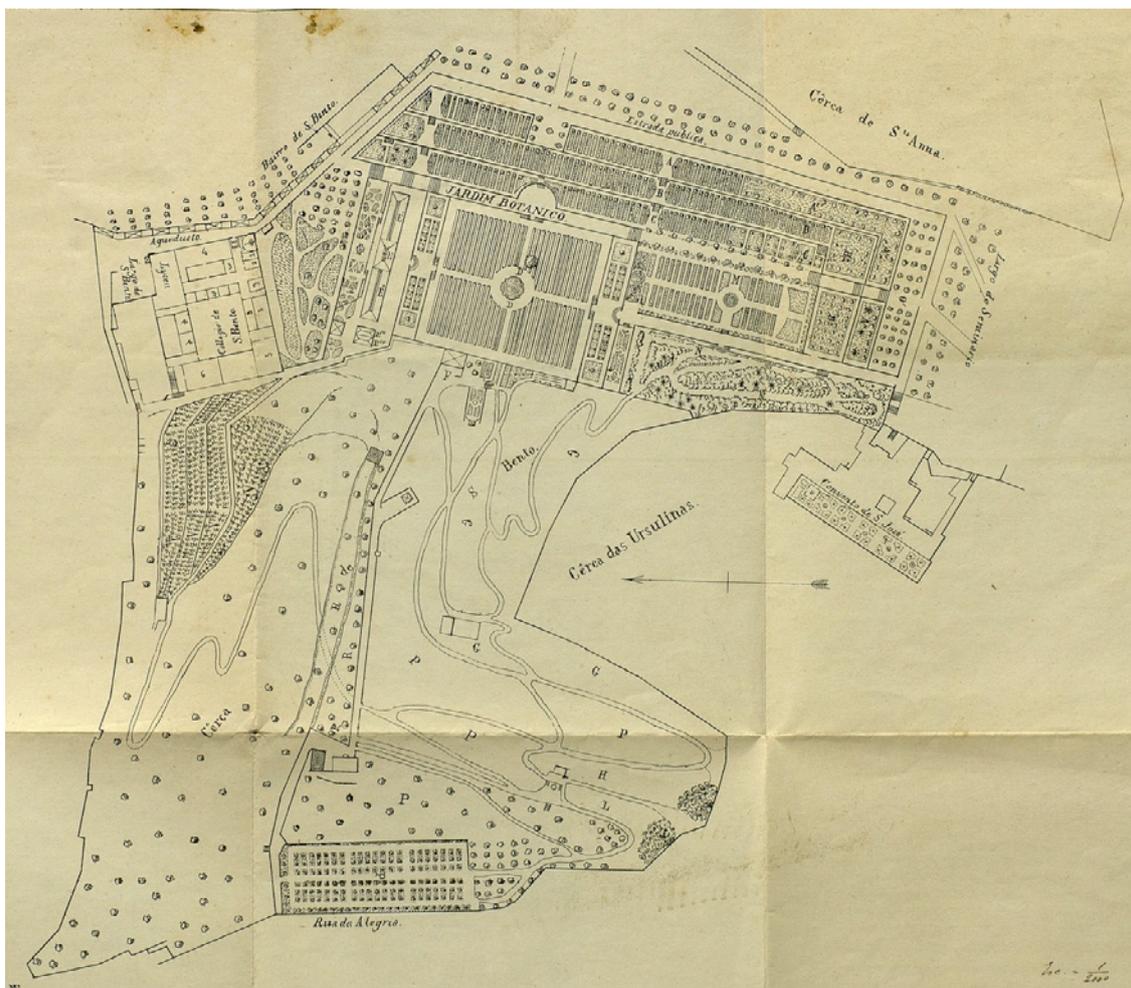


Imagem 6 – Planta do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra em 1873 (In Henriques, 1876).

A 25 de Abril de 1925 é publicado um Decreto que determina que o Jardim e seus anexos – Herbário, Museu, Biblioteca e Laboratório – passam a ter a designação de Instituto Júlio Henriques (Gazeta de Coimbra, 1925; O Instituto, 1925).

4.3. MUDANÇAS NO JARDIM

Apesar da difícil situação financeira vivida no Jardim na segunda metade do século XIX, que recebia uma dotação anual de apenas 450\$000 réis (Carvalho, 1918), foi ainda assim possível proceder a algumas novas plantações, em grande parte devido às frequentes ofertas recebidas de muitas pessoas generosas.

Em 1887 foi erguida no Jardim Botânico a primeira estátua em Portugal a homenagear um homem da ciência. Por sugestão de Júlio Henriques, foi edificada uma estátua de Avelar Brotero junto à entrada principal do Jardim. A obra, a cargo do escultor Soares dos Reis, custou 1511\$540 réis e foi em grande parte paga com as doações recebidas da casa real, de sociedades científicas, de muitos professores e pessoas anónimas que quiseram contribuir (Henriques, 1890) (Figura 7).



Imagem 7 – Monumento a Avelar Brotero no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (*In História da Ciência na Universidade de Coimbra, 2013*)

Alguns anos mais tarde, Júlio Henriques promoveu mais algumas alterações no Jardim, procedendo à plantação de bambus, concluindo a plantação da emblemática Alameda das Tílias, reformulando o Quadrado Central (Figura 8) num jardim geográfico e replantando os terraços superiores, uns com plantas ornamentais e outros com plantas organizadas por famílias botânicas. Foi ainda nesta altura terminada a colocação do gradeamento em pedra e ferro nos espaços interiores do Jardim (Brites, 2006).

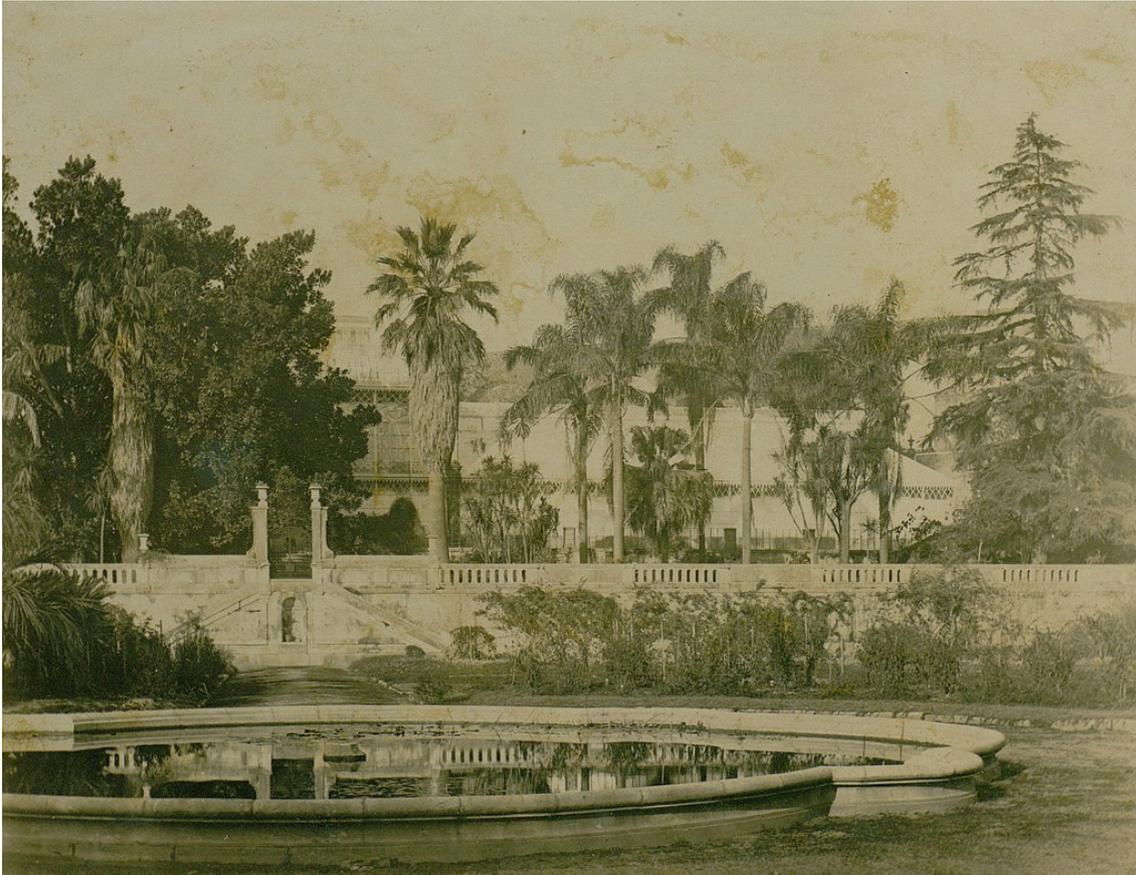


Imagem 8 – Quadrado Central do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 1917 (Biblioteca de Botânica da Universidade de Coimbra).

5. O ÚLTIMO PERÍODO CONSTRUTIVO

5.1. CARRISSO E AS MISSÕES BOTÂNICAS

Após a jubilação de Júlio Henriques, em 1918, Luís Carrisso assumiu a direção do Jardim Botânico empenhado em continuar o trabalho do seu mestre e antecessor na promoção do ensino e estudo da Botânica, elevando-a mesmo ao reconhecimento internacional (Martins, 2011). Para tal, continuou a desenvolver relações com outros Jardins Botânicos promovendo a troca de plantas e sementes e reestruturou o Banco de Sementes cujo catálogo, o *Index Seminum*, chegou a ser considerado um dos melhores do mundo tendo em conta o número e diversidade de plantas, bem como o rigor científico com que era apresentado (Guimarães, 2008c).

Luís Carrisso conseguiu dar novas funções ao Jardim, conciliando a sua utilização por diferentes públicos. Por um lado manteve no Jardim as colecções de plantas necessárias ao estudo dos alunos e à pesquisa dos investigadores, mas criou também novas áreas visitáveis ao público onde foram plantadas grandes árvores e plantas ornamentais (Brites, 2006). Foi ainda durante o período em que Carrisso

dirigiu o Jardim que as estufas foram alvo de uma profunda intervenção, com vista à sua modernização ao nível do aquecimento (Guimarães, 2008c) (Figura 9). Após a conclusão das obras, foi introduzida a espécie *Victoria amazonica* (Poepp.) J.C. Sowerby, o maior nenúfar do mundo. Desde então semeado anualmente, o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra é o único local de Portugal e um dos poucos locais da Europa onde é possível encontrar esta espécie.



Imagem 9 - Restauro da Estufa do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 1934 (Biblioteca de Botânica da Universidade de Coimbra).

Como investigador, Carrisso defendeu que houvesse um maior investimento das instituições portuguesas em cientistas portugueses no estudo e exploração das riquezas, nomeadamente botânicas mas não só, nas possessões ultramarinas (Varanda, 2007). Em 1927, partiu na primeira de três missões que fez a Angola. Para além do estudo da flora angolana, que resultou na publicação do *Conspectus Florae Angolensis*, foram grandemente enriquecidas as colecções do Jardim e também do Herbário e Museu Botânico (Brites, 2006). Na terceira expedição a este país, realizada em 1937, Carrisso morreu devido a uma síncope cardíaca, ficando o Jardim por alguns anos sob direcção de dois professores da Faculdade de Ciências até Abílio Fernandes prestar provas e ser nomeado professor catedrático, o que aconteceu em 1942.

5.2. ABÍLIO FERNANDES E AS OBRAS DE AFORMOSEAMENTO

Entre 1942 e 1974 Abílio Fernandes assumiu a direcção do Jardim Botânico naquele que foi o seu último período construtivo (Brites, 2006). Perante um espaço que tantas necessidades apresentava, foi com satisfação que Abílio Fernandes reuniu com a Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (CAPOCUC) e confirmou a possibilidade de proceder às remodelações pretendidas (Barros Neves, 1980).

As então designadas “Obras de arranjo e aformoseamento” decorreram no Jardim entre 1944 e 1950. No que respeita às infra-estruturas foi restaurada a gradaria, escadas e portões, instalado um depósito de água, construídas as dependências do pessoal e as arrecadações, bem como recuperada a casa do jardineiro. Foi ainda construída a Estufa Fria e a ponte de ligação entre a Mata e o Jardim Clássico. Do ponto de vista do embelezamento foi colocado o Fontanário no lago existente no Quadrado Central e colocados cerca de uma centena de bancos em todo o Jardim (Brites, 2006).

Abílio Fernandes não quis deixar de prestar homenagem aos seus antecessores mais próximos, e conseguiu financiamento para executar uma estátua de Júlio Henriques e um medalhão de Luís Carrisso (Barros Neves, 1980). A todas estas mudanças acresceu ainda a substituição de muitas toneladas de terra dos canteiros, a plantação de muitas espécies até aí não representadas no Jardim, e a colocação de placas identificativas das plantas do Jardim. O Quadrado Central foi alvo de uma profunda reformulação, com a criação de sebes de diferentes altura, a instalação de zonas relvadas e a plantação vários arbustos e plantas com flor (Figura 10).

Em 1969 é extinta a CAPOCUC e em 1974 Abílio Fernandes deixa a direcção do Jardim, depois de uma vida intensa também como professor e investigador nas áreas da sistemática e citologia (Quintanilha, 1980). Nos anos 90, sob direcção de José Mesquita, a Mata do Jardim volta a ser alvo de intervenção, sendo calcetados todos os caminhos principais. Seis anos mais tarde o Jardim Botânico é reconhecido e classificado como imóvel de interesse público (Decreto-Lei nº 2/96 de 6 de Março).

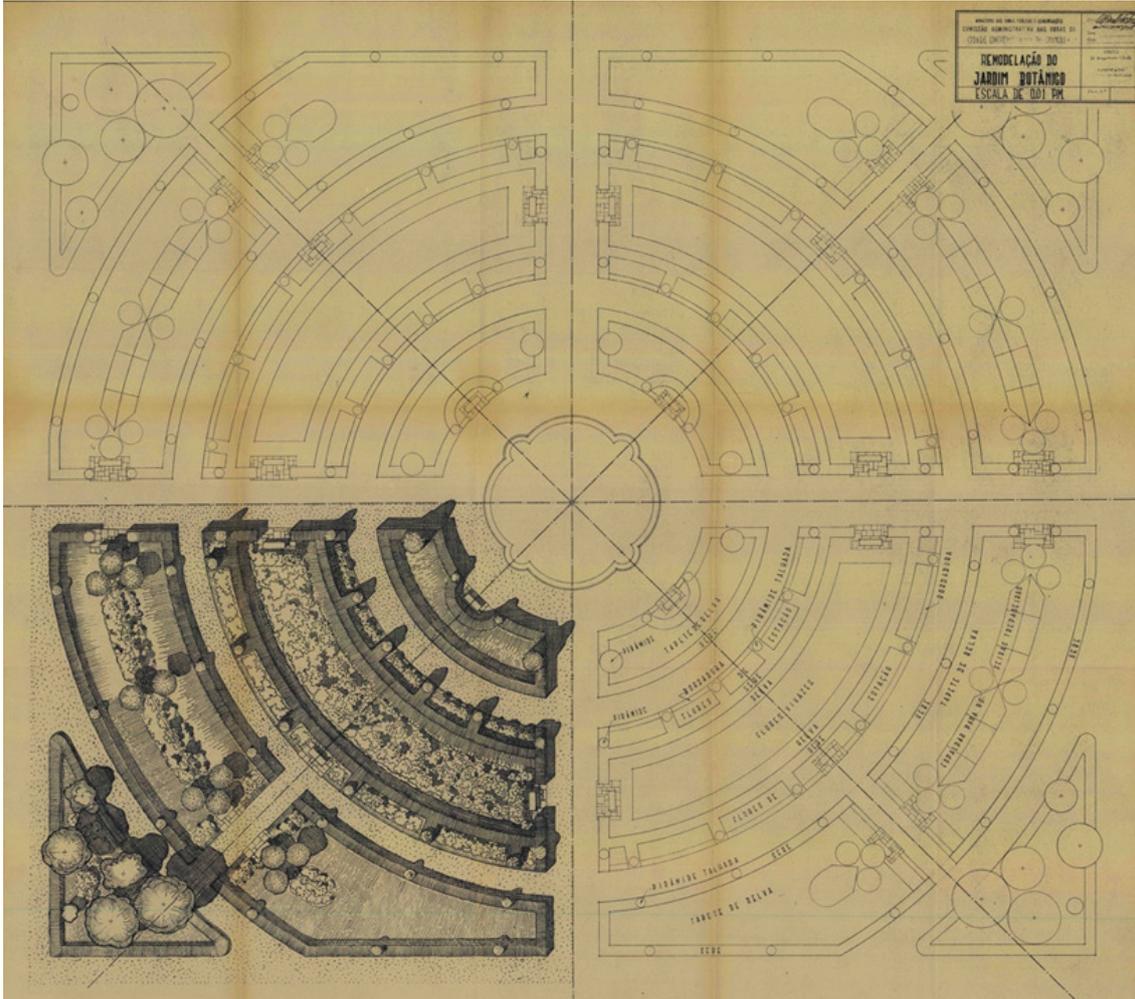


Imagem 10 - Remodelação do Quadrado Central do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 1945 (In Brites, 2006).

6. NOVOS PROJETOS NO SÉCULO XXI

6.1. O JARDIM AUTÓNOMO EM ÁGUA

No início do século XXI, estando o Jardim sob a direcção de Helena Freitas, foi apresentada uma candidatura a um projecto pela Associação Portuguesa dos Jardins Históricos com vista à recuperação de sistemas hidráulicos, muros e caminhos em jardins históricos em 12 jardins portugueses (Soares *et al.*, 2010).

A intervenção no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra foi feita a dois níveis. Na mata do Jardim foi feita a prospecção e limpeza da Fonte de Santa Escolástica, ou Fonte dos 3 Bicos, que se encontrava coberta de vegetação, com posterior cartografia do sistema de condução de água. No Jardim Clássico foi introduzido um sistema de rega automatizada para utilização da água da mina e do furo de abastecimento efectuado, o que permitiu eliminar a utilização da água da rede pública, que por ser tratada representava um custo superior e não era adequada para a rega de plantas (Simão *et al.*, 2013).

6.2. REQUALIFICAÇÃO DAS INFRA-ESTRUTURAS DO JARDIM

Apresentado em 2010, sob a direcção de Helena Freitas, encontra-se ainda a decorrer no Jardim o projecto “Requalificação das infra-estruturas de apoio e divulgação da ciência no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra”. Este projecto prevê o reforço e reabilitação de algumas das infra-estruturas científicas e tecnológicas que asseguraram o contributo histórico no sentido de as dotar de melhores e mais modernas condições. As grandes áreas de actuação passarão pela reabilitação da estufa tropical e da estufa fria, a edificação de uma nova estufa de investigação, pela melhoria das condições de armazenamento do banco de sementes e ainda pela edificação de um espaço de divulgação de ciência e melhoria do equipamento de apoio do Jardim.

6.3. UMA NOVA REESTRUTURAÇÃO ORGÂNICA

Reconhecido como Património Mundial, 2013 é o ano que marca uma viragem no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (Figura 11). Embora mantendo uma linha de continuidade com a direcção anterior, associa-se a reestruturação de alguns espaços com a definição de novas áreas de intervenção. Continuando a desempenhar as suas funções como espaço privilegiado de ensino e investigação, agora desenvolvidos com maior dinamismo, o Jardim irá também abrir-se a novos desafios e promover outras áreas como a divulgação da cultura científica, o espaço público de lazer e o turismo que tinham uma abordagem menos significativa.

A nova estruturação do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra assenta em cinco grandes linhas estratégicas:

1. Conhecimento e Investigação Científica: Com vista a incentivar o desenvolvimento de actividades de investigação científica com base nas plantas existentes no Jardim, serão proporcionadas à comunidade científica todas as acessibilidades e condições adequadas de investigação. A preservação das colecções botânicas existentes será fortalecida, e paralelamente fomentada a criação de novos espaços para cultura de plantas necessárias a uma investigação inovadora. O estudo da História do Jardim e a sua Arquitectura e Património será promovido e divulgado com vista a torná-lo uma referência mundial na História da Ciência.
2. Divulgação de Ciência e Cultura Científica: O Jardim terá como uma das suas prioridades contribuir para a compreensão social das plantas, estabelecendo pontes com as referências de proximidade entre pessoas e espécies vegetais. Será igualmente fortalecida a promoção da cultura científica através da divulgação não formal das colecções botânicas, para conhecimento, fruição e apreciação de diferentes públicos.
3. Serviço Educativo: A reestruturação do serviço educativo visa dotar o Jardim de programas com maior diversidade, flexibilidade e visibilidade, pensado em função dos perfis e necessidades dos vários públicos. O objectivo passa por

- aproximar o Jardim da comunidade estudantil nacional de todos os níveis, abrir o Jardim às famílias que pretendam realizar visitas e atividades educativas e consciencializar as crianças e jovens para a importância do ambiente na vida humana, animal e vegetal, despertando-lhes o interesse pela ciência, pela natureza e pela botânica.
4. Ágora – Cidadania e Espaço Público de Lazer: Tendo em conta a localização do Jardim no centro da cidade, considera-se que o usufruto dos cidadãos deste espaço para lazer deverá ser também uma das áreas estratégicas a promover. Através da criação de parcerias com instituições e organizações da sociedade civil, será potenciado o conhecimento e usufruto dos cidadãos do património natural, cultural e edificado. Para tal, o Jardim dotará o seu espaço com as infra-estruturas necessárias para uma utilização de lazer, tais como a implementação de um novo mobiliário urbano, a definição de mapas e percursos e a criação de espaços permanentes de divulgação científica, cultural e artística.
 5. Turismo: Embora sendo um espaço que actualmente se encontra aberto e com entrada gratuita, para a devida promoção turística do Jardim será necessário primeiramente dotá-lo de um conjunto de valências físicas como a melhoria das acessibilidades, a implementação de serviços de apoio, a disponibilidade de mobiliário urbano e de sinalética adequada. Posteriormente serão criados vários produtos turísticos com ênfase no serviço de visitas guiadas diárias direccionadas para este tipo de público, em diferentes idiomas, apoiados por um conjunto de materiais gráficos e editoriais, com informações sobre o Jardim para venda e distribuição aos turistas.

A par das áreas estratégicas de actuação acima descritas, o Jardim aposta ainda no desenvolvimento activo de uma política de sustentabilidade financeira e de comunicação e promoção que permitam alcançar os objectivos propostos. Será assim possível garantir a continuidade deste novo rumo agora traçado, gerando uma imagem positiva na sociedade local, nacional e internacional deste espaço único, recentemente classificado como Património Mundial da Humanidade, que é o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra.



Imagem 11 – Alameda Central do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, 2013 (Arquivo do Jardim)

REFERÊNCIAS

- Barros Neves, J. (1980) 'Prof. Doutor Abílio Fernandes'. *Boletim da Sociedade Broteriana*, vol. LIII, 2ª série, 1ª parte: VII-XXXVIII.
- Braga, T. (1898) *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Pública Portuguesa*. Tomo III - 1700-1800, Lisboa, Typografia da Academia Real de Ciências.
- Braga, T. (1902) *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a Instrução Pública Portuguesa*. Tomo IV - 1801-1872, Lisboa, Typografia da Academia Real de Ciências.
- Brites, J. (2006) 'Jardim Botânico de Coimbra: contraponto entre a arte e a ciência' in Bernaschina P., *Transnatural*, Coimbra: Artez.
- Carriso, L. W. (1932) *Notice sur le servisse d'échange de graines*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, A.F. (1918) 'O ensino da Botânica e o Jardim Botânico'. *O Instituto*, 65: 261-274.
- Carvalho, J.A.S. (1872) *Memoria Histórica da Faculdade de Philosophia*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, R. (1987) *A História Natural em Portugal no séc. XVIII*, Lisboa, Biblioteca Breve, 112, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação.
- Castel-Branco, C. (2004) *Félix de Avelar Brotero: botaniste portugais (1744-1828)*, Paris/Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Estatutos da Universidade de Coimbra (1772)* Compilados debaixo da immediata e suprema inspecção d'el-Rei D. José I pela Junta de Providencia Litteraria, Lisboa: Regia Officina Typografica.

- Fonseca, R. (2009) *Coimbra, a cidade verde – introdução à análise dos espaços verdes da cidade de Coimbra*. Prova final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.
- Gazeta de Coimbra (1925) *Consagrando um sábio – A sessão de Homenagem ao sr. Dr. Júlio Henriques*. Ano XIV, 19 de Maio.
- Guimarães, J. (2008) *Vandelli, Domenico, 1735-1816*. Biblioteca Digital de Botânica. <http://bibdigital.bot.uc.pt> [consultado a 30 setembro 2013]
- Guimarães, J. (2008a) *Henriques, Júlio Augusto, 1838-1928*. Biblioteca Digital de Botânica. <http://bibdigital.bot.uc.pt> [consultado a 30 setembro 2013]
- Guimarães, J. (2008c) *Carriso, Luís Wittnich 1886-1937*. Biblioteca Digital de Botânica. <http://bibdigital.bot.uc.pt> [consultado a 30 setembro 2013]
- Henriques, J.A. (1876) *O Jardim Botânico da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Henriques, J.A. (1890) *O monumento a Brotero*. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- História da Ciência na Universidade de Coimbra (2013) http://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/galeria [consultado a 30 setembro 2013]
- ICNF-Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas (2011) *Mata Nacional de Vale de Canas* <http://portal.icnb.pt/NR/rdonlyres/3D0418EB-9802-4DC5-B9A9-AFCBDBF70FFE/0/ValedeCanas.pdf> [consultado a 30 setembro 2013]
- Junior, O. (1873) 'Chronica Horticolo-Agricola'. *Journal de Horticultura Prática*, vol. IV: 75-80.
- Junior, O. (1874) 'Chronica Horticolo-Agricola'. *Journal de Horticultura Prática*, vol. V: 155-160.
- Laboratório do Mundo – Ideias e Saberes do Século XVIII (2004) São Paulo / Lisboa: Imprensa Oficial / Pinacoteca.
- Loureiro, A. C. (2007) *Júlio Augusto Henriques: pioneiro nas ideias evolucionistas em Portugal*. Tese de Mestrado em Comunicação e Educação em Ciência apresentada à Secção Autónoma de Ciências Sociais, Jurídicas e Políticas da Universidade de Aveiro.
- Martins, A.C. (2011) 'Colher plantas. Semear ideias. Luís W. Carriso (1886-1937) e a ocupação científica das colónias portuguesas (1934)'. Congresso Luso-Brasileiro de História das Ciências, Coimbra, 26 a 29 Outubro.
- Mendes, J. A. (2000) 'O ferro na história: das artes mecânicas às belas-artes'. *Gestão e Desenvolvimento*, 9: 301-318.
- O Instituto (1925) 'Instituto Botânico "Dr. Júlio Henriques"'. *O Instituto*, 72, 3: 247-265.
- O Occidente (1882) *Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, volume V, nº 111, 21 de Novembro.
- Paiva, J. (1981) *Jardins Botânicos – sua origem e importância*. Coimbra, Separata de Munda, 2: 35-43.
- Paiva, J. & Pereira, J. T. M. (1989) 'Um projecto (rejeitado) de Vandelli para o Jardim Botânico de Coimbra'. *Encontro sobre o Jardim Português (séculos XV a XIX)*, Palácio Fronteira, 2.4 Junho. Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.
- Pereira Coutinho, A. (2005) *Index Seminum – o catálogo de sementes do Jardim*. Rua Larga, 8: 8-11.

- Quintanilha, A. (1980) 'Evocando o passado'. *Boletim da Sociedade Broteriana*, vol. LIII, 2ª série, 1ª parte: LXXV-LXXXIX.
- Rodrigues, M. A. (1992) *Memoria Professorum Universitatis Conimbricensis, 1772-1937*. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Simão, H., Sá Marques, J.A. & Freitas, H. (2013) 'The contribution of a Spring water source to the water needs of the Botanical Garden of the University of Coimbra'. *Water Science & Technology: Water Supply*, 13.5: 1410-1418.
- Simões, A.F. (1882) 'Estabelecimentos científicos de Portugal – O Jardim Botânico da Universidade'. *Occidente*, 5º anno, Vol. V, nº. 114 de 21 de Dezembro.
- Soares, A.L., Menezes, B.M., Castel-Branco, C., Manso, F., Fontes, I., Lima, I.P., Andrade, I., Ribeiro, J., Silva, M.M., Malheiro, M., Sousa, M.C., Carvalho, R. & Chambel, T. (2010) *Recuperação de Estruturas Hidráulicas, muros e caminhos em jardins históricos*. Lisboa: Associação Portuguesa dos Jardins e Sítios Históricos.
- Sousa, N. (2000) 'Os "Canto" nos Jardins Paisagísticos da Ilha de São Miguel'. *Arquipélago – História*. 2ª série, IV, nº1: 131-312.
- Sousa, L. P. (2001) *Jardim Botânico da Universidade de Coimbra: introdução ao Estudo da sua evolução*. Coimbra. Prova final de Licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.
- Teixeira, A. J. (1890) *Como se fez o Jardim Botânico e o mais que depois sucedeu*. O Instituto, XXXVII: 360-363.
- Varanda, J. (2007) 'O biombo de fotos' in Bernaschina P., *Missão Botânica – Transnatural – Angola 1927-1937*, Coimbra: Artez

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem a Carine Azevedo, Helena Nunes e Liliana Gonçalves a colaboração nas pesquisas históricas.

Parque de Serralves: Paisagem com Vida

PEDRO NOGUEIRA, JOÃO ALMEIDA, RAQUEL RIBEIRO, ANA OLIVEIRA, JOANA MEXIA DE ALMEIDA,
SOFIA VIEGAS & ELISABETE ALVES

Fundação de Serralves
dir.parque@serralves.pt

Resumo

Serralves experiencia-se! Na inovadora escala territorial, sobrepondo-se ao parcelamento da estrutura fundiária portuense; na associação ao território periurbano e regional, origem e base do seu investimento; nas aspirações sociais e culturais de vanguarda, que aqui constituem um testemunho único da 1ª metade do século XX; na linha de fronteira de um mundo em rápida transformação e das alterações sociais dos tempos que lhe sucedem; na salvaguarda da integridade de um património excecional e do seu modo de habitar exclusivo; na memória do entrosamento de espaços rurais e urbanos, naquela que se poderá designar a última quinta de recreio do Porto; na constituição de um projeto cultural de âmbito europeu, integrando um futuro sempre presente, com a criação do Museu de Arte Contemporânea. Da visão de um homem, Carlos Alberto Cabral, idealista e seu primeiro proprietário, e através da compra da propriedade pelo Estado Português, em 1987, tendo como fim a promoção de atividades culturais no domínio de todas as artes, preserva-se um espaço notável, transmitindo às gerações futuras a memória de uma história comum, dividida por diferentes momentos dos séculos XIX e XX, na promoção da dialética em que se funda: Arte e Natureza.

Palavras-Chave: Serralves; Parque; Jardim Histórico; Paisagem; Jacques Gréber; Vale do Ave; Carlos Alberto Cabral

PARQUE DE SERRALVES

PAISAGEM COM VIDA

Serralves, unidade temporal e espacial complexa, cujo caráter, inicialmente de cariz privado, soube alcançar desígnio público, é matéria rica em atributos e significados, sintetizando as transformações da paisagem em que se insere pela sobreposição de valores estéticos, sociais e culturais.

Serralves experiencia-se! Na inovadora escala territorial, sobrepondo-se ao parcelamento da estrutura fundiária portuense; na associação ao território periurbano e regional, origem e base do seu investimento; nas aspirações sociais e culturais de vanguarda, que aqui constituem um testemunho único da 1ª metade do século XX; na linha de fronteira de um mundo em rápida transformação e das alterações sociais dos tempos que lhe sucedem; na salvaguarda da integridade de um património excecional e do seu modo de habitar exclusivo; na memória do entrosamento de

espaços rurais e urbanos, naquela que se poderá designar a última quinta de recreio do Porto; na constituição de um projeto cultural de âmbito europeu, integrando um futuro sempre presente, com a criação do Museu de Arte Contemporânea.



Imagem 1: Parterre Central na década de 1950 (Foto Alvão).

Da visão de um homem, Carlos Alberto Cabral, idealista e seu primeiro proprietário, e através da compra da propriedade pelo Estado Português em 1987, tendo como fim a promoção de atividades culturais no domínio de todas as artes, preserva-se um espaço notável, transmitindo às gerações futuras a memória de uma história comum, dividida por diferentes momentos dos séculos XIX e XX, na promoção da dialética em que se funda: Arte e Natureza.

ANTECEDENTES

O JARDIM ROMÂNTICO

Serralves tem a sua origem na propriedade de veraneio da família Cabral, radicada desde princípios do século XIX no centro do Porto. Diogo José Cabral, empresário têxtil com indústria no Vale do Ave, adquire a propriedade por ajuste matrimonial com Maria Emília Magalhães, iniciando-se uma série de alterações à mesma em que se salienta o papel relevante do seu filho, Diogo José Cabral Jr., 1º Conde de Vizela (1864-1923), uma referência na modernização industrial do País, com título nobiliário concedido em 1900.

Inscrevendo-se num dos núcleos de expansão da cidade, já referenciado na carta topográfica de Telles Ferreira (1892), a Quinta de Lordelo posiciona-se entre

bandas de construções faceando a Rua de Serralves, abrindo-se os logradouros para matas e terrenos de cultivo.

Da Quinta de Lordelo perduram ainda fotos anteriores a 1925, retendo a imagem da casa burguesa e do seu jardim romântico. Aí se observam os canteiros de formas orgânicas com grande diversidade de espécies ornamentais, prolongados até à balaustrada sobranceira ao lago, situado a meia encosta, revelando o gosto eclético e pitoresco característico do seu tempo.

Após a morte de Diogo José Cabral Jr., em 1923, é Carlos Alberto Cabral (1895-1968), então com 28 anos, quem assume os comandos de uma indústria com a qual está familiarizado, herdando igualmente a propriedade da família na Rua de Serralves.



Imagem 2: Pavilhão nas margens do lago e ponte de ligação à ilha da Quinta de Lordelo, anterior a 1925 (Foto Beleza).

CARLOS ALBERTO CABRAL – IDEALISTA E 1º PROPRIETÁRIO

UM COSMOPOLITA EM RUTURA COM OS VALORES DO SEU TEMPO

Quando em 1923, Carlos Alberto Cabral, 2º Conde de Vizela, herda a então Quinta de Lordelo, a propriedade teria uma dimensão consideravelmente inferior à que hoje apresenta, iniciando-se um processo de compra e permuta que levaria ao seu alargamento até aos 18 hectares atuais. Neste processo, a propriedade toma a designação de Quinta de Serralves, constituindo-se como obra referencial e testemunho único da 1ª metade do século XX, materializando as aspirações sociais e culturais vanguardistas do seu primeiro proprietário.

Imbuído da cultura visual do seu tempo, Carlos Alberto, cosmopolita e exigente, descendente da restrita elite industrial que prospera após a Primeira Guerra Mundial, privilegia as correntes artísticas que operam entre os anos 20 e 40 do século passado, em particular da arquitetura e das artes decorativas francesas, para o que terá contribuído de forma determinante a sua visita a Paris, à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em 1925. Aí, na prefiguração da ideia de modernidade, encontra os interlocutores que mais se ajustam ao seu pragmatismo de classe, entre eles: Charles Siclis (1889-1942), arquiteto cujas aguarelas de 1929 estão na origem da imagem referencial da Casa de Serralves; Jacques Émile Ruhlmann (1879-1933), arquiteto decorador; e Jacques Gréber (1882-1962), arquiteto convidado a desenhar um novo jardim.

PRIMEIROS ESBOÇOS PARA O PARQUE

DE MARQUES DA SILVA A JACQUES GRÉBER

No limiar de um tempo onde poucos teriam a sua liquidez financeira, fruto do resguardo da indústria têxtil portuguesa numa Europa em convulsão, Carlos Alberto Cabral idealiza para o Porto uma espécie de obra total, procurando uma outra visão que não a da burguesia do seu tempo, na encenação de um novo mundo e sintetizando uma visão de modernidade.

Auxiliado pela colaboração permanente do arquiteto portuense José Marques da Silva (1869-1947), autor dos primeiros esboços para a Casa e o Parque, Carlos Alberto Cabral vai fazendo a síntese entre as diferentes visões e contributos, assegurando desde cedo o acompanhamento minucioso do projeto e da obra, como se constata no registo de uma planta programática, onde se encontra manifesta a vontade de preservar apenas o essencial, com a integração da estrutura dos jardins preexistentes nos novos planos e onde já se encontram esboçadas algumas ideias que seriam consubstanciadas nos planos de Jacques Gréber, responsável pelo projeto de vários jardins na Europa e América do Norte, para o Parque.

As plantas de Gréber para Serralves datam de 1932, revelando um ecletismo de estilo e uma apropriação do local surpreendentes, pela atualização e valorização da quinta de recreio como um todo, elevando-a a um novo patamar de dimensão internacional, precisamente pela incorporação de princípios de grande atualidade, em rutura com o contexto português de então.

JACQUES GRÉBER

URBANISTA E ARQUITETO DE JARDINS

Urbanista, arquiteto, criador de parques e jardins, Jacques Gréber é um observador atento das modificações sofridas pelas cidades ao longo do século XIX e início do século XX, posicionando-se desde cedo em várias frentes.

Aluno de arquitetura da École des Beaux-Arts de Paris, a sua prática ganha contido relevo pela conceção de parques para os descendentes da Revolução Industrial Americana, num período áureo designado *Country Place Era*, que termina com a Grande Depressão de 1929, conduzindo ao regresso de Jacques Gréber à Europa, onde passará a dedicar-se ao ensino no Institut d'Urbanisme de Paris.

Dos jardins privados desenhados por Gréber nos Estados Unidos destacam-se: Miramar, de Hamilton Rice, em Newport, no estado de Rhode Island; Harbor Hill, de Clarence H. Mackay, em Roslyn, Long Island, no estado de Nova Iorque; os parques de Whitemarsh Hall, de Edward Stotesbury, em Chestnut Hill, e Lynnewood Hall, de Peter Widener, ambos situados nos arredores de Filadélfia, Pensilvânia, e realizados conjuntamente com o arquiteto Horace Trumbauer (1868-1938). Todos eles se constituíram como símbolos de opulência, prestígio e validação social, imbuídos na cultura clássica, cujas estratégias de conceção encontram paralelismo em Serralves. Com exceção de Miramar, pouco resta hoje destes jardins. Atingidos pelo *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, os capitalistas americanos não conseguiriam manter as suas propriedades. Desmanteladas, destruídas ou muito alteradas, encontram-se irremediavelmente comprometidas, perdendo-se de igual forma a memória de uma época e da ação dos seus intervenientes.

É também por este motivo que Serralves se constitui como excecional repositório de uma história intercontinental, um dos poucos jardins sobreviventes deste período que nos dá conta da mestria de Jacques Gréber, ilustre representante de um tempo e das suas idealizações em ambos os lados do Atlântico.

Entre 1913 e 1930 Jacques Gréber atravessa 144 vezes o Atlântico, numa odisséia para a qual terá contribuído não só a sua ação como arquiteto de jardins privados, mas também a sua atividade como urbanista. Destaca-se particularmente a sua intervenção em Filadélfia, nos planos do Benjamin Franklin Parkway, entre 1917 e 1922, num dos maiores projetos públicos do movimento *City Beautiful*, reorganizando a maior cidade industrial da América num eixo monumental de arte e cultura.

Dividido entre os EUA e a Europa, Gréber foi ainda urbanista de várias outras cidades, entre as quais Lille (1920-57), Salins-les-Bains (1922), Marselha (1931-40), Abbeville (1932), Rouen (1940-47) e ainda de Ottawa, no Canadá (1950), tendo ainda realizado outros trabalhos neste país. Destaca-se ainda a sua posição de arquiteto-chefe da Exposição Internacional de Paris em 1937, no âmbito da qual foi comissário e publicou o catálogo da exposição *Jardins Modernes*, num período que se anuncia já de rutura com os valores de paisagem praticados até então e em que se começa a impor uma visão mais racional e funcionalista, de que Serralves incorpora alguns elementos.

Desta forma, partindo de um modelo europeu maturado na realidade americana, Jacques Gréber perfila-se como um projetista experiente e reconhecido que se ajusta ao pragmatismo de classe de Carlos Alberto Cabral, numa obra referencial que estabelece o Parque de Serralves como uma paisagem de características únicas, internacionalmente relevante para a história dos jardins.

Do percurso excepcional de um grande projetista fica-nos o seguinte registo: “Gréber, sem entrar em rutura com a linha tradicional, transporta-nos para o futuro. Ele procura dar ao jardim uma fórmula nova de acordo com a característica da nossa época, associando-lhe com uma rara felicidade o seu gosto pessoal e um conhecimento profundo dos diversos estilos, obtendo jardins de um efeito encantador.” (Passillé, 1923).

O PROJETO PARA O PARQUE

UM DESENHO EM DIÁLOGO COM O LUGAR

No longo período de construção da Quinta de Serralves, os jardins são criados num processo relativamente breve, a que não deverá ser indiferente a experiência e a mestria de Jacques Gréber. Partindo dos estudos de Marques da Silva para o jardim, onde se encontram já definidas algumas características que serão posteriormente consubstanciadas, é notória, desde os primeiros esboços, a articulação direta do jardim com os espaços de habitar, refletida na forma como a Casa dialoga com o espaço exterior, emoldurando a paisagem e fazendo-a participante da sua intimidade, obedecendo à prática de Jacques Gréber, segundo o qual: “a lei dominante é sempre compor o jardim para a casa, da qual ele é o necessário acompanhamento.” (Passillé, 1923).

Constituindo uma ponte entre o neoclassicismo e a modernidade, os jardins desenhados por Jacques Gréber, datados de julho de 1932, demarcam-se pela subtilidade do detalhe e pela adequação de escalas, beneficiando das condições topográficas e climatéricas capazes de promover a diversidade de espaços e habitats que aqui se verificam.

Oferecendo uma monumentalidade definida pela prática intercontinental do estilo *Beaux-Arts*, o Parque adota e reinterpreta o mesmo modelo, oscilando entre o espaço urbano e o rural, no aro de uma cidade ainda em expansão, permitindo a materialização de um imaginário que em outros centros urbanos, por constrangimentos espaciais, começava a escassear.

Nos 35 metros de desnível do grande eixo que parte da Casa, sucedem-se um conjunto de espaços de características formais e ecológicas distintas, onde se procura harmonizar um programa *sui generis*, integrando o formalismo dos jardins envolventes à Casa, os bosques que rodeiam a propriedade e o lago romântico, e os terrenos de sementeira do Mata-Sete, numa avaliação atenta do lugar, das suas potencialidades e sinergias, e numa notável adequação entre as opções de projeto e a topografia do terreno.

Gréber, dando continuidade aos cânones de base clássica, liberta-se contudo do excesso decorativo, garantindo um conjunto sóbrio e coerente, cujos espaços, embora hierarquicamente articulados em torno dos dois eixos de composição, se constituem como autónomos na sua fruição.

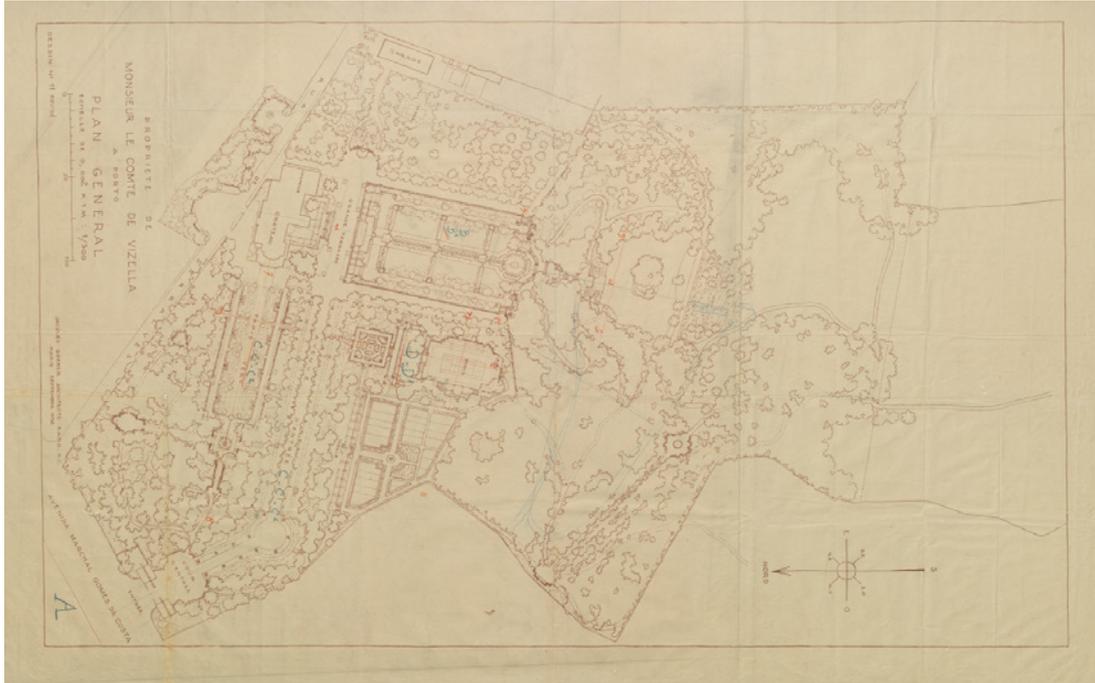


Imagem 3: Plano Geral de Jacques Gréber para o Parque, setembro de 1932.

Procura-se a monumentalidade que define todo o programa, de que é exemplo a Alameda dos Liquidâmbares, unindo a entrada da Avenida do Marechal Gomes Costa ao *grande terrasse* sobranceiro ao Parterre Central. Daqui parte o grande eixo que se prolonga praticamente até à extremidade sul da propriedade, ligando o espaço de fruição ao espaço de produção do Mata-Sete, numa unidade de grande riqueza cénica, feita do entrosamento de espaços geométricos e orgânicos, e para a qual contribui de forma significativa a associação de espécies autóctones e exóticas, em manifestações surpreendentes.

O PARQUE NA DÉCADA DE 1950

O ÁLBUM FOTOGRÁFICO DA CASA ALVÃO

Concluída em meados da década de 1940, a Quinta de Serralves resulta de praticamente vinte anos de projeto e da visão do seu criador. Dissidente da burguesia portuense e amante da cultura francesa, Carlos Alberto Cabral reúne num improvisado faseamento diversos interlocutores, constituindo Serralves como imagem e representação de uma época e das suas aspirações. Porém, em 1953, numa conjuntura de pós-guerra, vítima da inadaptação ao progresso industrial e ao tempo que se anuncia, Cabral é forçado a vender a sua propriedade, desfazendo-se do projeto do qual hoje é reconhecido como principal autor. Resta-nos desse período o registo fotográfico realizado pela Casa Alvão daquela que será a última quinta de recreio do Porto, encomendado pelo seu ainda proprietário.



Imagem 4: Parterre Central e Parterre Lateral na década de 1950 (Foto Alvão).

Memória de um tempo privado e exclusivo que se afigura fugaz, as fotografias compostas por Domingos Alvão fixam e perpetuam o legado de Carlos Alberto Cabral, na consciência da sua singularidade e na antecipação do seu reconhecimento.

“O olhar que as fotografias da Foto Alvão nos permitem sobre a propriedade do Conde de Vizela cede hoje a uma curiosidade voyeurista sobre um tempo e vida outros, construindo uma leitura possível do desejo que neste lugar encontrou realização, breve, na segunda metade da década de 40. (...) Retrato não de uma época, porque a idealização de Serralves não pertence nem ao tempo nem à geografia em que se inscreveu – Portugal e o segundo quartel do século XX –, mas antes de um momento singular, de particular conjugação de conhecimento, vontade e capacidade de realização.” (Diniz, 2004).

DELFIN FERREIRA – CONSERVADOR E 2º PROPRIETÁRIO

UM HOMEM DE PALAVRA

O segundo proprietário de Serralves, à semelhança do anterior, herdara e consolidara o império têxtil iniciado pelo seu pai, Narciso Ferreira, uma das grandes figuras da indústria no norte de Portugal em finais do século XIX.

Delfim Ferreira (1888-1960) expande o património herdado, alargando o ramo de atividades e de investimentos, em particular nos setores da construção civil e da exploração hidroelétrica, o que lhe permitiu, ao contrário do Conde de Vizela, ultrapassar os constrangimentos de uma indústria em crise, num mundo em galopante mudança.

Desta forma, Serralves é parte da memória associada à industrialização do país e às transformações sociais entretanto operadas. Dois mundos singulares aqui se tocam: o da esfera pessoal, enquanto espaço de habitação e fruição, e o do território de investimento e produção que assegura o primeiro, potenciado pelas ideias, o capital e a tecnologia, que ironicamente provinham de outra esfera geográfica,

muito para lá das fronteiras nacionais, onde ambos os proprietários fizeram a sua formação e onde vislumbraram o sentido de modernidade.

Usufruindo Carlos Alberto Cabral de Serralves apenas sete anos, a aquisição da propriedade por Delfim Ferreira permitiu contudo a perpetuação deste património e da sua integridade, tal como havia sido assumido em compromisso entre ambos, até à compra pelo Estado Português aos seus herdeiros, em 1987.

Salvaguardou-se desta forma um projeto único de dimensão internacional, onde o seu carácter, inicialmente de cariz privado, alcançou desígnio público.

A COMPRA PELO ESTADO PORTUGUÊS

A SALVAGUARDA DE UM PATRIMÓNIO DE EXCEÇÃO

A necessidade de constituição de um espaço onde o pensamento contemporâneo e as suas manifestações artísticas pudessem ter lugar levou o Estado Português, através da ação da Secretaria de Estado da Cultura, a adquirir a Quinta de Serralves, espaço de qualidades espaciais e formais únicas na cidade do Porto, num processo longo apenas concluído em outubro de 1986.

Foi então composta uma Comissão Instaladora, responsável pela gestão do património confiado e pela execução das medidas necessárias à sua adaptação ao fim público, num percurso coroado pela abertura da Casa de Serralves à comunidade em 29 de maio de 1987.

A Fundação de Serralves foi instituída a 27 de junho de 1989, através do Decreto-Lei n.º 240-A/89, estabelecendo os seus estatutos a “promoção de atividades culturais no domínio de todas as artes”, numa parceria entre o Estado e a Sociedade Civil, entre empresas e particulares, abrangendo um vasto leque de Fundadores em contínua expansão.

Sendo o espaço percecionado como um todo indivisível – casa e jardins –, a abertura ao público exigiu a preservação do seu carácter, assegurando os princípios que estiveram na origem da sua conceção, sem contudo ceder a uma imagem estática e datada, procurando antes a adaptação do espaço ao enquadramento vivo que a moldura do seu tempo oferece.

A ABERTURA DO PARQUE DE SERRALVES AO PÚBLICO

PRIMEIRAS AÇÕES DE RECUPERAÇÃO

“É na qualidade da gestão e manutenção que reside a continuidade do património notável que é o Parque de Serralves” (Marques, 1998).

A abertura do Parque ao público exigiu a implementação de um conjunto de ações de recuperação prioritárias, determinantes para a transição de espaço privado a espaço aberto ao público. Estas ações permitiram analisar as oportunidades e

restrições oferecidas por um conjunto de condicionantes: patrimoniais, físicas, funcionais, estruturais e urbanísticas, materializadas no Plano Diretor de Serralves de 1989 (Andresen, 1989), daí advindo as diretrizes de gestão e manutenção responsáveis pelo sucesso das ações de recuperação.

Da análise das condicionantes resulta a estabilização de funções e a determinação do uso dos espaços, controlando o desgaste provocado pelo acréscimo de visitantes. Esta análise determina ainda o uso do Parque do ponto de vista do visitante, hierarquizando os acessos e os circuitos interiores, referenciando os pontos de vista notáveis e a delimitação das áreas de manutenção, com características bastantes distintas, assegurando a diversidade de cenários e a qualidade de visita ao Parque.

Para a salvaguarda da relação do Parque com a sua envolvente, salienta-se ainda o estudo de 1990 para a definição da Zona de Proteção a Serralves (Marques, 1990).

UM COMPROMISSO COM A COMUNIDADE

Após a aquisição da propriedade pelo Estado, a abertura ao público determinou o seu ajustamento programático, valorizando a componente educativa, lúdica e recreativa, particularmente através da participação de escolas e grupos de crianças. Fomenta-se o conhecimento através da experiência e da observação, promovendo uma cidadania mais informada e consciente num conjunto de programas de âmbito alargado.



Imagem 5: Vista aérea do Parque de Serralves no início da década de 1990.

Espaço de habitar e paisagem de particularidades singulares, o Parque assume uma missão patrimonial e pedagógica, valorizando linguagens e valores sistémicos a par das atividades artísticas e culturais, e atraindo até si novos e crescentes públicos.

Surgem novos projetos e sedimentam-se antigos; qualificam-se equipas proporcionando situações mais ricas de aprendizagem; conquista-se um lugar pioneiro na promoção da paisagem e da educação ambiental, pela dinâmica e originalidade das atividades apresentadas, daqui resultando o prestígio alcançado, galardoado em 1997 com o “Henry Ford Prize for the Preservation of the Environment”. Criam-se cursos, visitas e oficinas; promovem-se colóquios e conferências; anima-se o Parque com eventos de grande visibilidade, fazendo do mesmo um espaço de abertura e comunhão com a comunidade.

Neste desígnio, uma ideia tutela todas as ações: “A arte e a ciência estimulam-se para o aprofundar do entendimento das relações dos seres humanos com a natureza, sendo assim fundamental experimentar uma prática convergente e contribuir para a perceção simultânea da arte e da natureza como uma linha de vanguarda” (Andresen, 1992).

A CONSTRUÇÃO DO MUSEU E DO SEU JARDIM

DA HORTA AJARDINADA AO JARDIM DAS AROMÁTICAS

A avaliação do carácter diferencial das diferentes áreas do parque, seu valor e plasticidade, permitiu a introdução de programas futuros, como se verificou com a construção do Museu de Arte Contemporânea, edifício projetado por Álvaro Siza Vieira.

A implantação do edifício, impercetível do exterior da propriedade, resulta da ocupação da antiga horta numa cabeceira a norte, constituindo um volume único, articulado em dois braços assimétricos orientados a sul, definindo um conjunto de pátios que comunicam com o jardim projetado pelo arquiteto paisagista João Gomes da Silva.

Inaugurado em 1999, o Museu insere-se ao longo de uma clareira marginal aos jardins da Casa, definindo-se em si mesmo como espaço autónomo, articulando tempos e programas distintos. Nas palavras de Siza Vieira: “Encontrei-me de novo perante o programa de um museu inserido num jardim consolidado, preexistente, belíssimo (...). A intenção foi a de que o museu, ocupando o antigo pomar, constituísse um elemento que desencadeasse um maior movimento no conjunto dos percursos de todo o jardim”.

Neste processo, e na sequência da construção do Museu, com início em 1995, na antiga horta da propriedade, procedeu-se à seleção de estratégias capazes de colmatar a perda patrimonial deste espaço, contemporâneo à construção dos jardins da Casa. Optou-se então pela transferência da sua memória para outro espaço, materializado pela construção do Jardim das Aromáticas, enquanto lugar de produção e de fruição didática, acolhendo não só o património florístico da horta e da sua

envolvente, caso do laranjal, como parte das suas infraestruturas, de que é exemplo a estufa que hoje se encontra no centro deste espaço.

O PROJETO DE RECUPERAÇÃO DA PAISAGEM DE SERRALVES

NOVAS AÇÕES PARA UM PROCESSO SEMPRE INACABADO

Após a sua abertura em 1999, o Museu introduziu alterações na dinâmica do espaço, a que se somou um desequilíbrio estrutural e biológico da paisagem, conduzindo à “realização de um estudo completo operativo, integrador, de gestão e conservação, que é o Plano de Recuperação” (Mateus, 2002). Optou-se então por um plano antecipativo requalificador, atuando de forma sistematizada, cujos estudos se iniciam em 2001. Neste processo, o reconhecimento simultâneo da parte e do todo, na “articulação de espaços e de sistemas estruturantes, funcionais e de composição”, definiu seis categorias de intervenção: Reabilitação, Preservação, Reconstituição, Recriação, Redesenho, Estabilização e Consolidação, “procurando definir e acentuar a especificidade que caracteriza cada um dos lugares sem hipotecar a sua integridade, seja esta de ordem ecológica e biofísica, ou de ordem histórica” (Taborda, 2002).

Para a sua conformidade, foi determinante a caracterização e diagnose da paisagem de Serralves, numa atualização do Plano Diretor de 1989, com a definição dos espaços e respetivas ações de recuperação.

A implementação do Projeto de Recuperação, finalizado em 2006, revelou em grande medida uma estrutura viva e mutante, num processo de recuperação sempre inacabado.

O PARQUE DE SERRALVES

MOSAICO RICO E DINÂMICO

O Parque de Serralves ocupa uma área de 18 hectares e constitui-se hoje como parte fundamental da estrutura ecológica da cidade do Porto. O seu desenho revela uma apropriação surpreendente do local, na sucessão de espaços de características estilísticas distintas, adaptadas de forma singular às condições biofísicas de suporte, determinando a multiplicidade de habitats e a diversidade biológica aqui presente. Dos jardins aos bosques, da mata aos campos de semeadura, da Casa ao Museu de Arte Contemporânea, o Parque de Serralves constitui-se como um mosaico rico e dinâmico, articulado num conjunto de espaços comunicantes.

Os jardins da Casa

O reconhecimento da geometria axial é fundamental, assim como a autonomia física e visual dos espaços, com a separação dos mesmos reforçada pelas orlas anexas, maioritariamente constituídas por elementos arbustivos de folha persistente.

A Alameda dos Liquidâmbares, formada por quatro alinhamentos de árvores desta espécie, confere a geometria e linearidade necessárias na aproximação ao eixo principal, dando resposta à monumentalidade que define todo o programa, e assegurando, simultaneamente, a ligação da Casa ao Museu de Arte Contemporânea, na transição de dois tempos e de duas espacialidades que aqui se associam.

Dos jardins formais, formando terraços contidos por muros e alamedas arborizadas, destaca-se o Parterre Central, com notória inspiração nas artes decorativas, constituído por jogos de água e clareiras relvadas enquadradas por orlas arbustivas. Daqui se parte à descoberta de uma multiplicidade de espaços, de características distintas e autónomas, revelando contudo uma integração harmoniosa no todo a que pertencem: o Parterre Lateral, com a sua clareira longilínea em estreita relação com a Casa, o Roseiral, o Jardim do Relógio de Sol e o Campo de Ténis, espaços de deambulação, articulação e estadia, e ainda o Jardim das Camélias, ocupando parte do antigo jardim do século XIX remanescente.

Os bosques

Sem afirmar uma cobertura contínua, na comunicação de pequenas clareiras e espaços de arborização esparsa, os bosques de Serralves – Arboreto, Bosque das Faias e Bosque do Lago –, pela multiplicidade de cenários que materializam e enquadram, constituem-se como lugares de referência.

Pelo seu carácter mais espontâneo e menos artificializado, contribuem de forma significativa para a manutenção da diversidade ecossistémica, numa progressiva adaptação dos elementos florísticos às condicionantes biofísicas de suporte, a que se somam outras de carácter funcional e estrutural, determinando as formas de utilização dos espaços e daí advindo as diretrizes para a sua gestão e manutenção.

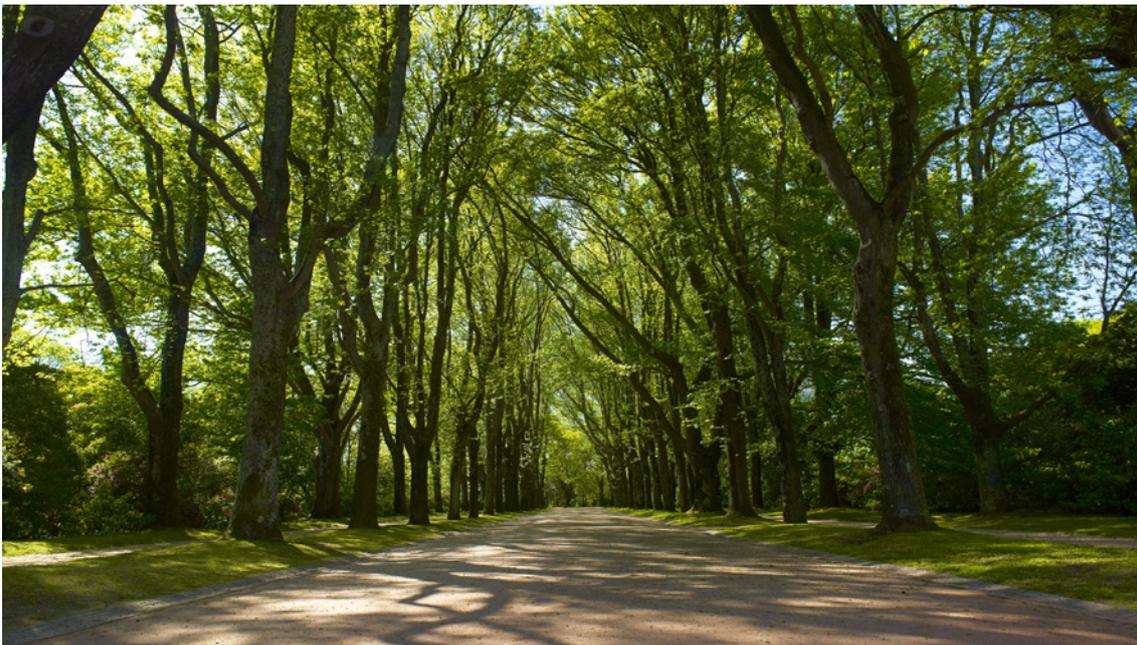


Imagem 6: Alameda dos Liquidâmbares.



Imagem 7: Bosque das Faias.

Os campos, a Mata e o assento agrícola do Mata-Sete

A conjugação de ecossistemas distintos nas suas características particulares de temperatura, sombra e humidade, fazem deste um dos espaços mais peculiares da propriedade, repleto de ambiências mutantes que vale a pena vivenciar.

Da Mata aos campos de sementeira, a gestão desta unidade de paisagem concentra especificidades próprias, obedecendo a sua manutenção a critérios maioritariamente didáticos e pedagógicos, num mosaico único associado ao mundo rural.



Imagem 8: Os campos de sementeira do Mata-Sete.

Se no caso da Mata se promove a regeneração do coberto vegetal e em particular do carvalhal associado à mata atlântica, controlando a erosão dos taludes e potenciando as suas características termorreguladoras, no caso dos campos assegura-se o conhecimento associado às práticas agrícolas regionais e do património genético que lhe está associado, nomeadamente pela presença de raças protegidas de carácter autóctone, caso do burro de Miranda e dos bovinos das raças Arouquesa, Barrosã e Marinhola, entre outras.

O Jardim das Aromáticas

Localizado na folha agrícola poente, o Jardim das Aromáticas apresenta um traçado orgânico resultante da própria topografia do terreno, com uma série de canteiros distribuídos radialmente a partir da estufa, onde se conjugam arbustos e herbáceas de características aromáticas, medicinais e de uso culinário distintas, de grande valor pedagógico.

O Jardim do Museu de Arte Contemporânea

O Jardim do Museu de Arte Contemporânea constitui-se como um espaço de grande valor estético e ecológico, com recurso a associações florísticas típicas do norte de Portugal.

Redefinindo os limites de implantação do Museu, o programa desenvolve-se em torno de três espaços distintos: a Clareira das Bétulas, a Clareira dos Teixos e a Clareira das Azinheiras, rodeadas por sebes e bosquetes naturalizados, dialogando de forma permeável com a sua envolvente.

OS VALORES NATURAIS DO PARQUE

A FLORA

O Parque de Serralves é reconhecido pela diversidade do seu património arbóreo e arbustivo, composto por vegetação nativa de Portugal (autóctone) e exótica ornamental (alóctone). Este património é constituído por cerca de 8000 exemplares de plantas lenhosas (árvores e arbustos), possuindo representantes de sensivelmente 230 espécies e variedades originárias de todos os continentes, distribuídas pelos seus 18 hectares.

A vegetação autóctone inclui algumas espécies raras, como o teixo e outras, representativas da flora nacional, como o azevinho, o sobreiro e algumas espécies emblemáticas de carvalhos, como o alvarinho, o negral e a azinheira. Destaca-se também o castanheiro pela sua abundância no Parque e porte majestoso de alguns exemplares, como o que se encontra no Roseiral. Da comunidade arbustiva merecem especial atenção o pilriteiro, o folhado e a aveleira pelo seu papel estruturante em algumas zonas do Parque.

A flora alóctone assume no Parque de Serralves um papel fundamental, sendo um dos jardins do Porto com maior número de camélias, e onde sobressaem espécies como a sequoia e sequoia-gigante, o tulipeiro-da-Virgínia, o cedro-do-Atlas e o cedro-do-Líbano, o castanheiro-da-Índia, os rododendros e as azáleas, as faias e o liquidâmbar, que no outono exibe uma folhagem rubra, magnífica, de uma beleza incomparável no Parque de Serralves.

A diversidade de origens da flora aqui observada, bem como a exuberância e porte majestoso de alguns exemplares, contribuem para o caráter de exceção da paisagem do Parque de Serralves e para a singularidade dos espaços que o compõem, constituindo-se todos eles como elementos essenciais e indicadores da diversidade visual, funcional e ecológica do Parque.

OS VALORES NATURAIS DO PARQUE

A FAUNA

Fauna silvestre – vertebrados

A biodiversidade animal encontra no Parque de Serralves um porto de abrigo para a sua sobrevivência no adverso ambiente urbano. As aves são o grupo de vertebrados de que se regista o maior número de espécies no Parque, contando este com a presença frequente de mais de 50. Os restantes grupos animais apresentam uma listagem bastante mais modesta: quatro espécies de mamíferos (duas de morcegos e duas de micromamíferos) e de anfíbios e duas de répteis. Os mamíferos que se podem encontrar no Parque são o morcego-anão, o morcego-hortelão, o rato-das-hortas e o musaranho-de-dentes-brancos. Já de anfíbios conhece-se a presença da rã-verde, do tritão-de-ventre-laranja, do sapo-parteiro-comum e da salamandra-de-pintas-amarelas. Os répteis estão representados pela lagartixa-de-Bocage e pelo licranço.

Fauna silvestre – invertebrados

A grande maioria da biodiversidade animal é representada pelos invertebrados, que representam mais de 98% de todas as espécies animais. Apesar de ainda não existir um conhecimento muito aprofundado sobre os invertebrados do Parque, conhecem-se já 14 espécies de borboletas que aqui encontram as plantas de que necessitam para se alimentarem e reproduzirem. Dos restantes grupos presentes no Parque, com facilidade se encontram joaninhas, abelhas e abelhões, aranhas, escaravelhos e libelinhas, entre muitos outros.

Animais domésticos

Em Portugal existem 48 raças autóctones de animais domésticos. A manutenção das raças autóctones nacionais é essencial para a preservação da diversidade do nosso património genético e consequente conservação dos ecossistemas e paisagem rural, contribuindo ativamente para a promoção de sistemas de produção sustentáveis e para a fixação das populações rurais em zonas desfavorecidas.

O Mata-Sete, na extremidade sul da propriedade, um dos últimos redutos agrícolas no espaço urbano do Porto, apresenta uma grande variedade de espécies domésticas, promovendo a visibilidade de raças protegidas com caráter autóctone, caso do burro de Miranda e dos bovinos das raças Arouquesa, Barrosã e Marinhova, entre outras.

OS GRANDES EVENTOS E AS OBRAS DE ARTE

O PARQUE COMO PALCO PARA A ARTE E PARA O AMBIENTE

Na prossecução da sua Missão de abertura à comunidade e inclusão de diferentes segmentos de público, o Parque de Serralves torna-se anualmente palco de eventos de grande dimensão e visibilidade. São exemplos o Serralves em Festa, o maior festival de expressão artística contemporânea em Portugal, que com a duração de 40 horas oferece a todos os públicos um leque alargado de propostas nas áreas da música, artes performativas, teatro de rua, cinema, entre outros. Também o Jazz no Parque ocupa um lugar de destaque, oferecendo um conjunto de concertos realizados nas tardes quentes de verão no Campo de Ténis do Parque. No último domingo de setembro de cada ano, a Festa do Outono acolhe um número alargado de famílias, num evento que pretende reaproximar o homem da natureza, propondo outras formas de ser, de estar e de comer, relembrando antigas tradições e saberes à luz de preocupações ambientais contemporâneas. As escolas também têm o seu momento de festa no Parque de Serralves, com a comemoração do dia do Ambiente e a Semana da Biodiversidade, eventos educativos que aproximam estes públicos do conhecimento científico, do gosto pela natureza e da adoção de hábitos e comportamentos sustentáveis. O Parque acolhe ainda uma coleção de obras de artistas contemporâneos, confrontando quem o visita com uma singular simbiose entre a arte e a natureza.

GESTÃO E MANUTENÇÃO

A DEDICAÇÃO DIÁRIA DE UMA EQUIPA

Tal como todos os espaços verdes humanizados, o Parque de Serralves é um sistema vivo criado pelo homem. Esculpido na paisagem com recurso a materiais inertes, cada um dos espaços que o compõem ganha vida quando é povoado por plantas, as matérias-primas por excelência de todo e qualquer jardim.

Atendendo ao caráter vivo e em permanente mutação de um espaço desta natureza, a sua manutenção não é mais do que a interrupção diária da evolução natural própria de qualquer ecossistema.

O Parque de Serralves é nisto um caso particular de gestão e manutenção, uma vez que se trata de um jardim histórico com mais de oito décadas de existência, com uma grande diversidade de espaços e ambientes, com exigências de manutenção

também elas muito diversas e cuja finalidade é também a de conservar o seu caráter histórico, mantendo-o fiel à imagem que tinha nas décadas de 30 e 40 do século passado.

A manutenção de um sistema desta complexidade é por isso um trabalho permanente e nunca terminado. Os seus habitantes crescem, adoecem, e também morrem, sendo necessários cuidados diários e personalizados à medida de cada local e de cada espécie.

Mas para que o Parque se apresente imaculado todos os dias, e apesar de toda a tecnologia e maquinaria disponíveis, a mão-de-obra continua a ser uma peça fundamental para a sua manutenção: um trabalho assegurado por uma equipa de doze dedicados jardineiros e um arboricultor que diariamente mantém o Parque pronto a receber os milhares de pessoas que anualmente o visitam, constituindo-se como um elemento fundamental na preservação da sua identidade.

PARQUE DE SERRALVES

LUGAR DE MEMÓRIA, VIDA E FUTURO

A Casa de Serralves, assim designada após a sua aquisição pelo Estado Português em 1987, Casal de Santa Maria enquanto propriedade de Delfim Ferreira e Quinta de Serralves no tempo de Carlos Alberto Cabral, foi classificada como Imóvel de Interesse Público em 1996, vendo revalidado o reconhecimento e relevância do seu património em 2012, pela reclassificação como Monumento Nacional de todo o espaço da Fundação.



Imagem 9: Parterre Central na atualidade.

Património de exceção, Serralves e o seu Parque vivenciam-se na sua experiência! Compreendendo a sua história e os seus intervenientes, lendo o seu desenho, percorrendo os seus caminhos, percecionando as suas alterações, partilhando da mesma pulsação vital que nos aproxima de toda a sua biodiversidade. Dos parterres aos bosques, do jardim do Museu ao Mata-Sete, dos liquidâmbares aos castanheiros, das sequoias às faias, bétulas, sobreiros e medronheiros, camélias e alecrim, funcho, tulipas, morangueiros e hortelã, do chapim-azul à garça-real, dos morcegos ao rato-das-hortas, musaranhos, tritões, salamandras, lagartixas, borboletas, vacas, burros, e tantos mais!

O futuro... é o que se segue ou o que criamos? Uma permanente reconstrução pelas leis da natureza e os desígnios do homem, alimentada na mutação da matéria, testemunhando tempos em continuidade: as suas convicções, idealizações e incertezas.

Daqui resulta um desígnio: a salvaguarda de um legado único, pela sua manutenção e requalificação contínua, iniciada há mais de 25 anos, constituindo o Parque como centro de reflexão dedicado ao estudo e divulgação da paisagem e da biodiversidade, permitindo a promoção de uma cidadania ambiental consciente!

O Porto, cidade onde num passado próximo o rural e o urbano comungavam num modo único de fazer paisagem, possui em Serralves um dos últimos redutos dessa memória singular e um espaço de aprendizagem, simultaneamente cénico, lúdico e produtivo: um projeto maior, construído e predestinado a abraçar o seu tempo.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, S. C. (2009) *Serralves: 20 anos e outras histórias*, Porto: Fundação de Serralves
- Andresen, T. (1989) *Plano Director do Parque de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves
- Andresen, T. (1992) *A arte e a natureza na base da formação de uma consciência ecológica*, Porto: Fundação de Serralves
- Andresen, T. & Marques, T. P. (2001) *Jardins Históricos do Porto*, Porto: Edições INAPA
- Andresen, T., Sá, M. F. & Almeida, J. (coord.) (2011), *Jacques Gréber, Urbanista e Arquitecto de Jardins*, Porto: Fundação de Serralves.
- Camard, F. & Fernandes, J. (2009) *Jacques Émile Ruhlmann e a Fraternidade das Artes*, cat. exp., Porto: Edição Fundação de Serralves.
- Cardoso, A. (coord.) (1988) *Casa de Serralves: Retrato de uma Época*, Porto: Casa de Serralves e Secretaria de Estado da Cultura.
- Costa, A. A. (2001) "Serralves", in *Porto 1901-2001, Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Civilização/SRN Ordem dos Arquitectos.
- Diniz, V. B., Siza, T. & Taborda, C. (2004) *Serralves 1940*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves.
- Diniz, V. B. (coord.) (2007) *Acervo Carlos Alberto Cabral, Conde de Vizela*, Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J. (coord.) (2011) *Museus de Portugal: Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, Edição Quidnovi.

- Marques, T. P. (1990) *Estudo para a Definição da Área de Protecção Paisagística à Fundação de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves.
- Marques, T. P. (1998) *Parque de Serralves – Conservação e recuperação de um jardim histórico*, Porto: Fundação de Serralves.
- Marques, T. (2009) *Dos jardineiros paisagistas e horticultores do Porto de Oitocentos ao modernismo na arquitectura paisagista em Portugal*, tese de doutoramento, Instituto Superior de Agronomia.
- Mateus, J. (2002) *Plano de recuperação para a paisagem de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves.
- Passillé, R. (1923) *Les jardins français aux États-Unis – Créations de MM. Duchêne et Gréber*, La Gazette illustrée des Amateurs de Jardins.
- Siza, A. (2005) *Expor / On Display*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves
- Taborda, C. (2002) *Plano de recuperação para a paisagem de Serralves*, Porto: Fundação de Serralves.
- Tavares, A. (2007) *Os fantasmas de Serralves*, Porto: Dafne Editora.

O Jardim é uma arma de construção maciça!

CARLA BRAGA & HENRIQUE ZAMITH

Ceiba Permacultura
ceiba.permacultura@gmail.com

Resumo

Sendo que o Homem atravessa atualmente a maior ameaça ecológica ao habitat onde prosperou como espécie, este pressuposto não permite espaço para reflexões sem conclusões práticas de como poderemos inverter esta situação, seja a nível individual seja como comunidade. Não há mudança de hábitos sem mudança de consciências. Tomando consciência desta destruição maciça, podemos, então, começar a construir massivamente, criando algo novo, alternativo, sustentável e com um impacto profundamente positivo. Propomos um Jardim que funcione como uma arma de combate à destruição maciça generalizada não só do nosso habitat, mas também da nossa diversidade biológica e cultural, das nossas ideias e ideais, da nossa criatividade e liberdade. O Jardim pode e deve ser uma arma de construção maciça.

Palavras-Chave: Jardins; destruição; construção; revolução verde; pesticidas; permacultura; transição; sementes; sustentabilidade; consciência

1. DESTRUIÇÃO MACIÇA

“People who force nature force themselves. When we grow only wheat, we become dough. If we seek only money, we become brass; and if we stay in the childhood of team sports, we become a stuffed leather ball. Beware the monoculturalist, in religion, health, farm or factory. He is driven mad by boredom, and can create war and try to assert power, because he is in fact powerless.” (Mollison, 1991)

Na década de 1960 William Gaud terá falado de uma Revolução Verde criada a partir da tecnologia e não do sofrimento do povo, a propósito de uma discussão, numa conferência em Washington, sobre o desenvolvimento de países que apresentavam um deficit de produção agrícola e alimentar (Swaminathan, M. S., 2004). O processo de modernização da agricultura que desencadeou a Revolução Verde deste período havia já sido iniciado nos finais da década de 1940, com o propósito oficial, marcado por um discurso acentuadamente ideológico, de acabar com a fome no mundo, supostamente cada vez mais agravada com o “boom” populacional do pós-guerra.

Para este fim tão “humanitário”, a Revolução Verde propôs um conjunto de estratégias e inovações tecnológicas com o objetivo de se alcançar um aumento substancial da produtividade agrícola, principalmente em países menos desenvolvidos,

nomeadamente através do desenvolvimento de pesquisas em sementes (sementes geneticamente modificadas, começando pela criação de “sementes híbridas”), utilização indiscriminada de agro-químicos de vários tipos e com variados fins (fertilizantes e pesticidas, sobretudo), mecanização dos trabalhos agrícolas, produção em massa e em regime de monocultura, redução dos custos de produção e o uso intensivo e extensivo da tecnologia tanto nas áreas de plantação, irrigação e colheita, como na da gestão da produção e transformação alimentar.

Mas, para entender a motivação real desta Revolução Verde, para lá do que publicamente foi usado como objetivo oficial, é preciso analisar e ter consciência do contexto social, económico, geopolítico e tecnológico-científico no qual esta “Revolução” surge.

Com o final da II Guerra Mundial, a indústria do armamento, conivente com certas Nações do designado Primeiro Mundo, precisou de arranjar utilizações alternativas e igualmente rentáveis para todas as invenções e avanços tecnológicos, bioquímicos e mecânicos que tinham servido, anteriormente, propósitos bélicos. A solução encontrada foi o direcionar de toda essa tecnologia para a agricultura e indústria alimentar, usando a falsa – mas confortante e apelativa – promessa de acabar com a fome no Mundo. Praticamente toda a tecnologia que surgiu e foi amplamente utilizada na Revolução Verde teve origem em adaptações de pesquisas e equipamentos utilizados na guerra. E foi assim que os materiais explosivos e armas químicas se transformaram em fertilizantes, herbicidas, fungicidas e pesticidas e os tanques de guerra em tratores e demais máquinas agrícolas.

Com a Guerra Fria, que sucedeu à II Grande Guerra, os EUA sentiram necessidade de atrair aliados, sobretudo nos países subdesenvolvidos e em regiões estratégicas do globo. E foi também assim que a Revolução Verde e a sua Falsa Promessa foram igualmente utilizadas como propaganda ideológica e “moeda de troca”, através de grandes investimentos na agricultura, no sentido de diversos países tais como o México, o Brasil e a Índia se aliarem ao bloco capitalista liderado pelos EUA, por oposição ao bloco socialista comandado pela União Soviética.

O movimento e programa da Revolução Verde deste período teve como “pai” Norman Ernest Borlaug, um cientista americano que liderou o grupo de cientistas, financiado principalmente pela Fundação Rockefeller, que em meados da década de 1940 foi convidado pelo Governo Mexicano a desenvolver novas variedades de milho e trigo de alta produtividade, o que fez com que o México aumentasse de forma vertiginosa a sua produção. Em 1970, Norman Ernest Borlaug obteve o Prémio Nobel da Paz, em virtude deste seu trabalho, já que, inicialmente, os países onde foram aplicadas estas técnicas obtiveram um aumento brutal na produção agrícola, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, o que levou a que muitos acreditassem que se estava no caminho certo para a fome no mundo ser realmente erradicada.

De facto, as sementes modificadas e desenvolvidas nos laboratórios possuíam grande resistência a diferentes tipos de pragas e doenças. O uso destas sementes, aliado à utilização de pesticidas, fertilizantes e maquinaria pesada, conseguiu que

o impacto inicial da Revolução Verde tivesse tido uma influência significativa no aumento da produção agrícola nos países que adotaram estas técnicas, numa fase inicial (Grain & Peac, 2010). No entanto, o objetivo primordial de acabar com a fome do mundo revelou-se uma Falsa Promessa, porque, antes de mais, a produção de alimentos nos países em desenvolvimento, em regime de monocultura, acabou com a auto-suficiência desses países, pois a produção era destinada, na sua maior parte, a servir interesses internacionais, sendo exportada principalmente para os países ricos e industrializados.

Os mesmos químicos que contribuíram para um primeiro “boom” de produção foram aos poucos causando inúmeros problemas ambientais e agrícolas, literalmente depauperando e “matando” toda a vida dos solos, deixando-os completamente estéreis, até desérticos, cada vez mais dependentes de químicos e outros “inputs” externos para continuar a produzir, criando-se, assim, um ciclo vicioso de morte, dependência, endividamento, desespero e mais fome, sobretudo por parte dos pequenos produtores.

Uma “Nova Revolução Verde” poderá estar a “caminho”, como resposta a um suposto aumento na demanda mundial de alimentos e da possível crise alimentar mundial que essa demanda poderá eventualmente desencadear. Coincidentemente ou não, esta situação poderá criar novas e muito lucrativas oportunidades para as próprias empresas e multinacionais que criaram as condições para que esta crise se iniciasse e instalasse, e que são nada mais nada menos que as próprias protagonistas da Revolução Verde e da possível “Nova Revolução Verde.”

E quem são estes protagonistas, hoje em dia? São as multinacionais, ícones e principais agentes do capitalismo neoliberal, também conhecido por “capitalismo selvagem” ou “predatório”.

Aliás, o “projeto” do capitalismo para a agricultura foi a própria “Revolução Verde”. Assim, todo o processo da Revolução Verde serviu e serve, antes de mais, os interesses dos mercados e do lucro, menosprezando por inteiro qualquer preocupação e efeitos nefastos reais que esses interesses possam ter sobre o meio ambiente e sobre o bem-estar humano.

Multinacionais como as globalmente famosas, infelizmente pelas piores razões, Monsanto e Syngenta, cujas ações verdadeiramente criminosas têm dado origem, recentemente, a tantas petições para travar o seu plano de “destruição massiva”, juntamente com outras, como a Cargill, Bunge, Bayer, Basf, Dupont, Pioneer e Dow, dominam e monopolizam completamente a indústria da agricultura, desde a produção e transformação alimentar até à produção de todos os venenos que acompanham este tipo de agricultura industrializada, sobretudo pesticidas e fertilizantes e os OGM. Com o seu poder hegemónico, conseguido sobretudo através de um sistema de patentes que abrange não só as sementes criadas e manipuladas por estas empresas, mas também os agro-químicos desenvolvidos exclusivamente para essas sementes, “obrigam” os agricultores que usam essas sementes a não terem outra opção senão utilizar os químicos que funcionam só com essas sementes e a

pagar os respetivos *royalties*, fazendo com que estes agricultores entrem num ciclo vicioso de consumo e dependência desses produtos. Deste modo, estas empresas têm imposto regras globais de produção e venda que têm conseguido valorizar, disseminar e globalizar ainda mais este tipo de agricultura insustentável, destrutiva e escravizadora (Nunes, 2007).

Atualmente, um dos maiores desafios, não só das organizações ambientalistas, mas também dos governos e da sociedade civil, é a resistência tenaz às imposições destas multinacionais na área da biotecnologia, no sentido de recuperar o poder e controle que estas grandes corporações adquiriram sobre a agricultura e a nossa alimentação. No entanto, para que isto aconteça, uma mudança radical de paradigma urge, pois enquanto os governos continuarem “reféns” do poder corporativo será muito difícil atingir este objetivo e, assim, assegurar a soberania alimentar de todos os povos.

A erosão, compactação, poluição e perda de matéria orgânica dos solos; a poluição e redução dos recursos hídricos; a poluição atmosférica; a inundação e salinização de terras irrigadas; a desflorestação e a perda de biodiversidade; a perda de resiliência e de autossustentação/ autorregulação dos ecossistemas constituem outros impactos fortemente negativos, e até mesmo “criminosos” em termos ambientais, também provocados pela Revolução Verde e a agro-indústria que a gerou e gere. (D’Amato, C., Torres, J. P. M., & Malm, O., 2002), (Davim, M., 2013).

Também a nível social, verdadeiras calamidades advieram desta situação: desemprego pela perda de terras e pela crescente mecanização dos trabalhos agrícolas, êxodo rural com conseqüente aumento populacional e da criminalidade nas grandes cidades, fome, miséria e até suicídios de milhares de agricultores desesperados, um pouco por todo o mundo (Malone, A., 2008).

O Homem, agente causador de todos estes problemas, sofreu não só a nível social mas também e sobretudo a nível da sua saúde, pois, como ser biológico, é, inevitavelmente e inexoravelmente, parte dos ecossistemas que tem vindo a destruir. Cancros, problemas respiratórios e dermatológicos, infeções gastrointestinais, abortos espontâneos e nascimentos de crianças com más formações são a expressão mais brutal do verdadeiro “genocídio” que o “ecocídio” provocado pelas duas Revoluções Verdes e todo o sistema capitalista que as suportou e continua a financiar (Donoghue, D. J., 2003), (Samsel, A. & Seneff, S., 2013), (Ciscato, C., et al., 2005), (Séralini, G. et al., 2012).

A nossa agricultura tem uma história de 10.000 anos, sendo que os agro-químicos só foram introduzidos na prática agrícola nos últimos 60 anos, com o surgir da Revolução Verde. Existem, sem dúvidas, alternativas a este tipo de agricultura altamente tóxica, se formos humildes o suficiente para recuperarmos as técnicas de produção alimentar sustentáveis que foram praticadas por todos os povos indígenas deste planeta nos 9.940 anos antes da Revolução Verde, e igualmente sábios, maduros e inteligentes para aplicarmos a tecnologia e conhecimento científico que possuímos atualmente na criação de sistemas agrícolas resilientes, sustentáveis e capazes de alimentar toda a humanidade, sem simultaneamente a “envenenar”, tanto biológica como socialmente (Matos, 2011), (Quinn, 2009).

Assim, alcançar a Consciência dos nossos problemas, deveria transformar-se, automaticamente, na inquietação para os resolver:

“...a consciência das ações, a consciência do meu próprio direito, a consciência que sou um ser humano, simplesmente um ser humano, que não quer ser mais do isso. A consciência que o que está no mundo me pertence, não no sentido de propriedade, me pertence como responsabilidade, me pertence como direito a saber, como direito a intervir, como direito a mudar. Isto se chama a Consciência. E isto não se ganha um dia para ficar até ao fim da vida com a sua consciência, ganha-se e perde-se e renova-se todos os dias. Podeis perguntar: bom, mas isso cansa muito, não? Sim cansa! Cansa porque implica, necessita, exige uma atenção de espírito que não renuncia, que não desanima e que se alimenta. Não é algo solitário, não é que eu me ponha em frente ao espelho, eu a minha consciência, que bons, que maravilhosos somos, ela e eu! Não, isso reforça-se no trabalho, na ação, no debate, na reflexão conjunta, no intercâmbio de ideias, no refletir, pensar...” (Saramago, 1999)

Afinal, nós somos a “linha da frente” no combate pelo futuro dos nossos filhos e das gerações vindouras. Pelo planeta fora a consciência ecológica e ambiental tem evoluído a nível individual, comunitário, regional e, mais recentemente, a nível nacional e transnacional. Tanto local como globalmente têm surgido diversas iniciativas, verdadeiras “armas de construção maciça”, lideradas sobretudo pela sociedade civil e que têm logrado obter resultados e impactos muito positivos e práticos a vários níveis e em áreas tão diversas como, por exemplo, as da saúde humana, cidadania ativa, preservação da biodiversidade e recuperação de habitats, formação e educação, legislação e movimentos políticos e sociais e resiliência das comunidades, soberania e segurança alimentar. Das iniciativas e movimentos de “construção maciça” que têm utilizado o Jardim como “arma”, aqui deixamos alguns exemplos.

2. CONSTRUÇÃO MACIÇA – O JARDIM É A NOSSA ARMA!

*“You never change things by fighting the existing reality.
To change something, build a new model that makes the existing model obsolete.”*
(citação atribuída a R. Buckminster Fuller)

2.1 PERMACULTURA

Bill Mollison e David Holmgren, na década de 1970, vendo e prevendo o rápido e profundo deterioramento dos ecossistemas naturais e, conseqüentemente, da saúde humana, com o uso cada vez mais intensivo e generalizado de métodos agro-industriais, nas suas próprias comunidades na Tasmânia, onde viviam, decidiram desenvolver, em conjunto, um método capaz de, primeiramente, criar uma resposta e alternativas viáveis a essas práticas agrícolas destrutivas. Chamaram a este método “permacultura” e tornaram este sistema público, pela primeira vez, com a publicação do livro “Permaculture One”, em 1978 (Mollison, B., & Holmgren, D., 1978). Mais tarde a palavra Permacultura passou a significar não só “Agricultura Permanente” mas também “Cultura Permanente” (vs. Insta-Cultura). A Permacultura passou a ser

considerada um sistema de desenho e planeamento holístico, que abrange todas as áreas da vida humana e que visa a criação consciente de habitats humanos sustentáveis, com base nos seguintes princípios éticos:

1. Cuidar da Terra (de todos os ecossistemas e seus elementos naturais, como um todo);
2. Cuidar das pessoas (de si mesmo, da família, da comunidade);
3. Partilhar excedentes (limitar o consumo e produção e redistribuir o excedente).

A Permacultura contém uma forte componente filosófica, mas é, acima de tudo, uma abordagem prática que trabalha com a Natureza e não contra ela. Imita os sistemas e padrões naturais; interliga harmoniosamente clima, plantas, animais, solos, gestão da água, necessidades humanas, criando comunidades produtivas e eficientes; combina diferentes áreas do conhecimento (agricultura, pecuária, arquitetura, ecologia, biologia, geologia, silvicultura, engenharia, economia, tecnologia, filosofia, ética, educação, saúde, etc.).

Na Permacultura são muito utilizados os “jardins comestíveis” e as “florestas comestíveis” (*food forests*). Estes são pensados, desenhados, planeados através da observação cuidadosa do que se passa na Natureza, tentando-se imitar e potenciar os seus processos, visando a criação de espaços naturais que servem vários propósitos e funções, desde a simples fruição estética até à preservação da biodiversidade e à provisão do máximo de alimentos, com a utilização preferencial de organismos (plantas, sementes, animais, fungos, etc.) comestíveis e o mais nutritivos possível.

2.1.1 Os JARDINS COMESTÍVEIS E ECOLOGICAMENTE SUSTENTÁVEIS

A nossa civilização tem profundamente enraizada a ideia e a prática de que um relvado verde, bem cortado e regado, representa o expoente máximo da estética paisagística. Ao ponto de que se o vizinho não corta o dele, ou deixa aparecer lá umas ervas... bom, é um preguiçoso, se calhar até deve estar depressivo, fugiu ou está preso... Todas as explicações são válidas para este “desleixo” de deixar de cuidar deste precioso símbolo de realeza, o relvado, reminiscência da funcionalidade militar dos perímetros de segurança, sem árvores em volta dos castelos e fortificações, que permitiam ver o inimigo à distância, ou talvez da opulência burguesa de séculos passados que se deleitava em mostrar aos seus convidados as terras que possuía a perder vista, graças aos relvados, obras da estética sem obstáculos, sem árvores, sem vida, sem sabor nem interesse. Os relvados na Natureza não existem. Na Natureza em lugar da monocultura de uma gramínea selecionada temos sempre diversidade, nunca monoculturas.

Os relvados são, do ponto de vista ecológico, um desastre ambiental, para além de serem completamente insustentáveis, a vários níveis. Sem a complexidade inerente a um ecossistema que assenta em diversos ciclos para a sua sustentabilidade, o relvado praticamente não tem outras espécies vegetais ou animais para além de gramíneas. Quando outras espécies aparecem são imediatamente identificadas

como inimigos e combatidas como tal. Como a Natureza nunca desiste em transformar um relvado em algo que se assemelhe a um ecossistema, este “combate” Homem vs. Natureza, perpetua-se. A utilização de químicos é a estratégia escolhida mais comum para que os relvados se mantenham temporariamente sem a presença de outras espécies.

Mas também os vários cortes efetuados retiram nutrientes ao solo, que só são repostos pela introdução de fertilizantes. A manutenção dos relvados, na qual os cortes se enquadram, é por si só o exemplo de que o acesso a fontes de energia fóssil é de custo ainda bastante baixo. Só isso explica o facto de desenharmos relvados que precisam de constantes intervenções de máquinas movidas a combustíveis, bastante poluentes. Não deixa de ser irónico que tenhamos que poluir tanto para termos espaços verdes, e poluímos ainda mais para que não percam a cor.

No que diz respeito ao consumo de água que, como sabemos, é um recurso cada vez mais escasso, não só é prática comum a utilização de água considerada própria para consumo nas regas, como toda esta água fica contaminada com os químicos presentes no solo. Todo este desperdício e toda esta poluição simplesmente para obtermos um retorno estético (estética essa que é, claro, sempre culturalmente e historicamente formatada), de baixo valor biológico e de hectares e hectares de áreas de lazer contaminadas com químicos, dos quais famílias inteiras usufruem, ao mesmo tempo que, inocentemente, estão a ser envenenadas pelo contacto com esses mesmos relvados que tanto apreciam (Robbins, P., & Sharp, J. T., 2003).

Ecologicamente falando, os relvados acabam também por se tornar áreas com o solo muito compactado, o que impede a infiltração da água, quer a que é usada para rega, quer a da chuva, que circulando à superfície favorece o processo de lixiviação e desertificação, levando solo, nutrientes e poluentes pela superfície até aos esgotos ou cursos de água próximos que, por sua vez, ou voltam para as nossas torneiras ou vão parar ao mar ou à atmosfera, através da evaporação. Em situações extremas e cumulativamente com a crescente impermeabilização das nossas cidades, provocam inundações que, na maior parte das vezes, causam sérios danos materiais, sociais e ecológicos.

Assim, como este sistema do “relvado” não é capaz de se sustentar a si próprio no estado que é pretendido, precisa de cuidado intenso e permanente. Tudo isto faz com que os relvados sejam verdadeiros desertos do ponto de vista biológico e buracos financeiros sem qualquer retorno, nem o do lazer, em muitos casos, aumentando os nossos problemas ecológicos (Brown, 2009). Os jardins, os parques, as rotundas, até mesmo os passeios e outros espaços públicos, devem e podem ser diferentes. Transformar estes espaços em sistemas que imitem ecossistemas sustentáveis e humanizá-los, incorporando a ideia de que podem ser também espaços edíveis, de produção alimentar biológica, fará toda a diferença. Isto com um “input” mínimo de recursos financeiros e energéticos e multiplicando os biológicos, numa ampla estratégia de trabalhar com as forças da Natureza e não contra elas.

Poderíamos, assim, ter locais de lazer repletos de abundância, quer estética, quer biológica, quer de aprendizagem e, ao mesmo tempo, plenos de “sabor”. Espaços

não só livres de poluentes mas muito mais do que isso: espaços de regeneração ecológica e social. Jardins comestíveis e ecologicamente sustentáveis preservam não só a biodiversidade como podem também promover a soberania e segurança alimentares, gerando, com isto, comunidades mais autónomas, competentes e livres.

2.1.2 A FLORESTA COMESTÍVEL E A RECONSTRUÇÃO DA ESFERA COMUNITÁRIA

Tanto ao nível do planeamento como da tradição paisagista o jardim e a floresta encontram-se frequentemente articulados. A associação de espécies desde as gramíneas às arbustivas e arbóreas tem integrado o desenho dos jardins nas suas mais diversas aceções. O que aqui se pretende ressaltar é, não obstante, a importância da concepção de floresta comestível, na senda daquilo que vem a ser exposto, dos desafios contemporâneos que remetem para paradigmas emergentes de jardim e do trabalho que vimos a desenvolver. Neste quadro, uma floresta comestível é um método de gestão do território inspirado no ecossistema de uma floresta e é algo muito usado nos desenhos de Permacultura. Nesta tipologia de intervenção são sempre equacionados vários fatores, tais como a inclinação, o movimento, infiltração, captura e armazenamento de água e a regeneração do solo. Um projeto deste e âmbito levará em conta a criação de mais elementos como consociações de plantas, locais de lazer e socialização para a comunidade, sinalização pedagógica, oficinas pedagógicas, áreas de compostagem, caminhos e acessos para o público, de ligação ao parque e ao exterior (Harrison *et al.*, 2011).

A este propósito, o exemplo da Câmara Municipal de Seattle, nos EUA, parece-nos relevante. Esta instituição atribuiu aos “Amigos da Floresta Comestível do Parque Jefferson” financiamento para um projeto de criação de uma “floresta comestível” no parque Jefferson, nessa mesma cidade. O objetivo da criação desta floresta comestível é levar a cabo um planeamento seguindo a ética, princípios e conceitos da Permacultura, envolvendo o mais possível a comunidade local na sua idealização, planeamento, implementação e manutenção. Pretende-se, com isto, obter um impacto positivo na comunidade de forma a alargar os seus conhecimentos no que diz respeito à produção alimentar e gestão de uma floresta comestível e também contribuir para alargar a consciência relativamente à necessidade de se repensar as atuais formas de produção alimentar na cidade de Seattle. Outra vantagem será a de desenvolver um espírito comunitário, em que todos participam conjunta e informalmente, tanto no “cuidar” do espaço, como na colheita e consumo dos alimentos produzidos.

2.2 OS PRINCÍPIOS DE PERMACULTURA E OS MOVIMENTOS ECOLÓGICOS E DE CIDADANIA

“If we wait for the government it will be too little too late;
if we act as individuals it will be too little;
but if we act as communities,
it might just be enough, just in time.”
(Rob Hopkins)

2.2.1 O MOVIMENTO DE TRANSIÇÃO

O Movimento de Transição tem por base os princípios da Permacultura. O conceito deste movimento foi criado na Irlanda por Louise Rooney e Catherine Dunne e popularizado nos anos de 2005 e 2006 pelo ambientalista e professor Rob Hopkins, juntamente com Naresh Giangrande. O objetivo deste movimento é transformar comunidades em modelos sustentáveis, menos dependentes de recursos externos, como o petróleo, mais ligadas à Natureza e mais resilientes, resistentes a crises externas, tanto económicas como ambientais. A criação de uma vasta rede de cidades de economia localizada é uma das ambições do movimento sendo que, neste momento, existem iniciativas de Transição por todo o mundo, inclusive em Portugal.

Totnes foi a primeira “cidade em transição”. Foi nesta cidade do Reino Unido que se iniciou o que hoje se chama “movimento cidades em transição”. Inicialmente o objetivo era trabalhar ao nível local numa dinâmica de transformação política e cultural que garantisse uma cidade mais resiliente face ao exterior, seja a nível alimentar, energético, mudanças climáticas, pico do petróleo ou qualquer outro problema, desde que parte integrante das necessidades da cidade, localizando tanto quanto possível a economia. O caso de Totnes permite concluir que uma comunidade, quando engajada com a construção do seu próprio futuro, consegue visionar e discutir os seus desafios e oportunidades, contabilizar os seus recursos e aptidões, medos e esperanças.

Hopkins defende que a maior transformação desde 2005 é o sentido de unidade e propósito da comunidade, havendo uma maior resiliência que se revela essencialmente numa maior consciência das dificuldades que se avizinham e das aptidões e recursos de que a comunidade dispõe para lhes fazer frente. No que diz respeito à resiliência da economia local, o projeto está ainda por contribuir com um impacto visível. Hopkins (2010) entende que após os primeiros anos de pequenos projetos que catalisaram a comunidade, a próxima fase deverá apostar mais em dotar a comunidade de recursos e estratégias para melhor governação e empreendedorismo social.

Em Portugal existem já várias cidades com movimentos transição. De norte a sul do país multiplicam-se as iniciativas e atividades que procuram dinamizar e incentivar as comunidades locais a redescobrir-se, a partilhar experiências e conhecimentos, reforçando ou criando laços entre os membros das comunidade, unidos pelo desejo de serem “autores da sua própria história”, uma que seja mais sustentável, ecológica e, também, mais humana.

2.2.2 O MOVIMENTO DAS SEMENTES LIVRES

Vandana Shiva é cientista doutorada em Física Nuclear, filósofa, feminista, ambientalista, autora e ativista, nascida em 1952 na Índia. Em 1993 ganhou o *Right Livelihood Award* – o “Prémio Nobel Alternativo”. É considerada uma das mais famosas “advogadas de defesa” nos campos da bioética, ecofeminismo e defesa da biodiversidade. Foi uma das primeiras mulheres denominadas de “*tree-huggers*”, do *Chipko*

Movement. Em 1974, em Uttarakhand, na Índia, “abraçaram” literalmente às árvores da floresta donde colhiam alimentos e lenha, para impedir que essas árvores fossem cortadas e a floresta dizimada pelos interesses económicos e políticos locais, o que acabaram por conseguir.

Vandana Shiva fundou o *Research Foundation for Science, Technology and Ecology* em Dehra Dun (Índia); o programa *Navdanya*, um movimento político para a defesa da diversidade na natureza e para a defesa do direito dos agricultores e de todas as pessoas a terem sementes, pois esta liberdade foi-lhes tirada através das patentes, da engenharia genética e dos monopólios de sementes; e o programa *Diverse Women for Diversity*, um movimento global de mulheres em defesa da biodiversidade e diversidade cultural. É também fundadora e ativista do Movimento *Seed Freedom* e autora do já globalmente famoso, incontornável e revolucionário documento *Declaration on Seed Freedom*¹ (Shiva, V. et al., 2000).

Neste contexto, a importância da construção de Bancos de Sementes é primordial. Em Portugal, a associação “Colher para Semear”, juntamente com os seus sócios (os “Guardiões de Sementes”) e voluntários, tem trabalhado no sentido de contrariar a atual perda de biodiversidade genética agrícola. Recolhem, cultivam e propagam variedades tradicionais que ainda existem e estimulam os agricultores a fazer o mesmo. A utilização de sementes de variedades regionais apresenta diversas vantagens em relação às sementes híbridas ou geneticamente alteradas. A sua utilização em agricultura biológica é promovida e altamente aconselhada, uma vez que, adaptadas à sua região, estas plantas são mais resistentes a doenças e pragas permitindo, assim, uma agricultura livre de pesticidas (Colher para Semear, 2013).

Um “Guardião de Sementes” é quem guarda, cuida e protege sementes que não foram alvo de mutação genética passível de conduzir ao desastre ecológico. Esta preocupação diz respeito tanto às sementes agrícolas como às sementes usadas para fins puramente ornamentais, conceito este que, como se percebe, é também hoje alvo de análise crítica. Os Guardiões de Sementes são isso mesmo, pessoas ou instituições que, com o seu trabalho, permitem que ainda hoje tenhamos variedades regionais de sementes. Muitos destes guardiões são-no mesmo sem se aperceberem, como por exemplo os agricultores mais tradicionais de regiões mais remotas e que ainda utilizam técnicas de cultivo e de preservação de sementes ancestrais. Outro são-no por opção e resistência ao *status quo*.²

Nesta prática, as trocas de sementes são uma atividade fundamental para a promoção da biodiversidade e manutenção da diversidade genética. Acontecem um pouco por todo lado, normalmente em eventos informais, e permitem aumentar e diversificar as sementes que usamos e partilhar as que temos, contribuindo também para a preservação das chamadas variedades regionais. Preservar, perpetuar, partilhar e semear estas “variedades regionais” de sementes é de uma importância crucial,

¹ Ver: Vandana Shiva: Act for Seed & Food Freedom: 2-16 October 2013 (Youtube, 6:42).

² Ver: Tesouro Algarvio – Colher para Semear: 2011 (Youtube, 35:08).

pode mesmo dizer-se um ato de liberdade e autonomia, que se repercute em novas concepções de jardim, do papel de jardineiro nas sociedades contemporâneas e da prática da jardinagem enquanto engenharia vital para a construção de comunidades sustentáveis.

Hoje em dia, por se cultivarem as mesmas variedades por todo o mundo, muitas delas provenientes de sementes híbridas (que são estéreis, obrigando o agricultor/horticultor/jardineiro a comprar sementes todos os anos, ficando dependente das grandes empresas agroindustriais) ou mesmo de sementes OGM, são necessários cada vez mais químicos para que haja uma boa produção, porque, obviamente que estas sementes não possuem diversidade genética suficiente para se adaptarem a todos os climas, microclimas e tipos de solos existentes pelo mundo fora. Consequentemente, necessitam de cada vez mais pesticidas para completar o seu ciclo, com tudo de negativo que isto acarreta, como já anteriormente foi exposto e discutido neste artigo.

As variedades regionais, por se adaptarem, por vezes, durante milhões de anos, a determinado clima e solo onde prosperaram e evoluíram, possuem não só um valor biológico e alimentar inestimável mas também social e cultural. Com as trocas informais de sementes e, particularmente, de variedades regionais, não há dúvida que a segurança alimentar também sai reforçada uma vez que se alguém não tiver sucesso com uma cultura e partilhar as sementes dessa cultura com outra pessoa, há possibilidades de essa mesma pessoa ter mais sucesso no cultivo dessa variedade, seja porque é de uma região diferente ou porque usa técnicas de cultivo diferentes. Este é um bom exemplo de que ao dividirmos algo com outros estamos de facto a multiplicar.

Os nossos antepassados, que cuidadosamente e incansavelmente foram guardando, preservando e passando essas sementes ao longo de gerações e gerações de agricultores, muitas vezes com enormes sacrifícios, legaram-nos o que de mais valioso existe: a própria Vida, em forma de semente e alimento. E, no mundo atual, nenhuma herança será mais valiosa que esta e mais merecedora de ser utilizada, defendida e passada às gerações vindouras. Donde a alusão às Bombas de Sementes como Bombas de Vida. Masanobu Fukuoka, “pai” da “Agricultura Natural” ou “Agricultura Selvagem”, reinventou a utilização de bolas de argila que ancestralmente eram usadas para preparar as sementes para a época de sementeira seguinte (Fukuoka, M., 2009). As sementes são misturadas com composto e argila de modo que, chegado o momento de germinarem, dispõem de nutrição e contexto microbiológico favorável.³ Este método foi adotado pelos jardineiros de guerrilha para rapidamente, e muitas vezes clandestinamente, semear em terrenos tanto privados como públicos, baldios, abandonados ou urbanizados.

³ Ver, por exemplo: Workshop de reflorestação EB 2,3 Ribeira de Pena - Bombas de Sementes (Youtube: 4:51).

3. JARDINS, JARDINAGEM E JARDINEIROS DE GUERRILHA

“There are several ways not to face life:
by taking drugs, watching television, becoming a fakir in a cave, or reading in
pure science.
All are an abdication of personal responsibility for life on Earth (including, of
course, one’s own life).
Value and ethic-free lifestyles are as aberrant in science as in society”
(Mollison, 1979)

O Movimento da Jardinagem de Guerrilha surgiu em Nova Iorque, em 1973, num terreno baldio abandonado em Lower East Side que foi transformado num jardim-horta comunitário e centro educacional oficiais, o Bowery Garden. O Bowery Garden existe, até hoje, ao cuidado dos “Green Guerrillas” e voluntários. No Reino Unido, a “jardinagem ilícita” data do séc. XVII e começou com os “The Diggers”, um grupo de “comunistas agrários”.

Hoje em dia, a Jardinagem de Guerrilha tem “células” espalhadas por todo o mundo e os Jardineiros de Guerrilha lutam pela recuperação ecológica e alimentar de áreas “verdes” não utilizadas e não valorizadas, pela segurança e soberania alimentar para todos, por projetos sociais, comunitários e de reabilitação (com sem-abrigo, com jovens em risco de exclusão social) em prisões, bairros degradados, etc., pela educação ambiental, reflorestação e proteção/disseminação de espécies autóctones, comestíveis, perenes e /ou em extinção e pela defesa da cidadania ativa através do ativismo e da defesa do “Bem Comum”.

Liz Christy foi a pioneira deste movimento, surgido 1973, num contexto de pobreza, aumento da criminalidade e degradação social na baixa leste de Manhattan, Nova Iorque. Nessa altura, o poder político havia abandonado esta zona, eliminando quartéis de bombeiros e esquadras de polícia e, na ausência de uma gestão regrada do território urbano, os espaços urbanos abandonados tornaram-se em depósitos de lixo e as ruas encheram-se de marginais e traficantes de droga. Perante este cenário e após o desafio de uma vizinha, Liz Christy decide convencer alguns amigos a ajudá-la a limpar um lote de terreno cheio de lixo, que estava abandonado junto do prédio em que vivia. Depois de limpo e com a terra que trouxeram, mais o estrume dos estábulos da Polícia Montada e as plantas cedidas pelo Departamento de Parques da Câmara Municipal, criaram, então, o “Bowery Houston Community Farm Garden”, a primeira horta comunitária em Nova Iorque, num desafiador ato de claro inconformismo e de ativa transformação das condições em que viviam.

Só depois da história chegar aos jornais é que a Câmara Municipal decidiu entregar oficialmente o terreno ao que chamava, na altura, “The Green Guerrillas”. Em pouco tempo, começaram a aparecer jardins e hortas urbanas um pouco por toda a baixa leste de Manhattan, e à medida que os jardins cresciam, a renovação da cidade era notória e o ambiente cada vez mais saudável. Em meados de 1980, mais de 800 hortas e jardins urbanos tinham sido criados e cuidados por uma comunidade cada

vez mais coesa, o que demonstra a influência que o trabalho de Christy veio a ter ao longo do tempo.

Um estudo da Câmara Municipal calculou que os produtos alimentares criados nas hortas ultrapassavam o valor de 1 milhão de dólares por ano, para além do valor dos serviços prestados à comunidade de reciclagem e venda de alimentos frescos. Onde antes deambulavam traficantes de droga, agora a comunidade cultivava alimentos, desenvolvia dinâmicas de grupo, sociais e culturais. Este movimento inspirou milhares de pessoas por todo o mundo a engajarem-se na “guerrilha” mais ou menos organizada que usa como “arma” sementes e plantas, com o louvável objetivo de mitigar e transformar os espaços urbanos em espaços cada vez mais aprazíveis, naturais, sustentáveis, funcionais e humanizados (Marten *et al.*, 2005).

Ron Finley é um jardineiro de guerrilha de hoje, que se tem dedicado à transformação da paisagem (que ele próprio denomina de “*food deserts*”) e modo de pensar da comunidade urbana no sul de Los Angeles (EUA). Motivado pelo combate à crescente mortalidade na sua comunidade associada à má nutrição, nomeadamente ao consumo excessivo de *fast food*, Finley, juntamente com elementos ativos da sua comunidade, tem transformado incansavelmente passeios de cimento com apenas algumas ervas espontâneas e terrenos baldios e devolutos em jardins e florestas comestíveis. Com o seu trabalho tem conseguido envolver a sua comunidade e restabelecer a ligação perdida entre as pessoas e os alimentos que comem, aumentando a sua resiliência e segurança alimentar, reforçando os vínculos sócio-afetivos que as unem e capacitando as suas comunidades.

Mas este engajamento social e ambiental não tem sido desprovido de custos nem de obstáculos. Finley já teve que se defender de ações judiciais promovidas pela Câmara Municipal local, que pretendia o fim das florestas e jardins comestíveis e o retorno dos passeios povoados só de ervas espontâneas de que ninguém cuida e das quais ninguém se alimenta. Mas com o apoio da sua comunidade e da comunicação social local, Finley levou a bom porto os seus esforços e objetivos. Finley é também um acérrimo crítico de políticas que têm como consequência única favorecer um ambiente onde a “economia da doença” prospere, ao invés de se apostar na transformação do estilo de vida das pessoas de forma a evitar que essas mesmas doenças apareçam (Adams, 2013).⁴

Stephen Ritz é mais um indivíduo que personaliza o impacto positivo que se pode atingir com o envolvimento da comunidade em torno do “Bem Comum”. É professor e trabalha essencialmente com crianças e jovens com dificuldades de aprendizagem, sem abrigo ou que vivem em famílias de acolhimento, no Bronx, Nova Iorque. A sua estratégia é a criação de hortas comunitárias onde as crianças aprendem a cuidar das plantas desde a germinação das sementes até à criação de jardins e hortas por todo o Bronx. Também os jardins verticais, paredes planeadas para a produção de comida em altura, idealizadas por Ritz e George Irwin, presidente da

⁴ Ver: Ron Finley: Um jardineiro guerrilheiro em South Central L.A. (TED Talk 10:46).

Green Living Technologies, são fundamentais para os seus alunos portadores de deficiência motora. Com as plantas à altura da cadeira de rodas, estes alunos podem plantar, cuidar e colher as plantas de igual forma como os demais colegas.

Mas, para Ritz, este projeto não é uma questão apenas de criar jardins comestíveis, é muito mais do que isso. Este projeto é também sobre criar laços entre a comunidade e proporcionar aos alunos experiências positivas que são determinantes para o seu desenvolvimento, ensinando-lhes a importância da entajuda, da partilha com a comunidade, do contacto e aprendizagem próxima da Natureza, da nutrição saudável e dos jardineiros ou horticultores, tornando-os jovens ativos, capazes de criar o seu próprio desenvolvimento de competências que lhes permitam criar o seu próprio emprego como sustento e contribuir de forma positiva para a sociedade (Striepe, 2012).⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, M. (2013). Ron Finley, Guerilla gardener of South Central LA, awarded 'Natural American Heroes' award from Natural News, *Natural News*: http://www.naturalnews.com/041688_Ron_Finley_guerilla_gardener_Natural_American_Heroes_award.html#
- Brown, C., (2009), Why Lawns are not Sustainable in Ecosystem Gardening: <http://www.ecosystemgardening.com/why-lawns-are-not-sustainable-in-conservation-gardening.html>
- Ciscato, C., Gebara, A., & Spinosa, H. (2005). Resíduos de pesticidas em leites bovino e humano. *Pesticidas: Revista de ecotoxicologia e meio ambiente*, 14: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs-2.2.4/index.php/pesticidas/article/view/3120/2493>
- Colher para semear (2013): <https://colherparasemear.wordpress.com/sobre/>
- D'Amato, C., Torres, J. P. M., & Malm, O. (2002). DDT (dicloro difenil tricloroetano): toxicidade e contaminação ambiental – uma revisão. *Química Nova*, 25(6a), 995-1002: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010040422002000600017&lng=en&tlng=es.10.1590/S0100-40422002000600017 [última consulta: 11/10/2013].
- Davim, M., (2013), Os químicos na água que bebemos, *Jornal Sol* em http://sol.sapo.pt/inicio/Sociedade/Interior.aspx?content_id=88617 [última consulta: 11/10/2013].
- Donoghue, D.J. (2003). Antibiotic residues in poultry tissues and eggs: human health concerns? *Poultry Science*, 82 (4), 618-621.
- Fukuoka, M. (ed.) (2009). *The one-straw revolution: an introduction to natural farming*. L. Korn.
- Grain & Peac (2010), "From green to gene revolution: How farmers lost control of the seeds from agricultural modernisation": <http://www.grain.org/article/entries/4151-from-green-to-gene-revolution-how-farmers-lost-control-of-the-seeds-from-agricultural-modernisation>
- Harrison, M., Pell, J., Boehnlein, D., (2011), Beacon Food Forest Project Information, *Seattle Parks and Recreation*: http://www.seattle.gov/parks/projects/jefferson/food_forest.htm
- Hopkins, R.J. (2010). Localisation and resilience at the local level: the case of Transition Town Totnes (Devon, UK) (*Doctoral dissertation, University of Plymouth*).

⁵ Ver: Stephen Ritz: Um a tornar-se verde no Sul do Bronx (TED Talk 13:42).

- Malone, A., (2008), The GM genocide: Thousands of Indian farmers are committing suicide after using genetically modified crops, *The Daily Mail*: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1082559/The-GM-genocide-Thousands-Indian-farmers-committing-suicide-using-genetically-modified-crops.html>
- Marten, G., Brooks, S., & Suutari, A. (2005). Environmental tipping points: A new slant on strategic environmentalism. *World Watch Magazine*, 6(10), 10-14.
- Matos, A. K. V. (2011). Revolução verde, biotecnologia e tecnologias alternativas. *Cadernos da FUCAMP*, 10 (12), 1-17.
- Mollison, B., & Holmgren, D. (1978). *Permaculture one. Morebank, NSW Australia: Transworld Publications.*
- Mollison, B., (1979), *Permaculture: a designer's manual, Tagari.*
- Mollison, B., (1991), *Introduction to Permaculture, Tagari.*
- Nunes, S.P. (2007). O desenvolvimento da agricultura brasileira e mundial e a idéia de Desenvolvimento Rural. *Departamento de Estudos Sócio-Econômicos Rurais, nº157.*
- Quinn, D. (2009). *Ishmael: An adventure of the mind and spirit.* Random House Digital, Inc.
- Robbins, P., & Sharp, J. T. (2003). Producing and consuming chemicals: the moral economy of the American lawn. *Economic Geography*, 79 (4), 425-451.
- Samsel, A. & Seneff, S. (2013). Glyphosate's Suppression of Cytochrome P450 Enzymes and Amino Acid Biosynthesis by the Gut Microbiome: Pathways to Modern Diseases. *Entropy*, 15 (4), 1416-1463.
- Saramago, José, (1999), *La Alternativa al Neoliberalismo se llama Conciencia*, Alternativas al Neoliberalismo "La Izquierda con Saramago", Izquierda Unida de Extremadura: <https://www.youtube.com/watch?v=bHV20tapkkQ>
- Séralini, G.-E., Clair, E., Mesnage, R., Gress, S., Defarge, N., Malatesta, M., Hennequin, D., Vendômois, J.S de (2012), Long term toxicity of a Roundup herbicide and a Roundup-tolerant genetically modified maize, Caen: *Elsevier.*
- Shiva, V., Jafri, A. H., Emani, A., & Pande, M. (2000). Seeds of suicide. *RFSTE, New Delhi.*
- Striepe, Becky, (2012), Stephen Ritz uses Urban Farming to Transform the South Bronx: <http://eatdrinkbetter.com/2012/08/02/stephen-ritz-urban-farming>
- Swaminathan, M. S. (2004). Ever-green revolution and sustainable food security. *Agricultural Biotechnology: Finding Common International Goals*, 63-75.

PÁGINAS DA INTERNET CONSULTADAS

- <http://www.mundoeducacao.com/geografia/a-revolucao-verde.htm>
- <http://www.pensamentoverde.com.br/atitude/a-revolucao-verde-no-brasil-e-no-mundo/>
- <http://mpacontraagrototoxicos.wordpress.com/agrototoxicos-no-brasil/>
- <http://historiaemprojetos.blogspot.pt/2009/01/impactos-da-revoluo-verde.html>
- http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_244070.shtml

http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=12909&cod_canal=49

<http://www.radioagencianp.com.br/node/2029>

<http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20110428062204AARt3P9>

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1970/borlaug-bio.html

<http://www.oeco.com.br/carlos-gabaglia-penna/21480-a-revolucao-verde-e-insustentavel>

<http://www.greenfudge.org/2009/09/24/monocrop-farming-green-revolution-or-environmental-blunder-of-historic-proportions/>

Oficina de construção de um jardim comestível

Esta secção reporta-se à oficina de Permacultura que decorreu no dia 18 de maio de 2013, no jardim do Museu Nogueira da Silva, no quadro do colóquio *Jardins-Jardineiros-Jardinagem*. Com organização e formação de Carla Braga e Henrique Zamith (Ceiba Permacultura), a oficina incluiu uma introdução aos pressupostos éticos, aos princípios e aos processos de design da Permacultura, bem como a experimentação por parte dos participantes ao nível da execução prática de um jardim de plantas comestíveis. Aqui é apresentado o desenho no qual se baseou a concepção do jardim, a lista das plantas usadas e uma seleção de fotografias do evento.



Imagem 1

Participaram na Oficina: Ana Cristina Costa; Ana Francisca de Azevedo; Ana Maria Barros; Carlos Corais; Fernando Américo Pereira Barbosa; Isabel Maria Nogueira Vieira; Maria Adelaide Vasconcelos; Maria Alice Soares; Maria Helena Trindade; Maria Leonor Moreira; Maria Sameiro Carvalho; Mariana Carvalho Carminati; Marta Malheiro; Miguel Bandeira; Rosário Forjaz; Teresa Mora; Tomoko Imashimizu e Ivain.

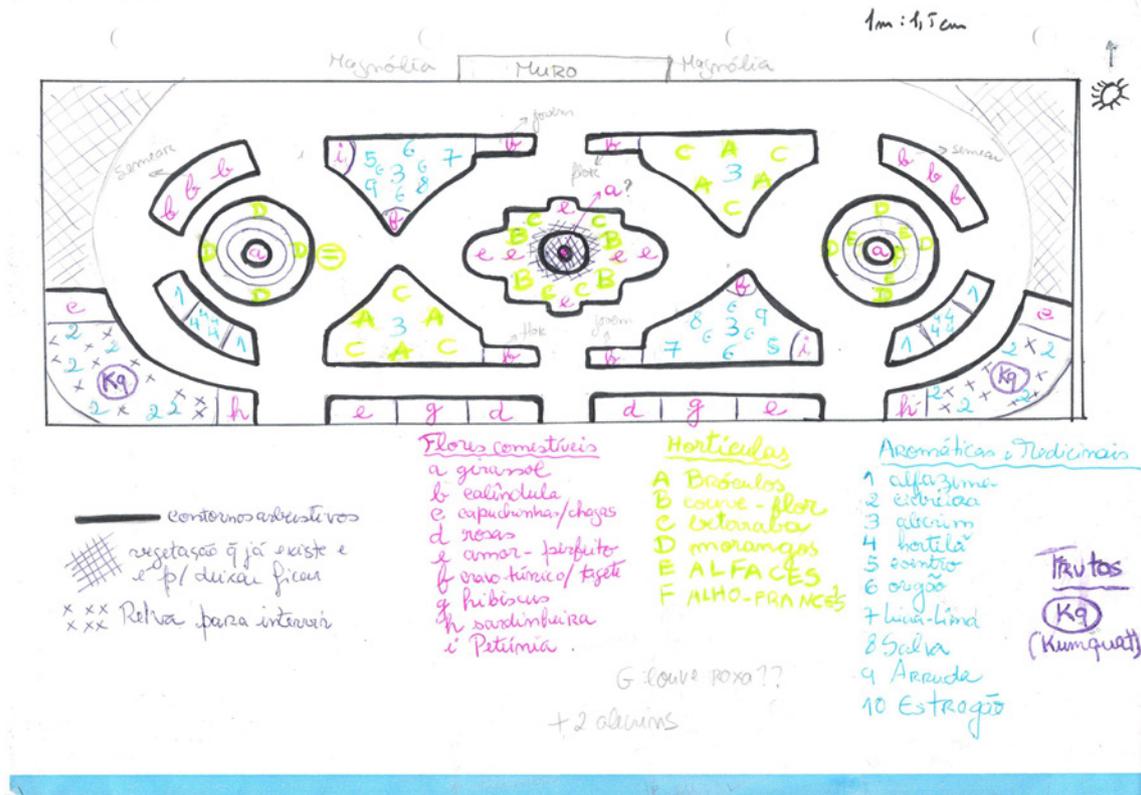


Imagem 2

Legenda	Nome	Quantidade no design	Partes Comestíveis	Propriedades fitoterapêuticas atribuídas	
a	Girassol	Helianthus annuus	12	Flores; óleo; sementes	Anti-psoríase; Antirreumático; Diurético; Expectorante; Febrífugo; Auxilia a ação do estômago.
b	Calêndula	Calêndula Officinalis	2 em fim de ciclo 2 jovens e inúmeras sementes	Flores; Folhas	Anti-inflamatória; Antisséptica; Antiespasmódica; Laxativa; Adstringente; Diaforética; Emenagoga; Estimulante; Pele (Calos, etc.); Cicatrizante.
c	Capuchinha (Chagas)	Tropaeolum majus	2	Flores; Folhas; Óleo; Sementes; Vagem	Antibiótica; Antifúngica; Antisséptica; Laxativa; Depurativa; Diurética; Expectorante; Emenagoga; Estimulante.
d	Roseira	Rosa Sp..	2	Flores; Frutos	Rosa Alba (Branca): Depurativa; Laxante suave. Rosa gallica (Vermelha): adstringente; cardiotônica.
e	Amor-perfeito	Viola Tricolor	8	Flores; Folhas	Analgésico; Antiasmático; Anti-inflamatória; Antiespasmódico; Demulcente; Depurativa; Diaforética; Diurética; Emético; Emoliente; Expectorante; Laxativa; Cicatrizante.
f	Cravo-Túnico (Tagete)	Tagetes patula	2	Toda a planta	Digestiva; Diurética; Sedativa.
g	Hibiscos	Hibiscus rosa-sinensis	2	Flores; Folhas; Raiz (Não consumir se estiver grávida ou planejar ter filhos)	Antiespasmódica; Aperiente; Afrodisíaca; Adstringente; Demulcente; Emenagoga; Cataplasma; Refrescante; Doenças Venéreas.
h	Sardineira (Gerânio)	Pelargonium Zonale	2	Folhas	Adstringente.
i	Petúnia	Petunia x hybrida	2	Flores	
A	Brócolo	Brassica oleracea italica	6	Flores; Folhas	
B	Couve-Flor	Brassica oleracea botrytis	4	Flores; Folhas	
C	Beterraba	Beta vulgaris altissima	10	Folhas; Raiz	Citotóxica; Emenagoga.
D	Morangos	Fragaria x ananassa	16	Folhas; Fruto	
kg	Kumquat	Fortunella margarita	2	Fruto	

Tabela 1

Legenda	Nome	Quantidade no design	Partes Comestíveis	Propriedades fitoterapêuticas atribuídas
E	Alfaces Lactuca sativa; Lactuca sativa crispa	16	Folhas (as plantas adultas são ligeiramente tóxicas)	Anafrodisíaco; Antiespasmódico; Carminativo; Diurético; Emoliente; Expectorante; Febrífugo; Galactagogo; Hipnótico; Hipoglicémica; Narcótica; Parasiticida; Sedativa.
F	Alho Francês Allium porrum	8	Flores; Folhas; Raiz	Anti-helmíntico; Antiasmático; Combate o aumento do colesterol; Antisséptico; Antiespasmódico; Colagogo; Diaforética; Diurético; Expectorante; Febrífugo; Estimulante; Alivia picadas de insetos; Auxilia a ação do estômago; Tônico; Vasodilatador.
1	Alfazema (Rosmaninho/Lavanda) Lavandula latifolia	4	Flores; Folhas	Abortiva; Antibacteriana; Antisséptica; Aromaterapia; Carminativa; Emenagoga.
2	Cidreira Melissa Officinalis	10	Folhas	Ansiolítica; Antibacteriana; Antidepressiva; Antiemética; Antiespasmódica; Antiviral; Aromaterapia; Carminativa; Diaforética; Digestiva; Emenagoga; Febrífuga; Sedativa; Tônica.
3	Alecrim Rosmarinus Officinalis	2	Folhas	Antisséptico; Antiespasmódico; Aromaterapia; Adstringente; Carminativo; Colagogo; Diaforético; Emenagogo; Estimulante; Auxilia a ação do estômago; Tônico.
4	Hortelã-Pimenta Mentha x piperita Officinalis	8	Folhas	Antisséptica; Antiespasmódica; Aromaterapia; Carminativa; Colagogo; Diaforético; Refrigerante; Auxilia a ação do estômago; Tônico; Vasodilatador.
5	Coentros Coriandrum Sativum	2	Folhas	Antidiarreico; Anti-halitose; Aromaterapia; Carminativa; Depurativo; Expectorante; Narcótico; Estimulante; Auxilia a ação do estômago.
6	Orégãos Origanum vulgare	8	Folhas	Antirreumático; Antisséptico; Antiespasmódica; Aromaterapia; Carminativo; Colagogo; Diaforético; Emenagogo; Expectorante; Parasiticida; Estimulante; Auxilia a ação do estômago; Tônico.
7	Lúcia-lima Aloysia triphylla	2	Folhas	Antiespasmódica; Aromaterapia; Febrífugo; Sedativa; Auxilia a ação do estômago.
8	Salva Salvia Officinalis	2	Folhas (tóxica se tomada em excesso ou por períodos longos, contraindicado durante a gravidez)	Antidiarreico; Anti-hidrótico; Antisséptica; Antiespasmódica; Abre o apetite; Aromaterapia; Adstringente; Carminativa; Colagoga; Estimulante; Tônica; Vasodilatadora.
9	Arruda Ruta graveolens	2	Folhas (toda a planta pode ser tóxica em grandes quantidades)	Abortiva; Anti-helmíntico; Antidiarreico; Anti-inflamatória; Antiespasmódica; Carminativa; Emética; Emenagogo; Expectorante; Hemostática; Homeopatia; Irrita a pele; Estimulante; Auxilia a ação do estômago.
10	Estragão Artemisia dracunculus	2	Folha	Antiescorbútico; Abre o apetite; Diurético; Emenagogo; Febrífugo; Hipnótico; Auxilia a ação do estômago; Vermífugo.
kq	Kumquat Fortunella margarita	2	Fruto	

Tabela 2









3. Alecrim



4. Hortelã Pimenta



5. Coentros



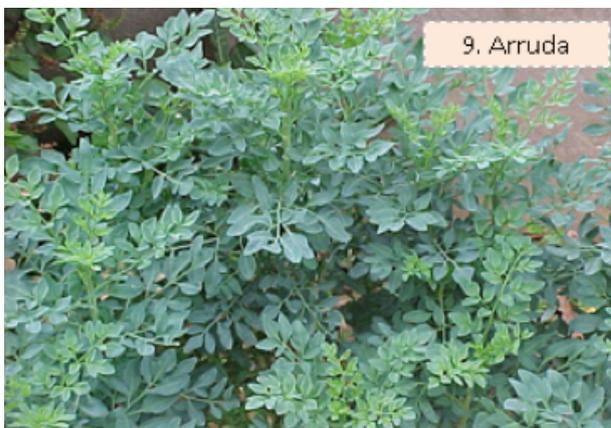
6. Orégãos



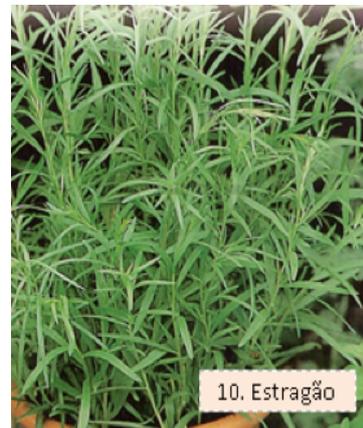
7. Lúcia-lima



8. Salva



9. Arruda



10. Estragão























Daphne: Luís Filipe Rodrigues em conversa com Rosário Forjaz¹

ROSÁRIO FORJAZ

Escola Artística Soares dos Reis no Porto
rosario.forjaz@gmail.com

Resumo

Este texto enquadra-se na participação de Rosário Forjaz no colóquio *Jardins, Jardineiros e Jardinagem*, segundo três perspetivas: a **exposição** individual de Desenho, *DAPHNE*, realizada em dois espaços do mesmo núcleo museológico (o Museu Nogueira da Silva e o Espaço Maria Ondina Braga, a casa-museu e a casa-jardim, respetivamente); o desafio duplo colocado ao artista Luís Filipe Rodrigues – para a produção de um **texto** (do qual resultou, *DAPHNE: Diálética entre o mito e a poética*) a figurar no programa do evento e a participação em **conversa** na abertura da exposição. No encadeamento do discurso áudio agora transcrito, são apresentadas **imagens** que referem os desenhos expostos nos vários espaços bem como aspetos da ordem dos conceitos vinculados a motivações, processo conceptual e técnicas utilizadas na representação gráfica. Apontam-se algumas premissas que orientaram o projeto em torno da escultura do jardim e da temática da paisagem. São convocados processos de recontextualização segundo premissas de substituição, deslocação, adição no âmbito de uma reflexão cultural crítica.

Palavras-Chave: Desenho; processo criativo; paisagem; museu; narrativa; mito

Teresa Mora: Agradeço o facto de terem aceite o convite para estarem aqui connosco no âmbito deste colóquio. Vou começar por fazer uma breve apresentação.

Rosário Forjaz nasceu em Moçambique em Lourenço Marques a 16 de Maio de 1966 (não resisto a felicitá-la pelo seu aniversário). A Rosário vive e trabalha no Porto e desloca-se, por vezes, a Braga. É licenciada em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, tem um Mestrado em Teoria Prática do Desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e, ainda, uma Pós-Graduação em *Integração da ótica e da luz laser na Expressão Plástica*, realizada no Departamento de Física da Universidade de Aveiro. Realizou diversos cursos em áreas variadas (entre as quais, joalheria e cerâmica). É professora na Escola Artística Soares dos Reis no Porto e autora de um manual escolar de Educação Visual para o 3º ciclo do ensino básico, que teve a sua primeira edição em 2006 e foi reeditado este ano letivo. Tem participado em diversos projetos artísticos, em exposições individuais e coletivas, e está representada em várias coleções, nomeadamente a do Museu Berardo. De entre as várias exposições, gostaria apenas de destacar que

¹ Disponível em formato vídeo no *YouTube*: http://www.youtube.com/playlist?list=PLaCx_6oGJLDz0Sq2W27qXKtqD03-nDE3

completam 13 anos que a Rosário expôs pela primeira vez aqui no Museu Nogueira da Silva na Galeria da Universidade (a que tem vista também para o exterior, que se vê do passeio) com uma exposição intitulada *Impressões de Viagem*. Hoje, temos o prazer de a ter de novo conosco nesta exposição intitulada *Daphne*.

Luís Filipe Rodrigues é licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e tem um Mestrado em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Está a fazer o seu doutoramento na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Tem feito diversas exposições individuais e coletivas. Participou em vários congressos. Tem várias publicações, das quais destacaria o livro *Desenho, Criação e Consciência*.

Muito obrigada pela vossa presença.

Rosário Forjaz: Muito obrigada, Teresa. Como a Teresa Mora referiu, e muito bem, quando me foi proposto fazer esta exposição, eu pensei imediatamente o que havia acontecido em 2000. E o que aconteceu há treze anos? Fiz um trabalho que incidia sobre um eixo ferroviário, partia da relação geográfica com um espaço onde eu habito, o Porto, e com um espaço onde habitei, Braga. Foi uma experiência, através de um percurso de comboio. Ou seja, quando equaciono fazer uma exposição eu penso no lugar onde esta vai acontecer. E quando me fizeram o desafio de expôr neste espaço pensei: eu tenho de lá ir, tenho de conhecer aquele espaço; tenho de conhecer aquele jardim... e, em fevereiro, quando aqui vim, deparei-me com as magnólias cor-de-rosa que estavam a florir.

Eu tinha feito um trabalho sobre as magnólias, exposto há dois anos na Casa da Cerca em Almada e portanto pensei que se este é um tema que já tratei, seria um tema que me poderia interessar. Mas não me cativou. O que me prendeu foram outras questões.

Luís Filipe Rodrigues: Deixa-me só fazer-te uma interrupção... Nós conversámos bastante sobre os desenhos da Rosário. Conversei como artista e não como crítico de arte, que não pretendo ser. E, realmente, esse aspeto – das questões conceptuais – foi o que nos levou a desenvolver uma conversa intensa e até prolongada.

Qual foi o mote? Ou o que vocacionou todo o desenvolvimento deste projeto? Principalmente este que está aqui, porque há dois projetos diferentes, duas atitudes perante o desenho e perante o espaço expositivo. O que realmente, logo à partida, me despertou a curiosidade... foi qual o motivo de tomar esta orientação? Porque quem observar estes desenhos não irá provavelmente verificar elementos manifestos que se liguem à motivação que a Rosário tomou como ponto de partida e que até delinearão praticamente todo o processo criativo. É talvez importante começarmos por aí para percebermos como teve início o desenvolvimento de um projeto que aqui está (no espaço Maria Ondina Braga). E depois falaremos do outro projeto que está em paralelo (na casa-museu Nogueira da Silva).

RF: Cada exposição é encarada como um pretexto para crescer no desenho, na investigação através do desenho. Visitei o museu e o jardim com a Teresa Mora. O Sr. António (o funcionário do museu) foi mostrar-nos o espólio e os espaços. Entrámos

numa casa-museu que tem um acervo, mobiliário, objetos, quadros... que fomos conhecendo. Eu já cá tinha vindo a outros eventos. Mas nunca tinha visto o espaço museológico com aquela minúcia. Através do percurso pela casa-museu, em direção ao jardim, chegamos a este espaço – o Espaço Maria Ondina Braga.



Figura nº1, Fotografia, Escultura Apollo e Daphne.



Figura nº2, Fotografia, Escultura Apollo e Daphne (detalhe).

Fiquei fascinada com a eloquência do Sr. António que orientou a visita. O Sr. António falou sobre a escultura com imenso entusiasmo. E foi essa relação de comunicação que me prendeu... Não no momento, não foi instantâneo... Mas foi a partir daí que comecei a trabalhar a ideia de escultura. E sempre pensando na temática do florescimento das magnólias. A questão da escultura assumiu o protagonismo. Não voltei a este jardim, a Braga, durante o preparação desta exposição em torno da escultura de Apolo e Daphne.

LFR: Mas há um aspeto muito interessante: o facto de qualquer pessoa que observa um desenho não atender só ao seu aspeto formal, mas também aos afetos... e são os afetos que muitas vezes despertam a vontade de desenhar. Provavelmente, esse contacto com uma pessoa que tem uma estima especial por este jardim poderá ter contagiado essa vontade de começares a criar e a desenvolver este projeto. Na obra que publiquei, *Desenho, Criação e Consciência*, falo muito no aspeto da consciência ligada à emoção e ao sentimento. Eu penso que talvez tenha sido isso que te tenha despertado para este projeto. Isto é, o alargar da consciência pelo estímulo de um sentimento de afeto.

Até o próprio mito da *Daphne* é uma narrativa de afetos. Afetos que por vezes chegam ao ponto em que se opõem e resultam na aversão e no amor impossível. E talvez tenhas trabalhado um bocadinho nesta, não diria dicotomia mas, dialética de afetos, depois transpostos para o desenho.



Figura nº3, Fotografia, Escultura Apollo e Daphne (detalhe).

RF: Exatamente. Ou seja, eu comecei por me centrar na ideia da verticalidade da árvore e nos conceitos de metamorfose e transformação. A fuga associa-se a essa dicotomia. *Apollo* persegue *Daphne* e esta pede apoio a seu pai... Acabei por me centrar na verticalidade do tronco do loureiro e na sugestão do dinamismo da escultura, o que me permitiu criar sete representações que são sete narrativas. Enunciam um percurso cronológico entre o primeiro e o último desenho e, não esquecendo que *Apollo* está presente, verifica-se uma certa centralização em *Daphne*.

Por outro lado, temos aqui uma montagem da representação vertical como se fosse a ideia de transferência do conceito da árvore, do tronco do loureiro, e a ideia da inscrição que aparece por baixo, no âmbito de um herbário.

No meu processo criativo eu ando sempre a “roubar” coisas, a roubar flores... Não consigo ir daqui ali sem apanhar três ou quatro flores pelo caminho ... Tenho trinta mil, e outras coisas, que estou sempre a guardar e a colecionar. Desenvolvi o gosto por transferir essa ideia de colecionar e sistematizar uma certa informação. Daí a inscrição aparecer na parte inferior e a mancha gráfica de todos os desenhos ter a mesma dimensão, tal como sucede nas páginas de um herbário.

A frase que aparece no primeiro desenho, em italiano, é uma frase que descobri e não está inscrita nesta escultura. A escultura original está em Roma. E o que é que descobri? Que na escultura original havia uma inscrição esculpida por Bernini e que dizia: “*chi ama seguire le sfuggenti forme dei divertimenti della vita alla fine si*

trova foglie e bacche amare nella bocha". A inscrição original não consta na escultura original nem na réplica deste jardim. Quem for à Galeria Borghese, em Roma, encontra uma escultura cuja base está alterada. Nas várias pesquisas de réplicas desta escultura há diferentes interpretações e variantes seja em relação há inexistência desta inscrição seja na diversidade de representação concetual e formal.



Figura nº4, desenho, **Daphne #1**, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013
Figura nº5, desenho, **Daphne #2**, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013

LFR: No contexto deste colóquio evidencia-se a relação com a natureza. Não é por acaso que muitos destes elementos verticais, como disseste, se associam ao tronco do loureiro. E vamos perceber o porquê do loureiro... Mas eu também

relacionaria certos aspetos formais como: a fratura, o contraste entre o estável e o dinâmico, entre o pesado e o leve, entre a luz e a sombra. São conceitos que estão muito presentes neste projeto aqui desenvolvido e que no fundo são quase como uma metáfora do que se passa na natureza em termos de reequilíbrio. Não sei se vou ao encontro daquilo que te orientou...

RF: A relação com a natureza, de certa maneira, é a transformação e a metamorfose. Há na própria narrativa a ideia de relação de uma árvore, em termos de verticalidade, do superior e do inferior, que se prende com a sua forma radicular que não se vê e com o seu crescimento na procura da luz.

De certa maneira, esta dinâmica identifica-se com o modo como fruo a paisagem ao encará-la como um estímulo ao meu processo criativo. É um quotidiano que não é programado. Há uma sistematização antecipada mas que não é, na totalidade, previsível.

LFR: É muito interessante constatar que desenvolves um trabalho de relação com a natureza e o impacto que ela te provoca, também, em termos de afetos. Depois, fazes uma ponte entre esse fenómeno, essa experiência muito viva e passas esse aspeto, essa experiência, para o outro lugar, para o ateliê. São experiências diferentes, onde de uma para a outra retomas um pouco aquilo que interiorizaste e vais reavivá-lo, mas relacionando-o com os teus próprios processos. Os teus processos criativos, segundo o que descreves, que incorporam esses conceitos dicotómicos de que falámos aqui.

RF: Esta questão da figura *Daphne*, de uma deusa que se transforma numa árvore, foi um processo de transformação gradual. Quando olhamos para a escultura do jardim, ela própria tem vários momentos de metamorfose segundo a mobilidade que poderemos fazer quando observamos a escultura.

Procurei também, na própria maneira como ia desenhando e descobrindo, criar um jogo com a perceção visual sobre as formas, que o próprio processo pictórico vai permitindo. Poderemos evocar os métodos de Leonardo da Vinci bem como muitos artistas que exploram o casual.

LFR: Descreveste alguns processos a que recorres para desenhar que não são propriamente convencionais de acordo com o que é dito que é o Desenho. Fazes muitas experiências e muitas vezes ficas refém de algo que não sabes onde te leva, não sabes o que vai acontecer. Daí o casual. Desde a diluição dos materiais, depois uma contraposição com a rasura, o registo com que vais cortar ou lutar contra esse acaso. Mas, em contrapartida, também há a questão da luminosidade que vai ser o produto dessa luta que fazes em termos processuais nos teus desenhos.

RF: Poderemos pensar ... como é que isto é feito? Quais são as técnicas? É grafite. Grafites é o que toda a gente conhece mais e com o que se fazem riscos, linhas e traços ... usando lápis de várias durezas.

Há seis ou sete anos, criei um material que não deixava as marcas da linha. Comecei a inventar sem saber bem no que ia dar, diluindo a grafite e usando-a

como pigmento. Portanto, nestes desenhos, noventa por cento da mancha gráfica é feita com pincel chinês ou feita com diluições; depois, em certos momentos, acaba por haver situações de traço, marcas gráficas e, num determinado momento, senti a necessidade de inscrever um texto, não como título (porque não são títulos) mas como desenho. A intenção de repetir formas é importante, para acentuar os significados e as dicotomias na transformação formal e semântica. A informação a azul é inscrita com papel químico e é feita com transferência de marcas, as quais eu não vejo enquanto as realizo mas imagino o lugar onde vão acontecer.

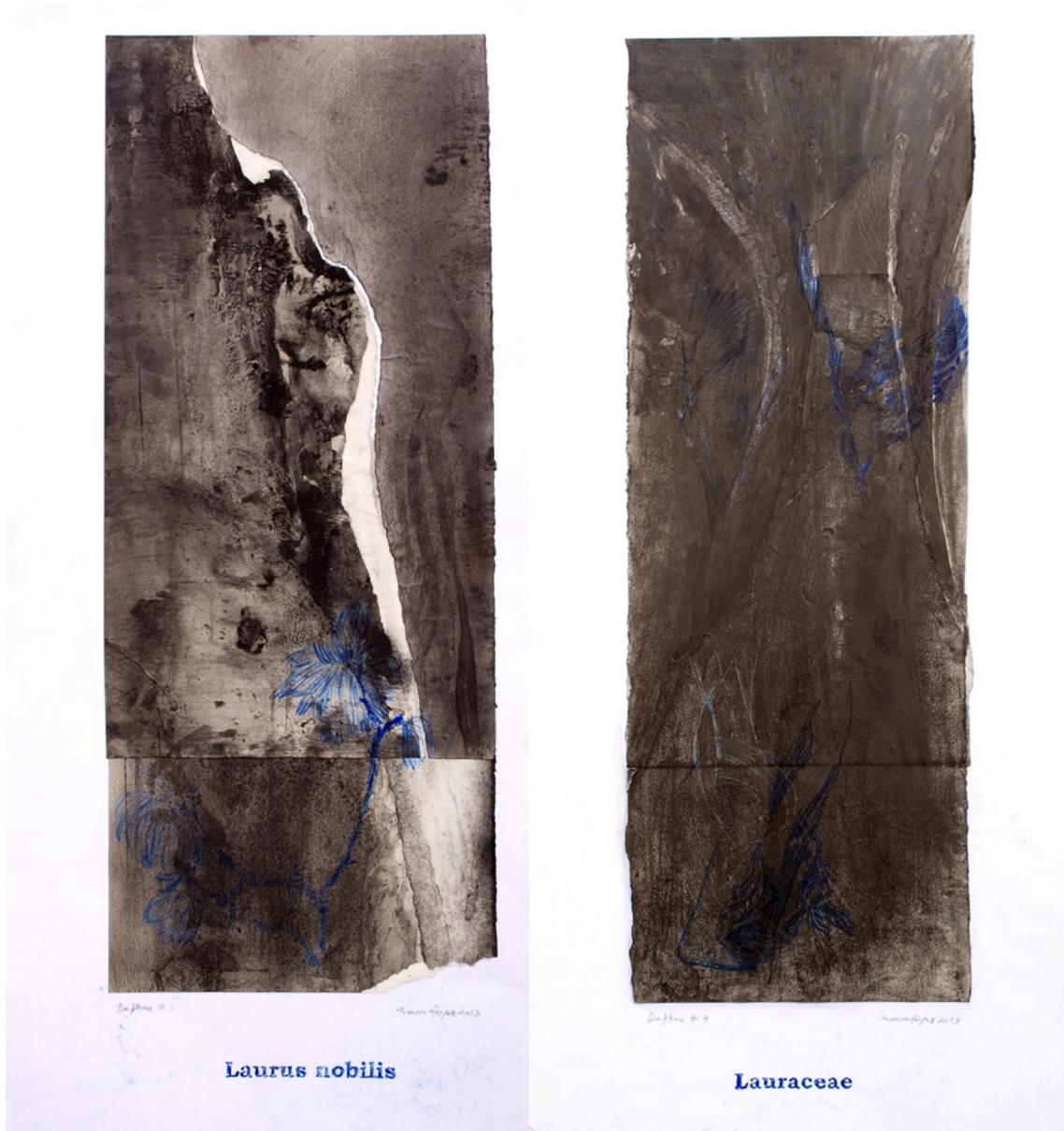


Figura nº6, desenho, **Daphne** #3, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013
Figura nº7, desenho, **Daphne** #4, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013

Esta ideia do tocar, do gesto do inscrever, do pressionar o papel com mais ou menos intensidade, podendo criar uma marca mais ou menos escura... são questões com que me confronto no processo.



Figura nº8, desenho, *Daphne* #5, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013
Figura nº9, desenho, *Daphne* #6, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013

LFR: O que estás a descrever não é simplesmente a riqueza da tua relação com o desenho. Esses aspetos que mencionas, na tua relação com os processos gráficos de construção, vão ser transpostos para os conceitos de que falas e de que já tratamos anteriormente. Refiro-me às questões dicotómicas e dessa relação, – diria até, de *diálogo* entre conceitos – que talvez seja um estímulo para a criação.



Figura nº10, *Daphne* #7, 100 x 45,5 cm, pigmento de grafite, aguarela e carbono azul sobre papel, 2013

O curioso é que os desenhos anteriores, nomeadamente os que estão expostos na casa museu, não têm, talvez, este vigor em termos de registo e de contundência do traço e do contraste, da afirmação. Se calhar, seria interessante ver e perceber

qual foi a ligação com os projetos anteriores a estes? Embora haja aqui muitos aspetos que foste buscar aos projetos anteriores, há aqui uma mudança de atitude.

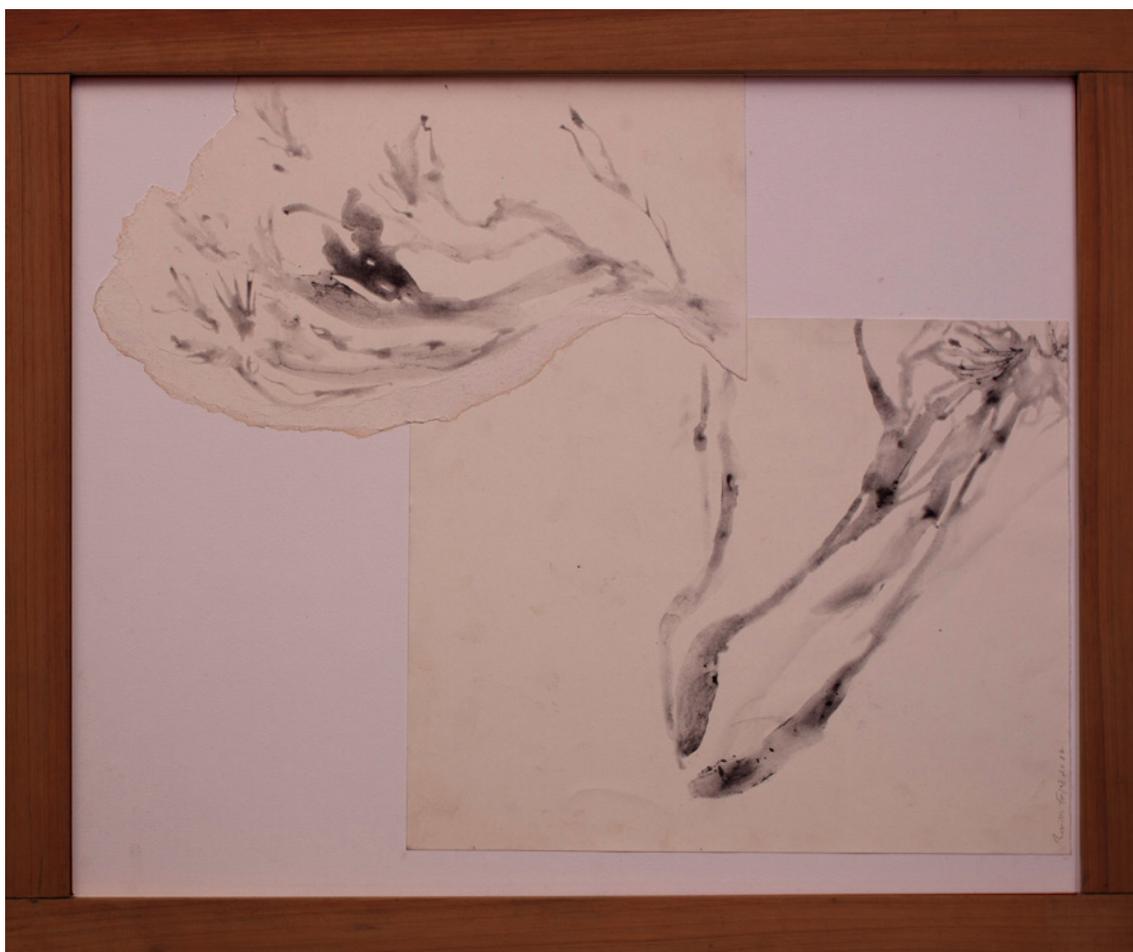


Figura nº11, *Dracaena Draco*, 53,5 x 63,5 x30 cm, pigmento de grafite e aguarela sobre papel, 2012

RF: Arquivar é um hábito recorrente. Este trabalho *Dracaena Draco*, que está exposto no museu, foi exposto há um ano em Guimarães. Foi feito com a mesma técnica, com o mesmo papel. Eu investiguei muito até chegar a um papel que tivesse a capacidade para absorver a quantidade de tinta que me interessa, que receba as marcas feitas com um estilete que rasga, como as penas gráficas; um papel que permitisse que, ao rasgar, tivesse uma área grande de evidência.

Há uma série de características que me interessam. Em *Dracaena Draco*, acabei por relacionar com aspetos contextualizados a um lugar com constrangimentos de habitat. Este trabalho tem a ver com uma espécie que estou a trabalhar: o dragoeiro.

Os meus desenhos têm referentes. Aqui trabalhei com o loureiro, as magnólias e a escultura. Em *Dracaena Draco*, trabalhei com referentes que havia em jardins de Lisboa.

Apresento algumas fotografias de processo. São pedaços de fotografias que realizei de um grande dragoeiro plantado pelo Vandellis no Jardim da Ajuda.

LFR: Há coisas em comum entre o projeto *Daphne*, exposto na casa-jardim (Espaço Maria Ondina Braga) com os desenhos expostos no casa museu (Museu

Nogueira da Silva). No contexto do teu processo criativo é explícita a relação com a natureza. Depois, há aspetos visíveis na relação entre estes desenhos de 2011 e alguns que estão expostos (de novo) na casa- museu.

A tua atitude perante a casa museu dá-nos a ver outros contrastes, não apenas no âmbito fenomenológico mas ao nível cultural. Poderia falar em “lutas de classes”, diria eu.

Será que há alguma coisa de contrastante em termos de atitude entre estes dois tipos de desenhos? É uma novidade no teu processo criativo? É interrupção? Vais retomar este projeto?

RF: Há uma continuidade. Mas há uma diferença. Eu não consigo repetir ... é contra a minha natureza repetir o que faço. Quando me fazem um desafio, faço uma exposição nova.

Fizeram-me um desafio e foram três meses de trabalho intenso. Vou buscar aspetos técnicos, processuais, conceptuais. Mas há outros em que arrisco muito. Houve uma altura em que pensei que não ia haver exposição... porque rasguei muito. Cortar é diferente de rasgar. Rasgar é transformar: é alterar a forma, os contornos, os limites...

Há situações em que procuro perceber a transformação da própria árvore. E neste processo realizei uma ação em que procurei acompanhar a metamorfose de *Daphne*. Realizei um exercício em que retirei a casca de um tronco de uma árvore. Este gesto serviu para interiorizar esse processo em que *Daphne* se transforma num loureiro.

LFR: Em termos conceptuais também tens aqui duas visões paralelas. Porque aqui nesta sala de exposição o próprio tipo de espaço condiciona a forma como são dispostos os desenhos. E nós tratámos de conceitos, uns ligados à fenomenologia, outros à mitologia, outros ao desenho em si, e outros com o próprio fenómeno de criação. Em contrapartida, temos outra exposição, em que trabalhas outros conceitos. Nomeadamente, por exemplo, a descontextualização.

Qual será o impacto numa pessoa que esteja extremamente habituada a ver um objeto artístico clássico e, de repente, aparece no lugar dele um desenho contemporâneo?

RF: Este trabalho *Dracaena Draco*, está exposto no museu. Na exposição tradicional, do acervo do museu, está uma pintura. Tive autorização para a retirar e integrar um desenho meu. O acaso é fantástico e o acaso às vezes é melhor do que premeditar as coisas. E porquê o lugar fantástico? Neste caso particular porque interage com questões de sobrevivência de espécies que estiveram em perigo, tal como o dragoeiro.

Ou seja, quando eu coloquei *Dracaena Draco*, na parede escolhida, descobri que, por mero acaso, o título da obra retirada se identificava com os pressupostos semânticos de *Dracaena Draco*. O título da pintura anterior, “Ressurreição” convoca, por analogia, questões no âmbito do património natural.

LFR: Introduzes aspetos que são comuns. Estamos a falar de vários objetos de arte em que introduzes outros objetos de arte. Podemos convocar Marcel Duchamp, por exemplo, que fez de outra forma, colocou um objeto utilitário num contexto artístico.

No teu caso, tiras um objeto convencionalmente entendido com valor museológico, devidamente catalogado, e colocas um desenho num espaço que não lhe pertence. Estamos numa casa-museu em que a cada espaço correspondem determinados objetos de arte.

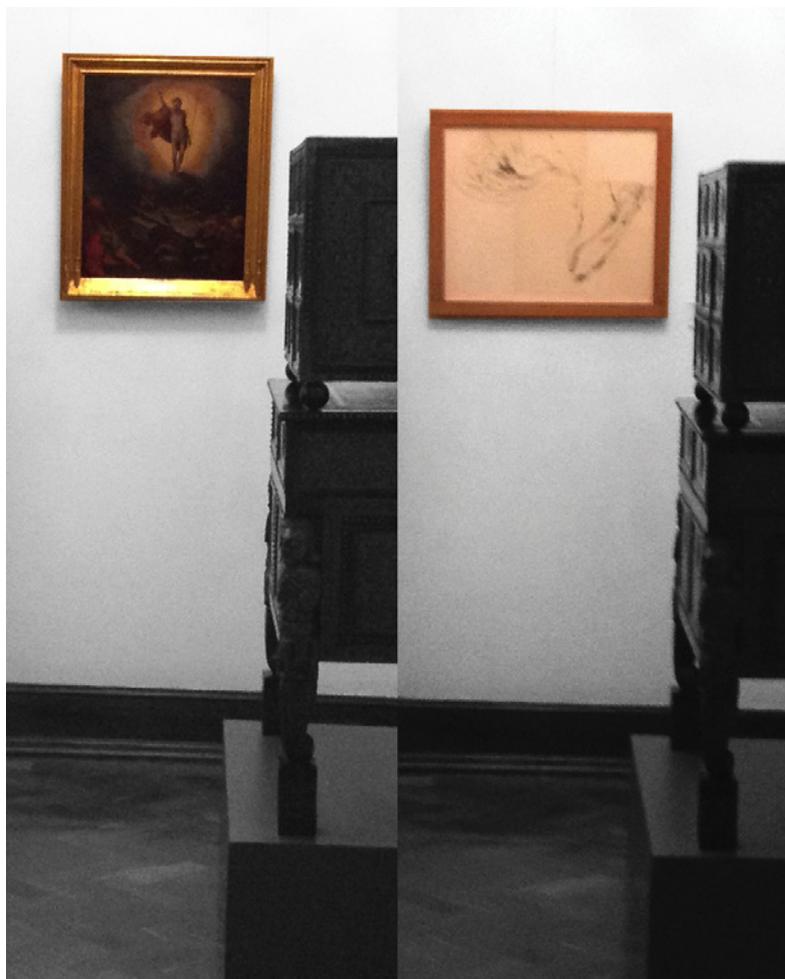


Figura nº12, *Dracaena Draco* e *Resurreição*, sala das pinturas.

RF: Nestes casos houve uma substituição, mas as abordagens são diversas.

Enquanto que na **sala das pinturas**, coloquei *Dracaena Draco*; na **sala romântica**, com *Ginkgo Biloba*, e na **sala das porcelanas**, com as *Dálias* (Henriqueta de França), correspondem processos de “substituição”; no **salão nobre**, o processo é de “deslocação” e aí encontramos o díptico das *Magnólias*. *Herbário de Gestos* e *Orquídeas*, correspondem respectivamente ao **hall** e ao **corredor** e enquadram-se em processos de “adição”.

Há quadros que estão em espaços que não tinham nenhum quadro, por exemplo, logo à **entrada**. No corredor, está um quadro de certa maneira a orientar os visitantes que, ao entrarem na sala, se dirigem ao jardim. Esta interação entre o antigo e o atual reorienta o percurso de descoberta dos vários desenhos e espaços. O **corredor** orienta a visita para fora da casa em direção ao jardim e ao espaço Maria Ondina Braga onde se encontram os restantes desenhos desta exposição.



Figura nº13, *Herbário de Gestos*, 67,5 x 52,5 cm, aguarela sobre papel, 2007.
Figura nº14, *Orquídeas*, 73 x 140 cm (tríptico), pigmento de grafite e aguarela sobre papel, 2008

LFR: Estás a falar de atitudes diferentes, usando um espaço com diferentes tipos de função. E, provavelmente, seria interessante saber se isto é um fim de um projeto, pois sei que estás a desenvolver um outro projeto de desenho.

Estas duas atitudes aqui apresentadas têm um fim? São um elo de ligação com outros projetos? Isso dar-te-á um mote, uma ligação com o projeto que interrompeste? Será que o vais retomar da mesma forma onde o deixaste?

RF: Esta proposta foi inesperada. Foi um convite que não podia recusar. Interrompi o que estava a fazer e agora não vou conseguir fazer as coisas da mesma maneira.

O processo criativo é assim... o que eu sinto é que o trabalho que fiz se irá refletir no projeto que tenho em mãos. Inclusivamente, houve aqui questões que foram abordadas e que nunca tinham sido equacionadas. Trabalho a paisagem há muitos anos. Numa fase inicial estive mais ligada a espaços arquitectónicos e menos à paisagem em si, natural.

LFR: Entre conversas que tivemos, fiquei com a impressão de que tens uma relação muito especial com a natureza e o projeto que estás a desenvolver é também da tua relação com a própria natureza. Mas estes processos são extremamente artificiais, não esqueçamos que o desenho é um artefacto. O desenho é um objeto feito com artifícios e instrumentos totalmente artificiais. O que te introduz noutra relação. Quando há pouco falavas da tua relação com a natureza num determinado contexto e depois vais para o ateliê e tens uma relação *a posteriori* com a natureza, com as memórias, faz-me pensar que há aqui dualidades, mas que se complementam. Não conheço muito do projeto que estás a desenvolver em paralelo, mas o que conheço parece-me ter muito a ver com a relação com o mais *casual* dos processos criativos, dos processos técnicos e também da tua relação com a própria natureza.

RF: Sim. Num trabalho de campo direto com a natureza, estou a desenhar *in loco*. A concepção final dos desenhos a expor ultrapassa os registos locais (diários gráficos, etc.), integra momentos de pesquisa, de maturação, e é desenvolvida no ateliê.

RF: Poderíamos fazer o resto da visita no museu.

A minha ideia orientadora era a de criar uma nova dinâmica do espaço das peças que estão neste museu, fazendo parte da coleção privada de António Nogueira da Silva, proprietário que na sua vida foi adquirindo obras. Reportamo-nos a um espaço que era doméstico e que foi transformado num espaço museológico.

LFR: No **hall**, ao colocares ali aquele desenho, quiseste criar alguma nova narrativa? Colocando três elementos mais um elemento... É apenas uma narrativa circunscrita ao teu processo criativo ou esta colocação descontextualizada tem alguma intenção narrativa?

RF: Eu não diria descontextualizada. Diria re-contextualizada, porque acaba por ser o conceito protagonista desta exposição: colocar um novo “objeto”, de uma exposição que veio ao museu, em conflito com o existente, mas havendo algumas afinidades.

Aqui havia três plintos com três esculturas de Jorge Barradas. Eu coloquei um novo plinto pintado de branco e um quadro pousado, com a moldura a branco. Os quadros normalmente não se pousam. Pousam-se as fotografias. Os quadros penduram-se. Portanto, houve essa continuidade na maneira de os expor e essa adição ao espaço para criar essa continuidade narrativa. Há um confronto entre estas três representações de figuras femininas com a representação de um tubérculo de dália, todos pousados em plintos semelhantes (Figura nº13).

LFR: Eu diria que, quando se olha para a narrativa, se pensa numa sucessão de acontecimentos quase cronológicos. E aqui talvez a narrativa tivesse mais a ver com o porquê de colocar este desenho ao lado destas esculturas, destes bustos que, penso eu, poderão ter mais a ver com o afeto que te despertaram e de repente – não sei se foi de repente ... se foi reflexivo, se foi imediato ou espontâneo – te levou a colocar aqui algo que afetivamente está ligado?

RF: Sim, houve a ideia de pensar que este espaço é um **hall**. O que é um hall? É um espaço de encontro. Um espaço a que chegamos, no caso, após subir as escadas. É um espaço de estar. Nesse sentido, foi pensado no sentido de *iniciar*. Por outro lado, de todos os trabalhos, este é o mais antigo de 2007. Eu quis dar também essa ideia cronológica e ao criar um conflito para quem vê a exposição procurei também criar uma ambiguidade a nível da identificação dos trabalhos. Ou seja, na listagem do preçário, os desenhos do 1 ao 7 são os que estão no outro extremo do museu (os que vimos há pouco no Espaço Maria Ondina Braga). Portanto quem olhar para este desenho vai ver o número 14. Não vai perceber. Vai pensar, eu estou a ver o número 14 e onde é que estão os outros treze? A minha ideia foi levar as pessoas a conhecerem o museu e a descobrirem os outros números ...a irem até ao fundo do corredor. Portanto, a minha perspetiva é também de reflexão e de provocação.

LFR: No **corredor** será talvez importante pensar o que estava aqui antes? Ou é mais um conceito?

R.F: No **corredor** não havia nada. Temos também uma situação de recontextualização.

Enquanto artista, preocupo-me em organizar um programa de representação de ideias. Por exemplo, poderemos convocar a metáfora, a substituição de uma ideia por outra, para falar simbolicamente de um outro conceito. O gesto remete para a retórica. Adicionando ocupei um vazio.

LFR: Os teus desenhos têm esse aspeto telúrico da tua relação com a natureza. No entanto, se observarmos estas salas deparamo-nos com objetos extremamente culturais, mais ligados à experiência antropológica. E esse confronto talvez tenha sido um estímulo?

RF: Esse conflito que se cria é um conflito cultural. Não entendo a ideia do desenho, da arte como apenas desenho, há uma questão de sustentabilidade. Porque é que temos de chamar a natureza como património se ela sempre existiu? Porque está em risco. De certa maneira, o facto de integrar estes trabalhos num museu, onde se encontra uma coleção de uma pessoa que foi construindo o seu património... Inclusivamente, também aqui há representações de paisagem além da escultura que está no jardim ...Esta questão cultural de património tem um sentido mais alargado.



Figura nº15, *Gigko Biloba*, #1 e *Gigko Biloba*, #2
Figura nº16, *Sala Romântica*

Figura nº17, *Gigko Biloba*, #1, e *Gigko Biloba*, #2, 40x30,5 cm, seiva de dragoeiro sobre papel, 2012

Os desenhos *Gigko Biloba*, realizados em 2012 nos Açores, de uma espécie que esteve em riscos de extinção, foram recolhidos no Parque das Furnas em São Miguel. Estes referentes remetem para folhas que estão suspensas, daí esta relação com a ideia de virem do céu.

São realizados com uma técnica que tem a ver com o projeto, que interrompi, para a exposição de 2014 a realizar-se nos Açores.

LFR: Há aqui um aspeto importante, quando falas na tua relação com os materiais e que a maioria das pessoas desconhece. Nesses processos todos estás a fazer investigação. Isto confronta-se com uma questão reavivada que é a discussão da relação da arte com a investigação.

A arte é investigação? O processo criativo é uma investigação? Eu diria que sim, de acordo com o que descreves no teu processo. Há dois processos de investigação que se relacionam: um que tem a ver com o comportamento dos materiais e depois esse mesmo comportamento dos materiais vai conduzir a outro processo criativo que é outro modo de investigação. Há um contágio mútuo.

RF: É um processo que se reinventa a si próprio. E que joga muito com estímulos e com um olhar atento.

LFR: Com o desconhecido...

RF: Com o acaso... um traço mais intenso pode significar um momento de pausa... outro mais fluido remeter para um peso que se solta...

LFR: E que se torna mais interessante quando estás a descobrir um material que não é usual aplicar no desenho.

RF: Tenho pouquíssimos desenhos feitos com esta técnica.

LFR: O próprio material que descobriste como meio de criação é um desafio à criatividade?

RF: Sim, levanta uma série de dúvidas ... Como é que se utiliza este pigmento? Como é que se tem usado, com que fins? Esta questão local de eu falar com as pessoas, encetar conversas com os jardineiros que trabalham nos jardins botânicos tem sido muito profícua.

LFR: Há uma relação antropológica... É um cruzamento de muitas matérias incluindo a criatividade. Neste caso, descontextualizas a natureza, os herbários, a experiência sem intervenção do intelecto quando estás na natureza com essas resinas que saem dos troncos. Tudo isso cruzado tem como resultado os desenhos que são os artefactos que estão descontextualizados tanto na questão dos materiais convencionais como no caso do espaço em que os integraste ...

Isto é, nós entendemos um museu como um espaço para a preservação de objetos culturais e tu aqui colocaste os teus objetos culturais no espaço próprio em que se faz esse tipo de catalogação cultural.

RF: Houve a recetividade do Diretor do Museu, o Doutor Carlos Corais. Senti que queria participar no museu de outra maneira e encaminhar as pessoas..., talvez pela minha relação com esta cidade e de eu a conhecer e querer dar a conhecer. Porque penso que o conhecimento do espaço do museu deve ser o de um espaço contínuo... um lugar de reflexão do atual com o histórico.

LFR: No **salão nobre**, há um aspeto que contraria o que é normal..., uma relação de que falaste. Os pés estão na parte superior. Estamos habituados a ver um ramo ou uma árvore em que a parte inicial onde nasce ou se desenvolve é a parte inferior. E aqui é como se tivesses invertido. Mas tu tens uma explicação para isso...

RF: A magnólia tem uma copa frondosa, fantástica. Para se ter a perceção de que a árvore está no espaço público (como na cidade do Porto) é necessário estar debaixo da magnólia. Aí temos a sensação de estar num jardim. E há também uma sensação de proteção. É como se eu estivesse a representar a árvore à minha volta com os bolbos e as flores apontando para cima à procura da luz.

LF: A magnólia cresce no sentido superior e ao mesmo tempo a sua raiz vai desenvolver-se para baixo. Aqui parece que perde a ligação com a base e com a parte inferior desse desenvolvimento, o que não quer dizer que estejas a contrariar o que quer que seja. Este desenho será uma interpretação que remete para um aspeto que te suscitou mais interesse.



Figura nº19, desenho, *Dálias*, 56 x 103 cm (tríptico), pigmento de grafite e aguarela sobre papel, 2008

Figura nº20, desenho, *Magnólias*, 59 x 84 cm (díptico), pigmento de grafite e aguarela sobre papel, 2011

RF: A questão é complexa. O desenho *Magnólias* enquadra-se no meu processo de desenhar que pode parecer simples mas é denso. Há uma procura constante de mediação das técnicas e processos gráficos com a semântica de uma narrativa de maturação pictórica.

O projeto desta exposição encarna na metamorfose de *Daphne* uma teia de sensibilidades estéticas e emotivas na procura da perfeição.

Nota:

Fotografias/processo concetual nos espaços do museu de Rosário Forjaz.

Fotografias de desenhos *Daphne* de Elisiário Miranda.

Créditos fotográficos de Rosário Forjaz.

Daphne: Dialética entre o mito e a poética

LUÍS FILIPE RODRIGUES

Centro de Investigação de Urbanismo e Design
luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo

Esta análise centra-se na exposição de desenhos que Rosário Forjaz realizou no Museu Nogueira da Silva no contexto do colóquio *Jardins-Jardineiros-Jardinagem*. O texto que se apresenta resultou do encontro com os desenhos e as próprias reflexões que a Rosário me foi transmitindo com particular entusiasmo. Poderá constatar-se que a criação dos desenhos teve como base uma experiência dual entre o contacto direto com a natureza e com o mito – que floresceu na artista, por via de uma prática quase antropológica e, ao mesmo tempo afetiva – e um contacto oficial, através de processos afins aos da gravura – que se desenvolveu no seu ateliê. Para além do fenómeno físico, perceptivo, criativo e antropológico, foi elaborando um referencial conceptual que, de uma forma implícita, ordenou e organizou o seu pensamento visual e o seu processo de concretizar pelo desenho, de um modo poético e também intelectual.

Palavras-Chave: Desenho; criatividade; natureza; fenómeno; mito

O primeiro contacto com os desenhos de Rosário Forjaz despertou um conjunto de impressões. Na Casa da Cerca em Almada, entre outros artistas que interpretavam a natureza, Rosário fê-lo da forma mais poética. E assim continuou até este momento. A riqueza da poesia apresenta-nos pouca informação manifesta mas, em contrapartida, faz infiltrar na nossa consciência sensível uma informação mais importante, infra-liminar, e que se dirige ao nosso inconsciente, tornando-o harmonioso e provocando em nós o impulso de dizer: “que belo!” Mas, para além do belo dos desenhos apresentados, como veremos, esconde-se um complexo processo de entendimento das formas através de um interlaçar da percepção, da sensibilidade e da influência cultural.

Como se poderá ver nesta exposição, os desenhos de Rosário não nos pretendem encher os olhos com virtuosismos representativos, pois (contrariamente à sua intenção) de exploração racional se trataria. Rosário vai mais além da observação e *mimesis* da natureza. Ela dilui-se nesta, dissecando-a pela percepção e pela intensa catalogação quanto à família das plantas.

Percorrendo esta Casa-Museu, pelo interior e pelo jardim, constata-se o interesse e afeto que também Nogueira da Silva desenvolvia em relação à natureza, que convocava, introduzindo-a nos seus jardins, elaborando uma certa forma de herbário e adquirindo obras de arte que representassem a natureza.

Este proprietário colocou, no jardim, a escultura *Daphne* – onde *Appolo* prende *Daphne*, tentando recuperar a beleza divina. Perante este enredo encenado pelo autor da escultura, que serviu de mote a Rosário para o seu projeto inédito aqui apresentado, somos induzidos para a interpretação de uma presumível intenção de apelar ao reequilíbrio entre o determinismo natural e o indeterminismo sentimental e entre o belo natural e o belo racionalizado (belo culturalmente). Trata-se de uma procura de conciliar tendências – a natural e a cultural – na criação de artefactos que consubstanciam a sensibilidade e o pensamento, adotando como metáfora a luta de poderes (entre deuses).

Na mitologia grega, *Daphne* era uma ninfa, filha do rei Peneu. *Appolo* foi induzido a apaixonar-se por ela ao ser atingido por uma flecha de Eros. Este mesmo acertou *Dafne* com uma flecha de chumbo, que fez a ninfa rejeitar o amor de *Appolo*. *Appolo*, porém, começou a persegui-la. Cansada de fugir, pediu ao pai que a livrasse da situação. Ele, então, transformou-a em loureiro. E *Appolo* disse: “Se não podes ser minha mulher, serás minha árvore sagrada”. A partir de então, o deus trazia sempre consigo um ramo de louros.

Rosário, por vezes criando um certo debate consigo-própria, convoca este conflito, extrapolando-o para o próprio processo e progresso criativo – o que nos cria um certo desconforto. Um desconforto salutar, porque nos obriga a reequacionar o sentido do belo formal, levando a que, por empatia, nos introduzamos num belo fenomenológico: o da experiência com a Natureza que nos rodeia e que somos, também, nós próprios. Isto é, alerta-nos para o facto de que, mesmo culturalmente encapuçados, podemos comungar daquilo que nos é originário: a Natureza. De certa forma, leva-nos a deixar a passividade da contemplação, para passarmos à atividade do pensamento (sensível). A estranheza da indefinição, e ao mesmo tempo da insinuação, gera a procura de resolução do problema ao nível do nosso inconsciente, o que nos aproxima por empatia do debate com que Rosário se confronta na criação dos desenhos.

Devemos ver estes desenhos numa perspetiva de arte contemporânea, na medida em que reformulam e põem em causa o desenho visto como meio de representação objetiva convencional. Isto é, Rosário usa instrumentos, técnicas e meio antes usados com uma perspetiva académica com propósitos pré-estabelecidos pelos atores “autorizados” para o efeito, e reinventa o processo de os aplicar.

Uma das facetas da intervenção de Rosário Forjaz é dentro da Casa-Museu, os desenhos, enquanto objetos finais, são re-contextualizados, atualizando-os (tornando-os ajustados ao seu estado de alma atual). Numa palavra, coloca-os no sentido do seu trajeto como pessoa que sente de dentro para fora e não o contrário (isto é, não incorporando padrões, mas reinterpretando-os), trocando as obras por obras de arte-de-hoje fora de qualquer padrão ou regulamento estético-académico.

As plantas crescem em sentido oposto ao céu, através do desenvolvimento das raízes, mas crescem sincronicamente em direção ao céu, como que procurando aproximar-se à fonte de energia do sol ou, metaforicamente, ao Deus; numa palavra,

procurando a expansão de sua vitalidade: a liberdade. Liberdade que só é possível, desenvolvendo-se no sentido oposto ao céu, pelo crescimento das raízes.

Desenhar, como o faz Rosário, em comunhão com a natureza, não é “a procura do alimento pelas raízes que se aprofundam e ramificam cada vez mais.” A profundidade que Rosário procura tem o sentido oposto: pensar visualmente o mais grandiosamente, esquecendo o discurso do detalhe analítico, sintetizando o complexo no simples: o que é já, em si, complexo, mas que alimenta a sua vitalidade no ato criativo. A criatividade é uma procura do espiritual, em comunhão com o telúrico.

A *outra faceta* de Rosário Forjaz desenvolve-se na sala de exposições desta Casa-Museu. O resultado é o efeito de um diálogo neste espaço físico-cultural, já não com o sentido quase crítico, mas em que procura um sentido atual para os mitos do clássico antigo. O que só foi possível a partir de, pelo menos, quatro alicerces: a sensibilidade, a percepção, o pensamento e o impulso para a criatividade.

Na verdade, estes desenhos, embora nos apareçam como algo de estático e matérico, revelam o que os precedeu, um processo rico e complexo: de relação interativa entre o significado simbólico da escultura, o efeito que a mesma teve no inconsciente de Rosário e os mecanismos artesanais e metodológicos que se foram reajustando à medida das descobertas da criação. *Criação*, e não *reprodução perceptiva do real*, pois estes artefactos não nos remetem para a representação mimética das coisas ou para a observação contemplativa das mesmas, de um modo funcional e determinado; muito embora, a sensibilidade que este projeto nos transmite tenha tido como fonte a influência da sedução da escultura que se encontra “plantada” no jardim – como se de uma árvore se tratasse – e das esculturas que vários autores replicaram tendo como referência o original.

Numa palavra, encontramos-nos perante um projeto em que o cultural, a sensibilidade, a natureza, a criatividade e a observação se contagiam e se reconciliam. Não é por acaso que Rosário Forjaz tem um trabalho duplo, de naturezas diferentes, que se complementam e que, de um modo geral, caracterizam a sua maneira de criar: o trabalho de campo – de contacto com a natureza, onde alimenta o instinto natural de vontade de criar – e o trabalho de ateliê – de acordo com técnicas oficiais (meios de transferência, tratamento de imagem digital, consulta de informação científica sobre o que observou, técnicas de registo afins à gravura e ao desenho, etc.), onde a criatividade se desenvolve no decorrer da recriação do objeto desenhado de acordo com um processo que desperta o casual e o causal, mas para além de qualquer determinismo próprio do previsível. Suponho que este é um desafio de Rosário Forjaz, quando, no seu processo, experimenta uma dialética entre a sua intenção, o imprevisto e a sua reação, e erige os pilares que lhe permitem a construção de um novo edifício, um novo projeto: este projeto – *Daphne*.

Na sala de exposições, expomo-nos a esta última faceta, com uma série de experiências – porque de experiências trata o desenho – que têm de comum: um formato que a autora associa ao tronco da árvore; um conjunto de pesquisas à volta das texturas irregulares e quase-aleatórias; um jogo quase disputado entre o pesado

e o leve, o cheio e o vazio, o preso e o livre, a luz e a sombra, a definição e a indefinição, o delimitado e o não-delimitado, o poético e o orgânico, o significado e o significante isolado... a fratura e o uno. Mas a riqueza deste projeto reside no facto de que estas vacilações entre direções diferentes (e, por vezes, opostas) são o resultado de um processo que não é uma réplica de nenhum processo, portanto não é sistemático; mais do que isso, poderá ser a reelaboração, ramificação, aprofundamento, recriação de outros processos desenvolvidos em projetos anteriores, sempre num sentido de tentar alargar a sua consciência sobre a Natureza e sobre a sua natureza, isto é, a sua autoconsciência.

Nesta experiência, como nas outras que desenvolveu no passado, principalmente na área do desenho, a retoma de um processo não se confunde com a replicação de métodos. O processo é, na verdade, uma orientação para o instinto criativo, no sentido de que, com base em palavras-chave reveladoras de um jogo conceptual, se aproxima da questão cultural implicada na criatividade, tornando o processo criativo intuitivo, sensível e emotivo, mas também intelectual.

Portanto, estes desenhos são claramente um projeto, e não reduzidos à expressão pela expressão, pois são conduzidos por ideias, conceitos, referências mitológicas, sensibilidade, que, tudo coadunado, normalmente consubstanciam a poesia, neste caso particular, o projeto *Daphne*.

É neste quadro de referências que poderemos vislumbrar o que de consciente e externo nos pode transmitir o contacto sensível (interno e inconsciente) com estes desenhos. É no processo – racional, portanto de relação do formal e organizado, com o informal e fora do nosso controle organizativo – que a autora encontra o que deseja. Mas isto só é possível quando alia esse processo à sensibilidade, ora experimentada com a natureza, ora experimentada com as memórias dessas experiências conjugadas com outra experiência construtiva que é o desenho de oficina e a sua relação com informações históricas (estabelecidas mas reinterpretáveis). Daí que os conceitos orientadores podem não preexistir como determinadores do processo criativo. E, embora eles existam construídos intelectualmente, são recriados e re-consciencializados quando relacionados com uma prática (artística).

Nesse sentido, os elementos retangulares em posição vertical, compactos e estáticos, permitem à autora não se distrair com a instabilidade das fronteiras do desenho, focando-se no universo interior das mesmas e podendo navegar pelo universo criativo que lhe sugere o processo dialético interior-exterior. Em cada tronco, isto é, em cada retângulo, temos uma narrativa que a autora foi gerando, como se de um processo de consciencialização se tratasse. Vai-nos dizendo que a forma relata um jogo entre o racional e o irracional que, do ponto de vista formal e visual, se traduz por aspetos do desenho que tanto nos conduzem para a libertação que *Daphne* pede em relação à insistente procura de *Appolo*, como nos conduzem para a prisão a um tronco de um loureiro em que o pai de *Daphne* a transformou. Isto, embora o loureiro cresça no sentido do infinito céu, à semelhança das mãos de *Daphne* que desejam a liberdade e à semelhança dos espaços vazios, luminosos,

informais, não delimitados dos desenhos, que combatem com os espaços cheios, escuros, formais e delimitados dos mesmos desenhos, por vezes à custa de um rasgo e/ou divisão fraturante entre o estático e o dinâmico.

Como conclusão, diria que o mito aqui evocado simboliza a natureza humana, onde se procura permanentemente a liberdade. Com a inércia do corpo (no sentido lato), essa intenção vai-se todavia dificultando. O que não é fácil de explicar, pois à semelhança do loureiro, em que se transformou *Daphne*, que está dependente da ligação à terra – como o Ser Humano ao telúrico –, é a partir da terra que se poderá erguer ao céu. O mesmo se passa com o Ser Humano: por muito espiritual que pretenda ser, o telúrico é uma parte da sua natureza e é a fonte da sua liberdade.

Notas biográficas

ALBERTO FILIPE ARAÚJO

Professor Catedrático do Departamento de Teoria da Educação e Educação Artística e Física do Instituto de Educação/UMinho. Investigador integrado do Centro de Investigação em Educação (CIEd)/Instituto de Educação (IE)/UMinho. Domínios de investigação: Filosofia da Educação, História das Ideias Pedagógicas e Filosofia do Imaginário Educacional. Principais publicações: (como coorganizador e coautor) *Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations* (2011); (como coautor) *As Lições de Pinóquio: estou farto de ser sempre um boneco* (2012), *Gilbert Durand: imaginário e educação* (2011).

ANA DUARTE RODRIGUES

Investigadora do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA/UÉvora) e do Centro de História de Além Mar (CHAM/ FCSH/UNL). Leciona na Pós-Graduação em Jardins e Paisagem (FCSH/UNL). Coorganizou o ciclo de seminários internacional *Arts of Gardens Books: Dialogues on Ideas of Gardens*, UÉvora (2013). Cocomissariou com Anísio Franco a exposição *O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*, MNAA (2012) e o núcleo sobre o *Laboratorio* de Machado de Castro, Museu Nacional Machado de Castro (2013). Principais publicações: (como autora) *A Escultura de Jardim das Quintas e Palácios dos Séculos XVII e XVIII em Portugal* (2011), *Lisboa, Rainha dos Oceanos/Lisbon Queen of the Oceans* (2011), e *O Belo Ideal* (2006); (como coautora) *Os Jardins do Palácio Nacional de Queluz* (2011) e *Quinta Real de Caxias* (2009); (como coordenadora) *Arte & Viagem* (2012) e *Tratados de Arte em Portugal/Art Treatises in Portugal* (2011).

ANA OLIVEIRA

Licenciada em Arquitetura Paisagista pela Faculdade de Ciências (UPorto). Fez estágio curricular no jardim de Stowe, no Reino Unido, na vertente de manutenção de jardins históricos. Integra desde 2009 o Serviço de Manutenção da Direção do Parque da Fundação de Serralves.

CARLA BRAGA

Professora, pianista, bailarina, ecologista, ativista, voluntária, viajante e permacultora. Encontrou na Permacultura uma forma de estar e viver harmoniosa e holística. É ativista e defensora da Natureza desde 1979, ano em que nasceu.

CATARINA SCHRECK REIS

Investigadora no Centro de Investigação de Didática e Tecnologia na Formação de Formadores (CIDTFF/UAveiro). Licenciada, Mestre e Doutorada em Biologia, especialidade de Ecologia (UCoimbra). Encontra-se a realizar o pós-doutoramento na área da Comunicação em Ciência sobre o tema “Compreensão pública das plantas”, a decorrer no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra.

ELISA LESSA

Professora Associada no Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH)/UMinho. Licenciada (UNova), Mestre (UCoimbra) e Doutorada (UNova) em Ciências Musicais. Foi Diretora do Departamento de Música e do Curso de Licenciatura em Música (UMinho). Dirigiu a Revista de Educação Musical e foi Presidente da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM). Atualmente é Diretora Artística da Orquestra Theatro e do Com. Cordas – Companhia de Música Ensemble. Como musicóloga é autora de diversos estudos sobre Música portuguesa dos séculos XVIII a XX. Tem artigos científicos publicados em revistas especializadas portuguesas e estrangeiras. Editou obras de Música portuguesa do século XVIII e de Música portuguesa para a infância dos séculos XIX e XX. As suas áreas de interesse incluem trabalhos no âmbito da História Cultural, questões de Género e Estudos de Cultura Musical luso-brasileira.

ELISABETE ALVES

Licenciada em Engenharia Ambiental pela Escola Superior de Biotecnologia (UCatólica). Pós-graduada em Educação, especialização em Avaliação, pelo Instituto de Educação e Psicologia (UMinho). Coordenadora desde 2002 do Serviço Educativo da Fundação de Serralves, na vertente Educação e Ambiente. É responsável pelos programas de Educação para o Ambiente direcionados para públicos-alvo distintos (escolas, famílias, grupos com necessidades educativas especiais, comunidade envolvente) e por estabelecer projetos em parceria com entidades públicas, autoridades locais, universidades e organismos dedicados à investigação, ONGA's entre outras. Coordena uma equipa multidisciplinar de profissionais, responsáveis pela conceção e implementação de atividades desenvolvidas nas áreas da Ciência, Educação, Agronomia, Permacultura, Construção Sustentável, Biodiversidade e Energia.

HENRIQUE ZAMITH

Amante da Natureza desde a adolescência e dos tempos em que como escuteiro começou a caminhar pela natureza. Começou a produzir as suas primeiras alfaces há quatro anos. Está atualmente envolvido na implementação de uma pequena floresta alimentar e a alterar a sua própria casa segundo os princípios da Permacultura. Faz consultadoria e formação em Permacultura. Pertence ao *Grupo Famalicão em Transição*.

ISABEL LOPES CARDOSO

Investigadora e membro da direção do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA/UÉvora). Licenciada em História, Mestre em História da Arte (U. Sorbonne-Paris IV), Doutorada em História da Arte Contemporânea (UNL; Ecole d'Architecture de Paris-Beleville). Coordenadora do seminário interdisciplinar "Património artístico e paisagístico luso-germânico" (CHAIA/UÉvora). Escreve regularmente sobre o acervo da coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian. Cocomissariou com José Pedro Cavalheiro a exposição *A Obra perdida de Emmerico Nunes*, CAM/Fundação Calouste Gulbenkian (2013); Principais publicações: (como autora) *Emmerico Hartwich*

Nunes (2012), “Quando a viagem artística se cruza com a história pessoal” (2012), “Maisons de rêve et insurrection esthétique au ‘berceau de la Nation’. Réflexions sur une certaine idée du paysage au Portugal” (2012); (como coordenadora e coautora) *Paisagem e património. Aproximações pluridisciplinares* (2013); (como coeditora) *Obra perdida/Lost work. Emmerico Nunes* (2013).

JOANA MEXIA DE ALMEIDA

Doutorada em Ciências Veterinárias (UPorto), Licenciada em Engenharia Zootécnica (UTAD). É presentemente bolsista de pós-doutoramento do CIBIO-InBIO. Colaborou desde 2001 em projetos de investigação nas áreas da economia agrária, genética e melhoramento animal. Integra atualmente a equipa interdisciplinar Serralves 360º, um projeto de Comunicação de Ciência que resulta da parceria entre a Fundação de Serralves, o CIBIO-InBIO e a Fundação para a Ciência e Tecnologia.

JOÃO ALMEIDA

Diretor do Parque de Serralves. Licenciado em Planeamento Regional e Urbano (UAveiro). Mestre em Arquitetura Paisagista (U. Massachusetts – Amherst – EUA). Foi membro da equipa de investigação em Ordenamento do Território do Departamento de Ambiente e Ordenamento da Universidade de Aveiro, onde participou em diversos projetos, entre os quais, o Estudo Paisagístico para a Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial da UNESCO e o Plano Intermunicipal de Ordenamento do Território do Alto Douro Vinhateiro. Integrou a equipa de investigação em arquitetura paisagista, no Departamento de Botânica da Faculdade de Ciências (UPorto), participando em projetos como a Proposta de Criação da Paisagem Protegida do Mindelo e o Plano Regional de Ordenamento para a Região Norte.

LAURA CASTRO

Professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto. Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras (UPorto), Mestre em História da Arte (FCSH/UNL), Doutorada em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes (UPorto). Coordenadora do Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas (UCatólica-Porto). Vice-diretora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR/UCatólica). Membro de júris, nomeadamente do Prémio Amadeo de Souza Cardoso e da Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira. Trabalhou em museus e na programação e produção de atividades de âmbito cultural nos municípios de Matosinhos e Porto. Desenvolveu pesquisa para diferentes exposições e escreveu ensaios para os respectivos catálogos. Publicações recentes: “Do livro como exposição” (2013); *Exposições de arte contemporânea na paisagem. Antecedentes, práticas atuais e problemática* (2012); “José Rodrigues nos lugares sagrados da arte” (2012); “A exposição de ourivesaria” (2012); *Guia do Museu Nacional de Soares dos Reis* (2011); *Graça Morais. Ordem e Desordem do mundo* (2011);

LUÍS FILIPE RODRIGUES

Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes (UPorto). Mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes (ULisboa). A realizar o doutoramento na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Tem feito diversas exposições individuais e coletivas. Participou em vários congressos. Principais publicações: *Desenho, Criação e Consciência* (2010).

MARIA DO CARMO MENDES

Professora Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos/UMinho. Doutorada em Ciências da Literatura. Diretora da Licenciatura em Estudos Culturais/UMinho. Áreas de investigação: Literatura Comparada, Cultura Grega e Romana; Literatura Fantástica e Policial. Ensaios publicados: “O jazz na literatura moçambicana da Negritude” (2012); “Las novelas negras de Ana Teresa Pereira” (2011); “La visión de Europa en el relato de viajes contemporáneo” (2011); “Las bestias antropomórficas de Cunqueiro y Torga” (2011); “O romance policial em Agustina Bessa Luís” (2010);

ORLANDO GROSSEGESSE

Professor Associado do Departamento de Estudos Germanísticos e Eslavos/UMinho. Formação académica em Filologias Românicas e Comunicação Social (U.Munique). Tradutor literário. Diretor fundador do BabeliUM – Centro de Línguas/UMinho. Investigador do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM/UMinho). Publicações recentes: “Morte em Lisboa. Mann / Visconti e a memória cinematográfica em *O ano da morte de Ricardo Reis*” (2014); “A arte de errância pelo mar de pedra. De Walter Benjamin a José Cardoso Pires” (2013); “Bichos, velhos e estátuas – a Lisboa carnalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires” (2011).

PAULO RENATO TRINCÃO

Diretor do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra. Licenciado em Geologia (UCoimbra). Doutorado em Geologia, especialidade de Estratigrafia e Paleobiologia (UNL). Provas de Agregação sobre o tema “Museus, centros de ciência e centros de interpretação ambiental (UAveiro).

PEDRO NOGUEIRA

Mestre em Arquitetura Paisagista pela Faculdade de Ciências (UPorto). Colaborou com diversos gabinetes em âmbitos e escalas de intervenção alargados, na procura de uma visão sistémica da paisagem assente na sustentabilidade. Participou como freelancer em projetos públicos e privados, destacando-se a colaboração com o Turismo de Portugal/ Centro Nacional de Cultura nos roteiros do património mundial no Norte de Portugal em 2011. Atualmente é bolseiro no âmbito do protocolo entre a Fundação de Serralves, o CIBIO-InBIO e a Fundação para a Ciência e Tecnologia.

RAQUEL RIBEIRO

Licenciada em Biologia (UPorto), tendo conciliado os estudos com participações em projetos de investigação na área dos anfíbios e répteis. Posteriormente esteve envolvida no projeto “Atlas dos Anfíbios e Répteis de Portugal”, do Instituto da Conservação da Natureza. Em 2011 concluiu o doutoramento na Universidade de Barcelona, em parceria com o Centro de Investigação em Biodiversidade e Recursos Genéticos (UPorto/CIBIO), debruçando-se sobre a temática da influência da paisagem nos padrões de biodiversidade observados, utilizando os anfíbios e os répteis como organismos de estudo. Presentemente encontra-se a trabalhar no projeto Serralves 360°, um projeto de divulgação de ciência e promoção da biodiversidade resultante da parceria entre a Fundação de Serralves, o CIBIO-InBIO, e a Fundação para a Ciência e Tecnologia.

ROSÁRIO FORJAZ

Licenciada em Artes Plásticas, Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Mestre em Teoria e Prática do Desenho pela Faculdade de Belas Artes (UPorto). Pós-Graduação em “Integração da Óptica e Luz na Expressão Plástica” (UAveiro). Formação em joalheria e cerâmica. Professora da Escola Artística de Soares dos Reis. Coautora do manual escolar *Ver, desenhar e criar* para a disciplina de Educação Visual do 3º Ciclo do Ensino Básico (2006, 2013). Exposições individuais recentes: “Daphne”, Museu Nogueira da Silva, Braga (2013); “Dracaena Draco”, Estúdio UM, EAUM, Guimarães (2012); “Melanoselinum”, Livraria 100ª Página, Braga (2010). Representada na Fundação Joe Berardo, no Banco de Fomento e Exterior de Moçambique, no Departamento de Física da Universidade de Aveiro, na Delegação do Porto da Associação Médica Internacional, na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, e em coleções particulares.

SOFIA VIEGAS

Mestre em Ciências e Tecnologias do Ambiente, com especialização em Ecologia e Gestão de Recursos Naturais pela Faculdade de Ciências (UPorto). Licenciada em Biologia pela Faculdade de Ciências (ULisboa). Desenvolveu trabalho de investigação em Avaliação de Impacte Ambiental no âmbito da dissertação para obtenção do grau de mestre. Atualmente integra a equipa interdisciplinar Serralves 360°, um projeto de Comunicação de Ciência que resulta do protocolo de parceria entre a Fundação de Serralves, o CIBIO-InBIO e a Fundação para a Ciência e Tecnologia.