# Revista Valise

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

# SUMÁRIO

canteiro-cultivo



canteiro-daninho

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

# JARDINS DE ESCULTURA E CONVIVIALIDADES POSSÍVEIS

Sylvia Furegatti

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

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

## SCULPTURE GARDENS AND POSSIBLE CONVIVIALITIES

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

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

## COMO NASCE O PLANO PARA UM JARDIM?

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

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

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

pode efetivar, nos séculos de representação praticados[1].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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


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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

## REFERÊNCIAS


ALVES, C.; NERY, P.; GOTODA, G. (Apres). MAM Debate. Jardim de Esculturas. 30 anos. São Paulo: MAM SP, 2022.

ARRAES, E. A paisagem e sua dimensão estética. Princípios: Revista de Filosofia, v. 24, n. 45, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/12634. Acesso em: 26 fev. 2022.

BORGO, L.; SIEVERS, A. H. The Medici Gardens at San Marco. Mitteilunger des Kunsthhistorischen in Florenz, v. 33, n. 2/3, 1989. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27653259. Acesso em: 27 fev. 2023.

BUFFA, E.; PINTO, G. Arquitetura e Educação: campus universitários brasileiros. São Carlos: Edufscar, 2009.

COCCIA, E. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DIAS, C.; OHTAKE, R. O Jardim da Luz. Museu a céu aberto. São Paulo: Editora Senac, 2011.

HUNT, J. D. The British Garden and the Grand Tour. Studies in the History of Art, v. 25, 1989, p. 333-351. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/42620714. Acesso em: 01 fev. 2023.

KRAUSS, R. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Sculpture in expanded field. October, MIT Press, v. 8, 1979, p. 31-44.

LIMA, S. (org). Experiência Crítica. Textos Selecionados. Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MAAS, J. et al. Green space, urbanity, and health: How strong is the relation? European Journal of Public Health, v. 15, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/6993276_Green_space_urbanity_and_health_How strong_is_the_relation. Acesso em: 05 fev. 2023.

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

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

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

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

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

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, vol.1, n.1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 13, v. 13, n. 1 (jul. 2023)
Semestral com publicações nos meses de julho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais 2. Periódicos I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável: Catiele Alves de Souza – CRB 10/2230

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

UFRGS
INSTITUTO DE ARTES

PPGAV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul