



O Corpo na Paisagem Fragmentos de Arte e de Natureza

Tiago Alexandre Mendes Pires

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em **Arquitetura
Paisagista**

Orientadora: Prof.^a Doutora Sónia Talhé Azambuja
Coorientador: Arq.^o Luís Maria Baptista

(Versão final)

Lisboa, 2015

“É assim que deveríamos considerar as paisagens: não apenas em função da sua aparência ou da sua conformação a tal ou a tal ideal estético, mas também com a sua maneira de satisfazer as necessidades elementares (...).”

(BESSE, Jean-Marc – “Estar na Paisagem, Habitar, Caminhar.” In **Paisagem Patrimônio: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013, p. 36)

“(...) desconhecemos o que é viver ao ar livre, e nossas vidas são domésticas em mais aspectos do que supomos. Uma grande distância medeia entre a casa e o campo.”

(THOREAU, Henry David - **Walden**. 7ª ed. São Paulo: Ground, 2007, p. 11-12)

“Com estranha liberdade, vou e volto pela natureza, da qual sou parte integrante. Enquanto caminho em mangas de camisa pela margem pedregosa do lago, embora faça frio e esteja nublado e ventando, e não veja nada de especial a me atrair, todos os elementos me são extraordinariamente afins.”

(THOREAU, Henry David - **Walden**. 7ª ed. São Paulo: Ground, 2007, p. 55)

AGRADECIMENTOS

Primeiro aos meus Pais, pela paciência e apoio.

Ao arquiteto Luís Maria Baptista, docente da Universidade Lusíada de Lisboa e (sábio) coorientador e amigo. À Professora e orientadora Sónia Azambuja pelo tempo, dedicação e interesse que demonstrou pelo tema. À Ana Ferreira, que além de namorada foi também uma incansável medidora de tempo.

RESUMO

Desde sempre que o Corpo, a Arte e a Paisagem caminham lado a lado, investigando-se e influenciando a cultura humana e a percepção que o Homem tem sobre cada um deles, catalisando deste modo o avanço da sociedade.

Numa fase em que a própria Arte se reinventa através do Corpo Humano (enquanto suporte e dispositivo de pensamento da Arte), é sensato pensar na conexão que se estabelece entre dois elementos: esse mesmo Corpo e a Paisagem. Neste sentido é preponderante responder a algumas questões: Qual é o papel da Paisagem na sua dimensão de suporte das atividades existenciais humanas? Como é que o Corpo usufrui/permanece nessa Paisagem? Pode o Corpo funcionar como dispositivo configurador de Paisagem, através da sua infinitiva plasticidade? Como pode a nova geração de arquitetos paisagistas interpretar essa relação entre Corpo e Paisagem, e pensar o espaço segundo as especificidades de ambos?

São algumas destas questões que a presente dissertação se propõe pensar, através da compreensão da utilização da Paisagem pelo Homem, não numa perspectiva de substrato biofísico mas na sua dimensão cultural. Espera-se, com essas respostas, contribuir para o processo contínuo de pensamento acerca da Paisagem Cultural como extensão do Corpo Humano. Para melhor enquadrar as ideias desenvolvidas neste processo de pensamento, propõe-se um estudo sobre pintura e fotografia representativas da Paisagem, conjuntamente com a interpretação do trabalho artístico desenvolvido pelo colectivo “*Os Espacialistas*”, do qual o autor atualmente faz parte, especialmente na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Palavras-chave: Arte, Corpo, Paisagem, Processo humano, Projeto.

ABSTRACT

Human Body, Art and Landscape have always walked side by side, mutually influencing/investigating human culture and Men's perception on each of them, therefor catalysing the progress of society.

In a time when Art reinvents itself trough Human Body (as a support and as Art's thinking device), it's wise to think in the connection established between two elements: that same Body and Landscape. Therein it's commanding to answer some questions: what's the role of Landscape in it's support dimension for human existential activities? How does Human Body uses/stays in that Landscape? Can Human Body work as a Landscape's setup device, trough it's infinite plasticity? How can the new generation of Landscape Architects interpret the Body/Landscape relationship, and think about space according to the each element's specificities?

This master thesis proposes to reflect on some of these questions, trough the comprehension of Men's usage of Landscape, not only in the biophysical substractum perspective, but also in it's cultural dimension. It's hoped that these answers might contribute to the continuous thinking process about Cultural Landscape as a Human Body extension. A Landscape representative painting and photography study is proposed in order to better frame the ideas here represented, as is the interpretation of the "*Os Espacialistas*" work, in which the author also participates, specially regarding Fundação Calouste Gulbenkian.

Keywords: Art, Body, Landscape, Human Process, Project.

EXTENDED ABSTRACT

Starting from the definitions of Landscape, Body, and human emotion over Nature, this master thesis proposes to connect them all using Art as a vessel. Painting and photography are used, alongside contemporary art expressions such as *Land Art* and Performance, to build up a reflection over the theme of Body as a configuration device of Landscape in contemporary Landscape Architecture.

Landscape and Men have always been two of painting's main subjects, so it's easy to assume it (painting) as a solid foundation for the study of how human Body can incorporate Landscape. The relationship built between these two elements is seen here through the meaning, in a physical and emotional sense, of some of the most important processes/practices human Body can exercise in Nature/Landscape: inhabiting, walking, sleeping, bathing, loving and working/thinking. Each of these processes is the essence of Landscape Architecture practice. Ultimately, what connects all this and allows it to mean something is human memory, which is also studied in this master thesis.

Acknowledging the importance of these interactions is crucial to the design process of a landscape architect, as it means understanding the poetry of space and human's emotional dimensions.

Photography then comes as a natural evolution of painting, although it took a while for artists to understand the potential of the new format. It represents a new way of reading Landscape and connects it to the contemporary forms of Art: *Land Art* and Performance. It has another notion embed into it, which although interesting, won't be discussed here: trial and error, as it allows fast sketching. Photography leads to another key point of this master thesis: the work of the artists collective, in which the author also participates, "*Os Espacialistas*". Working with this collective meant the possibility of acknowledge the importance of conceptual exercises in Landscape, which lead to the practicing of the main theme of this master thesis: how can space be configured by Men's Landscape practices?

The answer lies in the exploration and deep thinking of the Modernist icon Calouste Gulbenkian Foundation Garden, in Lisbon, through a project ordered by the Foundation to the collective "*Os Espacialistas*". The project allowed reflecting over the relations between architecture, landscape architecture and body's role in landscape design.

Keywords: Art, Body, Landscape, Human Process, Project.

ÍNDICE

Introdução	1
I - UNIVERSOS LÉXICOS - CORPO E PAISAGEM	5
I.1. A paisagem	5
I.2. O (meu) corpo	9
I.3. Afectividade Corpo / Paisagem	13
I.4. Arte na Paisagem e na Arquitectura Paisagista.....	17
II - ARTE E PAISAGEM.....	25
II.1. Produtividade artística na paisagem - Práticas de paisagem	25
II.1.1. Pintura	25
II.1.1.1. <i>Movimento Spaziale</i>	32
II.1.2. Fotografia	36
II.1.2.1. "Os <i>Espacialistas</i> " e os Exercícios de Espaço na Paisagem	36
III - PAISAGEM COMO LABORATÓRIO / GYMNASION ARTÍSTICO	43
III.1. O Corpo na paisagem	43
III.1.1. Habitar.....	43
III.1.2. Caminhar.....	45
III.1.3. Dormir / Sonhar	51
III.1.4. O Banho	53
III.1.5. Conviver / "Amar o Amor".....	55
III.1.6. Pensar / Imaginar / Projectar.....	59
III.1.7. Luz e Som como Matéria da Paisagem	62
III.1.8. Paisagem como Memória.....	66
IV - CASO DE ESTUDO - "OS ESPACIALISTAS E A TÁBULA RASA" NO JARDIM DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.....	69
IV.1. O Enquadramento Paisagístico	69
IV.2. Proposta de Método de Reabilitação Artística da Paisagem.....	77
Conclusões	83
Bibliografia	84
Apêndices	89
Anexos	102

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1** – Corpo que contempla a paisagem, 2014. Formato digital. Fonte: Autor 3
- Fig. 2** - Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-1840). *Viajante sobre o mar de névoa*, 1818. Óleo sobre tela, 98.4x74.8cm. Kunsthalle, Hamburgo. Fonte: <http://bibliotecariodebabel.com/excertos/o-viajante/> 4
- Fig. 3** - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor 4
- Fig. 4** - Wenceslus Hollar (Praga, 1607-1677). *Landscape shaped like a face*. State 2. 15x20cm. Fonte: http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?ldno=Hollar_k_1124&query=Hollar_k_1124&size=large&type=browse..... 8
- Fig. 5** - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor 8
- Fig. 6** - Não cresce “pêlo”, cresce vegetação, e transforma o corpo em paisagem. Levi van Veluw (Hoevelaken, 1985-). Série *Landscapes*, 2008. C-print mounted. 120x100cm & 60x50cm. Fonte: <http://levivanveluw.com/work/portraits-2006-2008> 9
- Fig. 7** - Ingmar Bergman (Uppsala, 1918-2007). *Persona*, 1966. 35mm. Suécia. Fonte: <http://ingmarbergman.se/en/production/persona>..... 12
- Fig. 8** - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor 12
- Fig. 9** - Giuseppe Penone (Garessio, 1947-) *Sem título*, 2012. Fonte: <http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2013/11/06/mapping-giuseppe-penones-work-en-plein-air-thanks-to-the-artists-studio-and-foursquare/arbre-chemin-eric-sander-2-450x300/>..... 20
- Fig. 10** - Giuseppe Penone (Garessio, 1947-). *Alpi marittime: Continuerà a crescere tranne chè il quel punto*, 1968. Molde de bronze. Fonte: http://www.seronet.info/billet_blog/continuera-crescere-tranne-che-il-quel-punto-giuseppe-penone..... 20
- Fig. 11** – Richard Serra (San Francisco, 1939-). *Sea Level*, 1989. Betão. Zeewolde. Fonte: <https://jeffleo.files.wordpress.com/2011/07/sea-level.jpg> 21
- Fig. 12** - Richard Serra (San Francisco, 1939-). *Sea Level*, 1989. Betão. Zeewolde. Fonte: <http://www.depaviljoens.nl/page/54853/en>..... 21
- Fig. 13** – Marina Abramovic (Belgrado, 1946-). *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fotografia a partir de video. Belgrado. Fonte: https://weidmanm.files.wordpress.com/2012/02/destricted_balkan_still_01_02.jpg 22
- Fig. 14** – Marina Abramovic (Belgrado, 1946-). *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fotografia a partir de video. Belgrado. Fonte: http://www.opednews.com/populum/printer_friendly.php?content=a&id=103604..... 22

- Fig. 15** – Richard Long (Bristol, 1945-), *Stone Line*, 1970. Fonte: <http://artcommune.org/wp-content/uploads/2014/02/Richard-Long-slate-sculpture-13-copy.jpg> 23
- Fig. 16** – Richard Long (Bristol, 1945-). *A Line Made By Walking*, 1967. Fotografia. Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/richard-long/highlights-3783>..... 23
- Fig. 17** – Matteo Giovannetti (Viterbo, 1300–1369). Sem título. Palais de Papes, Avignon. Fonte: <http://www.palais-des-papes.com/fr/content/des-fresques-ineestimables> 26
- Fig. 18** – Matteo Giovannetti (Viterbo, 1300–1369). Sem título. Palais de Papes, Avignon. Fonte: <http://palace-of-the-popes.wikispaces.com/> 26
- Fig. 19** - Jan van Eyck (Maaseik, 1390–1441), Hubert van Eyck (Maaseik, 1370-1426). *The Adoration of the Mystic Lamb (Ghent Altarpiece)*, 1432. Óleo sobre madeira, 138x242cm. Museu de Belas-Artes, Ghent. Fonte: <http://www.artbible.info/art/lamb-of-god.html>..... 28
- Fig. 20** – Johannes Vermeer (Delft, 1632- 1675). *View of Delft*, 1660. Óleo sobre tela, 98x118cm. Mauritshuis, Den Haag. Fonte: <http://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/masterpieces-from-the-mauritshuis/view-of-delft-92/> 29
- Fig. 21** – Lucas van Valckenborch (Valckenborch, 1535–1597). *Paisagem com metalurgias*, 1595. Óleo sobre madeira, 41x64cm. Museu Nacional del Prado, Madrid. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 27. 30
- Fig. 22** – Lucio Fontana (Rosário, 1899–1968). *Spatial Concept, Waiting*, 1960. Tela. 93x73cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>..... 30
- Fig. 23** - "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: Rodrigo de Souza..... 31
- Fig. 24** - Lucio Fontana (Rosário, 1899-1968). *Spatial Concept, Waiting*, 1960. Tela, 93x73cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/c/canvas> 32
- Fig. 25** - Helena Almeida (Lisboa, 1934-). *Corte Secreto*, 1981. Fotografia sobre tela, 300x127cm. Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Autores>..... 32
- Fig. 26** - *Aparelho reprodutor artístico*, 2012. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*"..... 32
- Fig. 27** - Joachim Patinir (Dinant, 1480-1524). *Paisagem com São Jerónimo*, 1516-1517. Óleo sobre madeira, 74x91cm. Museu Nacional del Prado, Madrid. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 26..... 35
- Fig. 28** - John Stezaker (Worcester, 1949-). *Mask XIV*, 2006. Postal em papel e gravura em papel, 24x20cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stezaker-mask-xiv-t12347>..... 35

Fig. 29 - <i>Kit Espacialista em Paredes</i> , 2012. Desenho sobre papel. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	38
Fig. 30 - <i>Kit Espacialista na oficina "Os Espacialistas e a Tábula Rasa"</i> , Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. Desenho digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	39
Fig. 31 - João Nunes (Lisboa, 1960-). <i>Sem título</i> . Caneta e tinta sobre papel. Fonte: PROAP - PROAP: Arquitectura Paisagista. Lisboa: NOTE, 2010, p. 8.	41
Fig. 32 - Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956-). <i>Para uma Ideia em permanente construção, a ideia de uma casa em construção para sempre</i> , 1996. Betão. Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: Autor	41
Fig. 33 - <i>Sem título</i> , 2014. Formato digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	41
Fig. 34 - Richard Long (Bristol, 1945-). <i>Dusty Boots Line Sahara</i> . 1988. Colecção privada. Fonte: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth	46
Fig. 35 - <i>Sem título</i> , 2013. Formato digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	46
Fig. 36 - Michael Heizer (Berkeley, 1944-). <i>Dissipate</i> , 1968. Nevada. Fonte: http://ark-in.tumblr.com/post/82371904026/michael-heizer-dissipate-8-of-nine-nevada	47
Fig. 37 - <i>Sem título</i> , 2013. Formato digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	47
Fig. 38 – Alberto Carneiro (S. Mamede de Coronado, 1937-). <i>Uma Floresta para os teus sonhos</i> , 1970. Troncos de madeira de pinho tratados, dimensão variável. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Autores	49
Fig. 39 - Denis van Alsloot (Bruxelas, 1560/1580-1626/1628) e Hendrik de Clerck (Bruxelas, 1560/1570-1630). <i>Bosque com Diana e Actéon</i> , 1608. Óleo sobre madeira, 70x105cm. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - <i>Op. cit.</i> , p. 57.	51
Fig. 40 - Refúgio dos enamorados, 2015. Formato digital.. Fonte: Autor	57
Fig. 41 - Refúgio dos enamorados II, 2015. Formato digital. Fonte: Autor	57
Fig. 42 - Hubert Robert (Paris, 1733-1808). <i>Le Bosquet des bains D'Apollon</i> , 1775-1777. Óleo sobre tela, 67x101.7cm. Colecção Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: http://www.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/Pintura/Obra?a=35	58
Fig. 43 - Ferramentas de pensamento criativo, 2014. Formato digital. Fonte: Autor	58
Fig. 44 - Luz que tudo descobre. " <i>Os Espacialistas na Moagem</i> ", 2014. Formato digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	60
Fig. 45 - Captura de sons, 2014. Formato digital. Fonte: Autor	60
Figs. 46, 47, 48 - Luz como ferramenta da descoberta de espaço. " <i>Os Espacialistas na Moagem</i> " 2014. Formato digital. Fonte: " <i>Os Espacialistas</i> "	61
Fig. 49 - " <i>Os Espacialistas e a Tábula Rasa</i> ", 2014. Formato digital. Fonte: Rodrigo de Souza	61

- Fig. 50** - Planta do Jardim e conjunto edificado da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Tinta sobre papel. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian..... 66
- Fig. 51** – Gonçalo Ribeiro Telles (Lisboa, 1922-). Esquisso das orlas para o projecto do Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Marcador sobre papel. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. 71
- Fig. 52** - Reinterpretação do esquisso de Ribeiro Telles Para o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2015. Desenho digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 69
- Fig. 53** - Esquema das plataformas no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2015. Desenho digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 69
- Fig. 54** - Plataformas no Parque de Rio Maior, 2015. Formato digital. Fonte: Autor..... 70
- Fig. 55** - Plataformas no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor..... 70
- Fig. 56** - Caminhar no Parque de Rio Maior, 2015. Formato digital. Fonte: Autor 70
- Fig. 57** - Paisagem-inspiração (Salinas de Rio Maior), 2015. Formato digital. Fonte: Autor. 72
- Fig. 58** – Plataformas (Salinas de Rio Maior), 2015. Formato digital. Fonte: Autor 72
- Fig. 59** – Plataforma como palco da relação corpo-paisagem, 2015. Formato digital. Fonte: Autor..... 72
- Figs. 60, 61, 62** – Régua T enquanto configurador de espaço. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*"..... 73
- Fig. 63** - Banco, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor 74
- Fig. 64** - Caixa original de transporte de obras de arte. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*". Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*"..... 74
- Fig. 65** - Papeleira, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor ... 74
- Fig. 66** - Anteprojecto para o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: Autor..... 74
- Fig. 67** - Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Milão, 1571-1510). *Narciso*, 1594-1596. Óleo sobre tela, 113.3x95cm. Palazzo Barberini, Roma. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_%28Caravaggio%29#/media/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_%28Caravaggio%29#/media/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg)..... 76
- Fig. 68** - "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 76
- Fig. 69** - Quociente de inteligência tabular. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Desenho digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 76
- Fig. 70** - Jardim portátil. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 77

- Fig. 71** - Arquitecto paisagista com a ferramenta. "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 77
- Fig. 72** - Desenhar (com) matéria, 2014. Formato digital. Fonte: Autor 77
- Fig. 73** - Planta do laboratório com base no Plano Geral do Jardim da F.C.G., 2014. Desenho digital. Fonte: "*Os Espacialistas*" 77
- Fig. 74** - Robert Smithson (Passaic, 1938-1973). *Mirror displacement*, 1969. Collection of the Estate of Robert Smithson. Fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-grassy_slope_300.htm..... 78
- Fig. 75** - Como se desenha paisagem? "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*"..... 78

INTRODUÇÃO

Depois de ter concluído o segundo ciclo de estudos em Arquitetura Paisagista e de compreender muitos dos processos biofísicos e antropológicos inerentes à Paisagem, a arte contemporânea surgiu-me no caminho como um complemento a essa formação, permitindo alargar a percepção aos processos culturais/artísticos de uma paisagem, além dos seus processos biofísicos/antropológicos. A formação inicial em Arquitetura Paisagista é bastante focada nestes últimos processos, incluindo uma componente mais técnica (rega, materiais) e talvez pudesse beneficiar de uma componente percecionalmente mais humana, que permita compreender melhor a utilização/ocupação humana do espaço (público, mais objectivamente) e possibilite, conseqüentemente, desenvolver valências de leitura e de interpretação do espaço que pudessem valer mais na altura de pensar esse espaço. Na presente dissertação é dado bastante ênfase à paisagem enquanto suporte físico da atividade humana, mas para este estudo interessa compreender melhor a componente humana de utilização da mesma a uma escala mais pequena, individual talvez seja a palavra.

No decorrer do processo de pensamento inerente a esta dissertação, tornou-se clara a importância que a compreensão de alguns comportamentos, talvez até da própria natureza humana e em relação à paisagem, teria na sua génese. No seu mais elementar estado, o humano é parte da natureza, indissociável da mesma, apesar da complexidade que levou Giorgio Agamben (1942-), a dizer que o humano era *a doença do animal*¹. Margarida Veiga teoriza que “*A humanidade é débil, fraca e o que distingue o homem do monstro é um sistema complexo de relações de aproximação e distância, de misturas e hibridizações*”.² Neste facto reside a explicação para a utilização, nesta dissertação, de muitas referências filosóficas, como ferramentas para essa compreensão. É que o espaço público, objecto de trabalho do arquiteto paisagista, deve ser pensado de maneira a ser o primeiro refúgio do corpo, assim como a Arquitetura primordial foi fruto da necessidade de proteção, tanto do corpo como do seu estado onírico. Por outras palavras: **o corpo enquanto configurador de espaço, neste caso, de paisagem.**

Para que isto seja possível é preciso compreender vários aspectos da realidade humana e vários aspectos da sua relação com a paisagem, nesta dissertação propõe-se: estudar essa relação através da pintura e da fotografia, recorrendo à filosofia como suporte para explicação dos comportamentos humanos. A pintura porque foi o primeiro suporte de

¹ AGAMBEN, Giorgio - **O Aberto - O Homem e o Animal**. Lisboa: Edições 70, 2014.

² VEIGA, Margarida - "Em volta do corpo..." In **CORPUS - Visões do Corpo na colecção Berardo**. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2003, p. 16.

representação da paisagem e das suas utilizações e a fotografia por dois motivos: o primeiro é a sua marcada presença no quotidiano social humano, substituído até, de certa forma, a pintura de paisagens. O segundo é a capacidade que o registo fotográfico tem de facilitar a análise/captura de realidades espaciais, principalmente pelo formato prático, o que depois se pode traduzir em ideias de projeto. Este aspecto ajuda a explicar a estratégia da escolha e apresentação das imagens nesta dissertação. Consistiu na pesquisa de pinturas clássicas representativas dos temas aqui discutidos, e na apresentação das mesmas lado a lado com imagens próprias e, ocasionalmente, algumas referências fora da esfera da pintura, como filmes ou trabalhos de artistas. Coincidentemente, o Museu Nacional de Arte Antiga apresentou, entre 3 de dezembro de 2013 e 6 de abril de 2014, uma exposição com a coleção de pintura de paisagens nórdicas do Museu do Prado quase em paralelo com o início da pesquisa.³ A visita à exposição permitiu a consciencialização de que este período do paisagismo flamengo é bastante rico nas temáticas que compreendem esta dissertação, nomeadamente nas atividades existenciais humanas na paisagem, portanto assumiu-se que seria uma boa base para o estudo a realizar. Assim sendo deu-se um pouco mais de ênfase a esta fase da pintura no capítulo correspondente bem como através da escolha das ilustrações que acompanham o texto. A dissertação divide-se em quatro capítulos. No primeiro capítulo enquadram-se os temas principais: paisagem, corpo, a relação entre eles e as definições de beleza. Conclui-se com a componente estética da arte já que é sobre arte que se escreve no segundo capítulo. Começa-se com a pintura e como é que esta influenciou a leitura da paisagem. Depois, dentro do mesmo subcapítulo, surge o “*Movimento Spaziale*”, de Lucio Fontana (1899-1968), transpondo o espaço bidimensional da tela para o espaço tridimensional da realidade humana. O segundo subcapítulo, sobre fotografia, introduz um projeto de co-autoria, “*Os Espacialistas*”, apresentando o processo que o liga à consciencialização da paisagem como meio criativo. Conclui-se com a apresentação da performance enquanto ato artístico que muitas vezes também estabelece essa relação corpo-paisagem. O terceiro capítulo apresenta o cerne das questões levantadas no início da dissertação, através do levantamento das atividades primordiais que o homem pratica na paisagem (fig. 1). Estabelece-se assim a ponte para o quarto, e último, capítulo: a componente prática, que pretende demonstrar algumas destas práticas em contexto real bem como as conclusões do estudo.

³ KUBISSA, Teresa Possada - **Rubens, Brueghel, Lorrain: A Paisagem Nórdica do Museu do Prado**. 2ª ed. Lisboa: MNAA e INCM, 2013.



Fig. 1 – Corpo que contempla a pintura de paisagem, 2014. Formato digital. Fonte: Autor (Peter Snayers (Antuérpia, 1592- depois de 1667). “Cercos de Aire-sur-la-Lys”, 1653. Óleo sobre tela, 184x263cm. Museu Nacional del Prado, Madrid.)

I - UNIVERSOS LÉXICOS - CORPO E PAISAGEM



Fig. 2 - Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-1840). *Viajante sobre o mar de névoa*, 1818. Óleo sobre tela, 98.4x74.8cm. Kunsthalle, Hamburgo. Fonte <http://bibliotecariodebabel.com/excertos/o-viajante/>



Fig. 3 - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor.

I.1. A PAISAGEM

Este capítulo está intimamente relacionado com o capítulo sobre pintura⁴, pela importância que esta assumiu, ao longo da História, na percepção dos espaços constituintes da paisagem e na interpretação do seu todo enquanto conjunto estético (figs. 2 e 3), bem como na consciencialização dos processos e atividades humanas a que esta serve de substrato.

Sendo um conceito bastante amplo, no sentido em que é utilizado para comunicar tanto em ciências exatas como em ciências humanas e sociais, é importante começar por definir o significado que o termo Paisagem assume nesta dissertação. Paisagem assume-se desde sempre como um conceito dinâmico, cujo sentido evoluiu ao longo da História. A partir do Renascimento, no século XVI em Itália, o termo Paisagem passa a estar ligado à pintura.⁵ No século XVII este facto ganha relevância e a Paisagem Rural torna-se objecto central da obra⁶. Fora da arte, e a partir desta altura também, a Paisagem Rural transforma-se do

⁴ Cf., capítulo II.2.1.

⁵ TURNER, Jane, [et. al.] - **The Dictionary of Art**. Nova Iorque: Grove, 1996. V. 18, p. 704.

⁶ MAGALHÃES, Manuela Raposo - **A Arquitectura Paisagista: morfologia e complexidade**. 1ª ed. Lisboa: Estampa, 2001.

espaço de produção romano para o espaço de recreio e lazer da população saturada do ambiente urbano⁷. Na sua dimensão prática de observação, pode assumir-se que Paisagem é aquilo que o olhar capta num só lance, associado ao valor estético que lhe é inerente. Por outras palavras, “*é o que numa porção de superfície terrestre se transforma numa imagem e, em geral, em dados perceptíveis apreciados pelo observador*”⁸. A partir do final do século XIX até à contemporaneidade este valor estético da paisagem tem vindo a diluir-se em contextos mais técnicos/morfológicos, associados a disciplinas como a Ecologia e a Geologia, que leem a paisagem como substrato da atividade humana⁹. Esta mudança ocorreu quando se percebeu a importância dos ecossistemas para a vida na Terra, e a ecologia começou a ganhar espaço na análise e compreensão da paisagem, como demonstrado pela seguinte citação: “*Em reação às concepções dominantes da primeira metade do século [XIX] que pensavam a paisagem como 'quadro natural', como 'vista' e 'panorama'.*”¹⁰ Na esfera moderna da Arquitetura Paisagista, Francisco Caldeira Cabral define Paisagem como “*a figuração da biosfera e resulta da ação complexa do homem e de todos os seres vivos - plantas e animais - em equilíbrio com os factores físicos do ambiente.*”

¹¹ Nesta definição a paisagem é considerada um “*fenómeno arquitectónico*”¹² pela possibilidade de alteração a que se sujeita por todos os seres vivos. No fundo a intervenção na paisagem rege-se sobre dois princípios que formam uma expressão: “*ecologia cultural*”¹³

Com esta evolução do conceito de paisagem surgiu a Estética Ambiental, e com ela o conceito de beleza natural, o qual se baseia no conceito de beleza original: “*refere-se antes de mais à natureza no seu todo: precisamente porque é pensada como ordem e harmonia, a beleza surge como qualidade do universo no seu conjunto e dos produtos naturais*

⁷ IDEM, *ibid.*

⁸ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - **Dicionário de Estética**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 270.

⁹ A aproximação a estas disciplinas aproxima a noção de paisagem à noção de ambiente, no contexto ecológico do termo. No então Ambiente pode ser também sinónimo de um espaço criativo, onde há uma perspectiva de configuração da matéria que nele existe, permitida pela co-existência de realidades antagónicas de ordem/desordem, caos/vazio (GAUSA, Manuel, [et. al] - **Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnologia en la sociedad de la información**. 2ª ed. Barcelona: ACTAR, 2000). Nesta perspectiva paisagem é realmente sinónimo de ambiente, mas um ambiente criativo, onde existe de facto matéria não visível mas altamente maleável: estímulos sensoriais.

¹⁰ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - *Op. cit., ibid.*

¹¹ MAGALHÃES, Manuela Raposo – **A Arquitectura Paisagista...**, *Op. cit.*, p. 52.

¹² MAGALHÃES, Manuela Raposo - **A Arquitectura Paisagista...**, *Op. cit., ibid.*

¹³ CARAPINHA, Aurora [et.al.] - **Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 88.

*particulares*¹⁴. Este valor estético foi importante na perspectiva da Estética Ambiental porque serviu de argumento de defesa para a crescente consciencialização acerca da necessidade de proteção ambiental¹⁵, o que permitiu, de algum modo, proteger o conceito de Paisagem Global defendido por Gonçalo Ribeiro Telles, que consiste numa aproximação entre a cultura rural e a cultura urbana, nunca negando o desenvolvimento social e tecnológico dos últimos dois séculos, mas salvaguardando a “*essência biológica*”¹⁶ no que diz respeito à localização das atividades humanas.

De facto, desde sempre que é sobre a paisagem que o ser-humano se exercita, mas mais importantes, no contexto desta dissertação, que as atividades económicas e de produção são as relações homem/paisagem que podem ser interpretadas através da compreensão do prazer estético. Esta ideia de que é na paisagem que o ser-humano se re/cria é um reflexo das teorias da Estética Ambiental que defendem que a paisagem não pode ser “*apenas desfrutada como puro espetáculo*”¹⁷, exatamente porque o conjunto de relações que se estabelecem entre o Homem e a paisagem é bastante mais profundo e complexo que a mera observação, o que nos remete para a ideia de “*experiência de paisagem*”^{18 19}.

A sensibilidade estética em relação à paisagem começou a desenvolver-se na Antiguidade e na Idade Média²⁰. Eugene Hargrove (1944-) apresenta, à luz dos conceitos de estética das referidas épocas, uma definição/explicação objectiva de Beleza Natural: está “*desvinculada da percepção de um sujeito e indissoluvelmente ligado à existência do objecto belo*”²¹, quer isto dizer que a natureza, e portanto os elementos que compõem uma paisagem natural, são belos por si só, possuem valor estético intrínseco à sua condição natural, como sucedia na estética da Antiguidade ou da Idade Média.

Já na altura do Renascimento, numa época em que a paisagem era entendida como objecto pictórico (séculos XV a XIX)²², os paisagistas, substantivo para quem pinta paisagens - “*Mas será o filho, Jan Brueghel, o Velho, o grande paisagista flamengo do século XVII...*”²³ -

¹⁴ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - *Op. cit.*, p. 55.

¹⁵ IDEM, *ibid.*

¹⁶ TELLES, Gonçalo Ribeiro *Apud* MAGALHÃES, Manuela Raposo - **A Arquitectura Paisagista...**, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - *Op. cit.*, p. 270.

¹⁸ IDEM, *ibid.*

¹⁹ Cf. capítulo III.

²⁰ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - *Op. cit.*

²¹ IDEM, *ibid.*, p. 22.

²² KUBISSA, Teresa Possada - **Rubens, Brueghel, Lorrain. A Paisagem Nórdica do Museu do Prado.** 2ª ed. Lisboa: MNAA e INCM, 2013, p. 18.

²³ KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, *ibid.*

pintavam a paisagem, e eram perceptíveis muitas atividades humanas que nela decorriam e que ainda hoje são observáveis.

Existem portanto dois elementos importantes nesta análise: por um lado o valor estético intrínseco de uma paisagem e o valor subjetivo percecional (porque é influenciado por inúmeras variáveis culturais) que o observador, humano, lhe imprime; e por outro o valor enquanto substrato biofísico, e todas as dimensões/variações que lhe são conferidas quando o ser-humano intervém. Aquilo que é tratado nesta dissertação será a Paisagem Cultural, porque o homem chegou praticamente a todos os lugares, transformando-os mais ou menos subtilmente e extinguido, quase por completo, a tipologia de Paisagem Natural. Dado este facto entende-se que é a esta tipologia de paisagem que todas as relações corpo/espço se referem. Sinteticamente, *“o significado de paisagem evoluiu de um objecto que se vê e é caracterizado por aquilo que se vê, para aquilo que se vê, mas é caracterizado por aquilo que se não vê.”*²⁴

Francisco Caldeira Cabral escreveu ainda que, para produzir beleza superior, a intervenção Humana na paisagem terá, necessariamente, que originar um melhor equilíbrio na natureza.²⁵ Enfatiza assim a importância de ambos os elementos identificados no parágrafo anterior, já que para criar beleza superior é imperativo compreender o que é beleza na sua essência e depois então pensar a paisagem para atingir um equilíbrio superior e integrado, entre homem e paisagem.

²⁴ MAGALHÃES, Manuela Raposo – “Paisagem: Perspectiva da Arquitectura Paisagista”. In **Philosophica**. nº 29 (2007), p. 106.

²⁵ CALDEIRA CABRAL, Francisco - **Fundamentos da Arquitectura Paisagista**. 2ª ed. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 2003.

I.2. O (MEU) CORPO



Fig. 4 - Wenceslaus Hollar (Praga, 1607-1677). *Landscape shaped like a face. State 2.* 15x20cm. Fonte: http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?ldno=Hollar_k_1124&query=Hollar_k_1124&size=large&type=browse



Fig. 5 - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor

Fora de uma perspectiva estética, o corpo assume na paisagem, a importância que as atividades humanas lhe atribuem (fig. 4). Então que corpo é esse? Que tipo de matéria é essa que restringe / motiva a realidade existencial do seu habitante (o ser-humano, corpo e mente)?

*“Se esta certeza (o meu corpo pertence-me) é abalada, tudo (o mundo, o meu mundo) é abalado. Não estamos pois num processo mesquinho de contabilizar propriedades dispensáveis, pelo contrário, estamos no centro primeiro do humano. Antes ainda das necessidades primárias (alimentação, abrigo, etc.) surge a necessidade do piso zero: ter um corpo que se reconhece; em volta, para o mundo e depois para si próprio, e dizer, calmamente: eu estou aqui, pelo menos tenho um corpo.”*²⁶

Aparentemente, a única questão que se poderá colocar à supra citação é: não serão as *necessidades primárias* uma parte do corpo? É que este “mundo”, às vezes apenas um veículo para a vontade humana, cessa de existir se não for mantido feliz. E assim, como escreve Gonçalo M. Tavares, citando Vergílio Ferreira, limita a existência de quem nele habita:

²⁶ TAVARES, Gonçalo M. - **Atlas do Corpo e da Imaginação**. 1ª ed. Alfragide: Caminho, 2013, p. 183.

“Cresce o pêlo [fig. 6] onde não deve como uma vegetação de ruína, cresce tudo o que é estúpido, porque a estupidez tem muita força, segue a direito, não muda de direcção. [...] Só o cheiro, ah, tu cheiras tão mal. É o teu modo imediato de falar, de te anunciares.”²⁷



Fig. 6 - Não cresce “pêlo”, cresce vegetação, e transforma o corpo em paisagem. Levi van Veluw (Hoevelaken, 1985-). Série *Landscapes*, 2008. C-print mounted. 120x100cm & 60x50cm. Fonte: <http://levivanveluw.com/work/portraits-2006-2008>

O corpo existe, portanto, sem autorização do seu habitante. E esta é a sua existência, por meio de crescimentos (in)voluntários²⁸, cheiros e necessidades orgânicas.

Eis o “*corpo múltiplo*” de Roland Barthes:

“Tenho um corpo digestivo, um corpo nauseável, um terceiro susceptível de enxaquecas, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), secreto e, principalmente, emotivo: que é emocionado, movido, ou calcado ou exaltado, ou atemorizado sem que isso se note.”²⁹

No entanto, há alturas em que é só espírito ou consciente, sem um corpo a tentar fazer parte dessa existência; quando não há fome, frio nem dores existe-se singularmente, não há “*matter*”³⁰ que torne a alma inconsciente - “...*tu, corpo, não existes.*”³¹

Continuando com a dimensão física do corpo, que matéria é esta que o constitui? Roland Barthes explica-o assim: “*Eis o que fiz um dia com o meu corpo*”, um pensamento ou ação clara de quem tem o corpo como um bem separado de si próprio, como um alter ego.

“[...] tiraram-me, para me fazerem um pneumo-tórax pleural, um bocado de costela que depois me devolveram solenemente, envolto num pouco de gaze

²⁷ FERREIRA, Vergílio *Apud* TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 218.

²⁸ Porque poderão ser voluntários, dentro da realidade do próprio corpo.

²⁹ BARTHES, Roland *Apud* TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 188-189.

³⁰ Matéria.

³¹ TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, *ibid.*.

esterilizada (os médicos, é certo que suíços, proclamavam desse modo que o meu corpo me pertencia, por mais fragmentado que mo devolvessem: sou proprietário dos meus ossos, tanto na vida como na morte). Guardei muito tempo numa gaveta esse bocado de mim mesmo, espécie de pénis ósseo análogo à extremidade duma costeleta de borrego, sem saber o que fazer dele, não me atrevendo a desfazer-me dele, com receio de atentar contra a minha pessoa, embora para mim fosse completamente inútil tê-lo assim fechado numa secretária, entre objectos 'preciosos' tais como chaves velhas, uma caderneta escolar...”³²

Mais adiante, já no fim da história, Barthes explica como tornou a morte dessa parte de si menos dolorosa para si mesmo:

“[...] compreendendo que a função de uma gaveta é adoçar, aclimatar a morte dos objectos (fazendo-os passar por uma espécie de lugar piedoso, capela poeirenta na qual, com o pretexto de os conservar vivos, lhes arranjamos um tempo decente de agonia tépida), mas sem ir ao ponto de me atrever a atirar esse bocado de mim mesmo para o balde de lixo colectivo do prédio, lancei a costeleta e a sua gaze do alto da varanda (como se dispersasse romanticamente as minhas próprias cinzas) para a Rua Servandoni, onde um cão qualquer deve ter vindo farejá-la.”³³

Portanto, se o ser-humano é capaz de cometer um quase ato de rebelião contra si próprio sem que lhe aconteça mal algum (Barthes não morreu, não adoeceu nem sentiu falta da sua costela), o corpo é mesmo um alter ego material. É arriscado, nesta era da informação e humanização do corpo, compará-lo a uma máquina, mas tal como fez Fritz Kahn (1888-1968) no início do século XX quando estabeleceu a analogia entre o corpo e a tecnologia para tornar mais compreensível a linguagem da medicina, pode assumir-se aqui o corpo num sentido puramente mecânico e compará-lo a um veículo, como um carro ou uma mota, em que podemos deitar uma ou outra peça fora se não estiver a funcionar bem, para que a determinada altura da vida sejamos uma biblioteca de informação e um repositório de experiências e memórias. Poder-se-á chamar-lhe o veículo de um espectro de ações que levam o ser-humano, no seu tempo de vida, a elevar a sua existência. Porque aquilo que se constrói, esse todo intelectual, não poderia ser transmitida nem armazenada sem que existisse o corpo. No fundo é um conjunto de ferramentas que nos servem de interface com

³² TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 190.

³³ TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 191.

a materialidade do mundo, necessárias porque o espírito humano não é compatível com o mundo inteligível. As ideias, pensamentos e experiências não são diretamente compatíveis, do ponto de vista da percepção, com a materialidade do meio em que vivemos e o corpo serve de mediador para essa compatibilidade, possibilitando uma relação Homem - Mundo. Constitui-se então uma conexão/relação simbiótica entre o corpo e quem o habita,; alimentame, não me deixes morrer, e eu não te desligo do mundo e ainda me empresto como tua ferramenta para que o possas ler. Eis o corpo poroso, capaz de recolher todo o tipo de informação/alimento para o espírito. É este o corpo que se relaciona simbioticamente com a Paisagem, e é dela que o corpo precisa para não ser só matéria.

Gonçalo M. Tavares aproveita alguns pensamentos de Paul Valéry que apoiam as ideias acima:

“Há, para Valéry, um sistema monótono, biológico, de conservação: no limite a alimentação basta para continuarmos vivos, mas a par disto existe aquilo que designa como ‘atos de luxo’, vontade de ‘conhecer e de criar’ que ultrapassa em muito a mera sobrevivência. Valéry aponta, no entanto, para a possibilidade de a atividade criativa do espírito poder ser encarada como fundamental para ‘a conservação da vida’.”³⁴

Para fechar e concluir este prólogo sobre o corpo, fale-se agora de espaço, que é no fundo o que esta dissertação se dedica. O espaço do corpo, não o que ocupa, mas o que é necessário para as suas “exigências rudimentares. A quase totalidade de uma casa é para ti. Há mesmo divisões que são só para ti...”³⁵ O espaço é sempre desenhado em função do corpo. No universo arquitectónico todas as divisões de uma casa são desenhadas a pensar no corpo: a cozinha para quando ele tem fome, a casa de banho para quando há necessidades fisiológicas e o quarto para quando está cansado - “uma casa fisiológica”.³⁶ Na própria génese da arquitetura a proteção do corpo foi o mote. O espaço público também transparece alguma desta ‘devoção’ ao corpo: existem casas de banhos públicas, bancos para descansar e relvados para mil coisas. O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, laboratório de estudo nesta dissertação, é um exemplo desta realidade: a paisagem e o espaço assumem ali uma corporeidade que deve de facto existir quando se pensa o espaço público. Os materiais de que o Arquitecto Paisagista dispõe para intervir; vegetação, luz, som, inertes, topografia e até a relação com o próprio edifício da Fundação, foram trabalhados por Gonçalo Ribeiro Telles e António Viana Barreto no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian

³⁴ TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 206.

³⁵ IDEM, *ibid.*, p. 219.

³⁶ IDEM, *ibid.*

como materiais que constroem atmosferas para o corpo - *lugares existenciais*³⁷ -, que o permitem habitar e construir memórias no espaço/paisagem.

I.3. AFECTIVIDADE CORPO / PAISAGEM



Fig. 7 - Ingmar Bergman (Uppsala, 1918-2007). *Persona*, 1966. 35mm. Suécia. Fonte: <http://ingmarbergman.se/en/production/persona>
Fig. 8 - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: Autor

Para continuar o capítulo I.1., sobre a paisagem, e estabelecer a ligação com o corpo, já que essa temática se reveste de extrema importância para o desenvolvimento e legitimação desta dissertação, é pertinente referir a questão colocada por Appleton:

“What is it that we like about landscape, and why do we like it?”^{38 39}

Para responder à questão colocada por Appleton será imprescindível recorrer às disciplinas que estudam ou trabalham (com) a percepção humana da paisagem, compreendendo como é que a percepção estética se transforma em prazer. Ao longo desta dissertação o conceito de beleza vai sendo explicado⁴⁰ sempre que é importante fazê-lo para a compreensão do capítulo em questão, portanto, para já, importa apenas ressaltar que belo, no sentido da Estética Moderna, é um adjetivo consequente da percepção e, consequentemente, das ferramentas que o indivíduo possui para compreender determinados códigos inerentes a alguns objetos/linguagens (arte por exemplo), e que há um prazer associado a essa percepção de beleza. Bioquimicamente são apenas neurotransmissores, responsáveis por sensações de prazer. Porém, do ponto de vista existencial humano, a resposta é bem mais complexa (figs. 7 e 8).

³⁷ CARAPINHA, Aurora [et. al.] - **Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 87.

³⁸ Do que é que gostamos na paisagem e porque é que gostamos? (Tradução nossa)

³⁹ APPLETON, Jay - **The Experience of Landscape**. 2ª ed. Nova Iorque: Wiley, 1996, p. 1.

⁴⁰ Cf. capítulo I.3.1.

Appleton defende que há duas razões por detrás da aparente dificuldade em compreender a relação homem-paisagem. A primeira, é aplicar à paisagem a terminologia emocional comum aplicada a outros campos artísticos. Nos retratos pintados, por exemplo, é fácil retirar emoções das figuras pintadas, como demonstrado por Appleton:

“When the critics speak of ‘feeling’ in a painting, this is no mere affection, and in certain kinds of painting we have no difficulty in accepting their language or in understanding what it means. In portraiture it is easy enough to see a connection between ‘feeling’ and facial expression.”^{41 42}

Contudo, quando se fala sobre pintura de paisagem as palavras usadas para explicar as emoções não são objectivas o suficiente, ou não se lhes compreende o significado quando usadas para adjectivar sobre este tema ao invés do uso mais comum, relacionado com as experiências emocionais humanas, como apoiado pela seguinte passagem:

“When however, we come to landscape painting, we find that explanations of ‘feeling’ tend to be less convincing, and this would seem to be partly due to the lack of a language appropriate to the purpose.”^{43 44}

Para completar esta primeira problemática, é importante referir que a relação causa-efeito - estabelecida entre a emoção sentida e a reacção exterior, por exemplo tristeza - choro - não é tão linear em relação à paisagem como é em relação a sentimentos naturalmente humanos como os já referidos⁴⁵, introduzindo assim a segunda razão desta problemática: a falta de uma teoria, uma ideia, que explique a relação entre emoção e paisagem:

⁴¹ Quando os críticos falam de ‘sentimento’ numa pintura, isto não é o mero afecto, e em certos tipos de pintura não temos dificuldade em aceitar a sua linguagem ou em perceber o que significa. Na pintura de retratos é muito fácil ver-se uma ligação entre ‘sentimento’ e expressão facial. (Tradução nossa)

⁴² APPLETON, Jay - *Op. cit.*, p. 18.

⁴³ Contudo, quando falamos da pintura de paisagens percebemos que as explicações sobre ‘sentimento’ tendem a ser menos convincentes, e isto parece dever-se em parte à falta de uma linguagem adequada ao propósito. (Tradução nossa)

⁴⁴ IDEM, *ibid.*, p. 19.

⁴⁵ Appleton exemplifica citando Kenneth Clark:

“In his early work he had loved the poignant light of sunrise and sunset, and these moments of heightened emotion he continued to portray when they could intensify the meaning of his subjects as in Resurrection in the Berlin Gallery.” (CLARK, Kenneth *Apud* IDEM, *ibid.*).

E conclui com:

“But as he grew older he became more in love with the full light of day in which all things can expand and be completely themselves.” (CLARK, Kenneth *Apud* APPLETON, Jay - *Op. cit.*, *ibid.*).

“This is a lack of any universally accepted general theory by which landscape and emotion may be connected, and until we have found this the problem of language is bound to be even more acute.”^{46 47}

A questão inicial mantém-se, e surge ainda outra, de maior complexidade - “[...] *the observation of nature is enjoyable because nature is imitative of more fundamental principles which underlie its apparent reality?*”⁴⁸ - e responder-lhe será descrever e explicar a sublimidade⁴⁹ - o sentimento relacionado com a experiência de contemplar os fenómenos naturais que são demasiado extensos ou profundos, na sua essência, para serem compreendidos ou explicados⁵⁰ - e o prazer estético ou sensibilidade poética à paisagem, no caso dos pintores que já lhe tinham descoberto e explorado qualidades (embora isoladamente), para o qual a maioria da população não havia ainda despertado⁵¹. Adquirir as noções do belo, do sublime e do pitoresco e compreendê-las no contexto do prazer estético da paisagem é então fundamental para explicar a relação corpo-paisagem numa perspectiva filosófica.

“Cuando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos, porque estamos en disposición de disfrutar con el mero acto de su contemplación, por tanto, el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación”.⁵²

Pode assumir-se portanto que, pelo menos numa perspectiva moderna, a beleza de uma paisagem está mais nos olhos de quem a vê do que na paisagem em si, com todos os pressupostos culturais que esse olhar acarreta. Allen Carlson defende a separação entre

A chave desta explicação reside no adjectivo “poignant”, que aqui significa aguçada ou incisiva. Aplicado a uma situação conhecida, da perspectiva emocional humana (como a morte de um filho, no caso mais extremo) era bastante mais compreensível e objectiva do que aplicado a uma característica da paisagem, como neste caso, a luz (embora Clark se refira a um estado emocional mais do que à sensação física transmitida por esta luz) (CLARK, Kenneth *Apud* IDEM, *ibid.*, p. 20).

⁴⁶ Isto é a falta de uma teoria universalmente aceite através da qual paisagem e emoção possam estar ligados, e até encontrarmos isto o problema da linguagem será ainda mais agudo (Tradução nossa).

⁴⁷ APPLETON, Jay - *Op. cit.*, *ibid.*

⁴⁸ IDEM, *ibid.*, p. 23.

⁴⁹ Característica ou condição do que é sublime.

⁵⁰ APPLETON, Jay - *Op. cit.*

⁵¹ Séculos XVII - XIX.

⁵² MADERUELO, Javier, [et. al.] – “Paisaje y arte”. In **Pensar el paisaje**. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 14.

qualidades estéticas sensoriais e formais, sendo que as primeiras se referem a cor, textura e brilho, e as segundas a equilíbrio, harmonia, unidade e coerência⁵³. Na natureza apenas existirão, segundo o mesmo autor, as primeiras, já que as qualidades formais, dependem da composição dos elementos e na natureza a composição é dinâmica, não existe um limite de apreensão. Immanuel Kant (1724-1804), considerado pai da Estética contemporânea apoia de certa maneira estas ideias, já que considerava que o belo produz prazer estético mesmo que se descontextualize o objecto, isto é, uma árvore é bela se, descurando o facto de ser uma árvore, nos causar prazer, tornando o belo numa característica dependente do estado de espírito do sujeito.⁵⁴ Em linha com estes pensamentos, poderá falar-se de um “*sentimento estético face à paisagem*”⁵⁵ ou de “*sentimento vital*”⁵⁶, através do plano sensorial e físico onde se inserem as cores, a luz e o movimento, entre outros elementos. Este sentimento vital referido anteriormente é o culminar de uma série de sensações que o ser humano lê como benéficas e cruciais à sua sobrevivência, e talvez porque o instinto de sobrevivência é um dos mais fortes, isso se traduza em prazer estético. No entanto, o belo natural, associado à paisagem e a todas as coisas da natureza, não era, até ao aparecimento da Estética Ambiental, uma componente considerada pela estética. O sublime envolve sensações de perigo, de terror e de grandiosidade. Uma catástrofe ou um qualquer fenómeno natural é, dentro da estética, considerado sublime. Na Idade Moderna a noção de sublime representa o estado mais elevado da beleza, no entanto o prazer que se retira destas sensações estéticas é diferente. Estas ideias confirmam-se nas teorias de Immanuel Kant, e num ensaio de Friedrich Schiller (1759-1805) que o apoia:

*[...] um objecto perante o qual a nossa natureza física sente os próprios limites, enquanto a nossa natureza racional sente a própria superioridade, a sua independência em relação a qualquer limite: um objecto relativamente ao qual somos fisicamente frágeis enquanto que moralmente nos elevamos para além dele através das ideias.”*⁵⁷

Conclui-se, portanto, que ambos os adjetivos podem ser aplicados à paisagem, diferindo na escala e conseqüentemente no objecto mais específico da adjetivação. A Natureza é bela por si só, é uma qualidade intrínseca e imutável que transmite ou suscita gozo estético

⁵³ CARLSON, Allen *Apud* LIMA, Maria – “Estéticas da Paisagem e Arquitectura Paisagista.” **Philosophica**. nº 29 (2007).

⁵⁴ D’ANGELO, Paolo; CARCHIA, Giani - *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁵ LIMA, Maria - *Op. cit.*, p. 94.

⁵⁶ CARLSON, Allen *Apud* LIMA, Maria - *Op. cit.*, *ibid.*.

⁵⁷ D’ANGELO, Paolo; CARCHIA, Giani - *Op. cit.*, p. 335.

associado. Um meio-termo entre o belo e o sublime, que surgiu com mais força no século XVIII em Inglaterra, foi o conceito de pitoresco. Surgiu em relação à apreciação da pintura, principalmente a de Claude Lorrain (1600-1682), Nicolas Poussin (1594-1665) e Salvator Rosa (1615-1673), o que se refletiu depois no desenho dos jardins, os quais buscavam características das obras dos pintores. Isto significou uma libertação da geometria em favor de traços naturalistas, o que concedia aos espaços a aparência de não terem sido planeados, tal como as pinturas de Claude Lorrain, que representavam paisagens idealizadas. Esta era uma das principais características do Jardim Inglês, cujo principal mentor foi Lancelot “Capability”⁵⁸ Brown (1716-1783), ao qual o termo pitoresco está intimamente ligado. O facto de se inspirar na pintura permitiu a “Capability” Brown pensar e projetar jardins em que não há uma ruptura completa da ordem da Natureza, introduzindo-se, no entanto elementos novos, transportando o corpo para uma paisagem quase onírica.

I.4. ARTE NA PAISAGEM E NA ARQUITETURA PAISAGISTA

A inclusão deste subcapítulo nesta dissertação prende-se com dois factos: o primeiro é que qualquer intervenção na paisagem tem sempre que salvaguardar a componente estética da mesma, dar-lhe a devida importância, porque isso certamente ajudará na afirmação da própria intervenção dentro do contexto em que se insere. O segundo é que a natureza, a arte e a beleza são três componentes intimamente relacionadas. A beleza é uma característica inerente à natureza, como já referido no capítulo sobre paisagem, e se a arte procurou, no início, reproduzir a natureza, então também ela procura a beleza. Platão (428 a.C.-348 a.C.) fez estas distinções, sendo a primeira entre artes “*ktetische*” e artes “*poietiche*”, e depois dentro desta última ainda distinguiu entre as artes que reproduzem matéria já existente no universo (pintura por exemplo) e as que produzem a “*coisa verdadeira e autêntica*” (como a arquitetura)⁵⁹, o que significará a criação de algo, mais do que a mera reprodução, envolvendo portanto o conceito de originalidade⁶⁰, embora este tenha aparecido mais tarde. Por outro lado, para Aristóteles a arte era “*uma disposição produtiva acompanhada da razão verdadeira acerca daquelas coisas que podem ser diferentes daquilo que são*”⁶¹, portanto, se uma pintura representar algo mais do que o

⁵⁸ Associa-se o cognome à maneira como Brown pensava o lugar: segundo as suas apetências, logo seguindo o conceito de “*genius loci*”, que no mesmo século Alexander Pope (1688-1774) aplicou à Arquitectura Paisagista.

⁵⁹ D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Giani - *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁰ A originalidade é uma noção especificamente moderna, que surgiu no Renascimento. Ligada à arte cria uma certa ambiguidade em termos de ideais, porque representa de alguma maneira a liberdade do génio humano que lhe permite intuir dimensões de significado sempre novas em tudo o que cria. (IDEM, *ibid.*, p. 267).

⁶¹ IDEM, *ibid.*

objecto retratado é considerada arte, o que de facto acontecia quando alguns pintores do século XVII exaltavam a luz. A Arquitetura Paisagista será portanto arte, já que é um ato de criação, consciente e premeditada, de beleza. Criatividade⁶² é a designação dada a esta capacidade de leitura da realidade e representação de uma outra, paralela e complementar.

Martin Heidegger (1889-1976) é um dos autores que fornecem uma valiosa ajuda para chegar ao entendimento da origem da obra de arte. Primeiro, o que significa origem? *“Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é o que é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência”*⁶³. Depois o que é arte? Esta questão fornece duas perspectivas de leitura: a sociológica e a filosófica. Não respondendo diretamente à questão, a definição da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, enquadra e delimita, no domínio filosófico, o ato artístico:

*“Daqui se conclui que a obra de arte supõe em primeiro lugar uma emoção ou idéia de beleza no espírito do artista; em segundo lugar, a concretização dessa ideia-emoção em forma sensível material, graças ao trabalho do artista; em terceiro lugar a existência de uma ou mais pessoas - os contempladores da obra de arte - capazes de receberem desta emoção ou idéia de beleza que nasceu do espírito de artista e que êle desejou transmitir por meio da obra. Esta é, pois, um intermediário entre o artista e o espectador, contemplador ou apreciador de arte, pesos sensível à beleza dela.”*⁶⁴

A arte será portanto um meio de expressão, e nasce de um estado especialmente emotivo do ser-humano, de epifanias que lhe brotam da mente.

“A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. ...é pela obra que se conhece o artista, ou seja, a obra é que primeiro faz

⁶² A ideia de criatividade, entendida como um fazer simultaneamente inventivo e livre, começou a fazer parte da filosofia da arte de maneira completa só a partir do século XIX e da revolução romântica. (D'ANGELO, Paolo, CARCHIA, Giani - *Op. cit.*, p. 83). No mundo antigo a produção artística era bastante rígida, sendo que todas as expressões de arte, principalmente as artes plásticas eram regidas por normas e cânones de composição, porque se negava a capacidade de criação do ser-humano, já que se acreditava que quem tinha capacidade para criar eram os deuses - Ainda no Timeu de Platão, o demiurgo não é um criador mas sim um ordenador: não produz o mundo do nada, antes organiza uma matéria preexistente, a partir da visão do mundo ideal. (IDEM, *ibid.*).

⁶³ HEIDEGGER, Martin - **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 11.

⁶⁴ “Arte” in CORREIA, António Mendes, [et. al.] - **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. 1ª actualização, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981 (ed. or. 1936-1960). V. III, p. 406.

*aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.*⁶⁵

Existe então uma interdependência entre a arte e o Homem, são dois elementos indissociáveis. Significa, portanto, que o Homem, ainda não o artista, é, ele próprio, a origem da obra de arte. O ímpeto para a criação de beleza parte sempre do Homem, que se tornará artista quando conseguir dar forma à epifania que o motivou inicialmente. Em última instância todo o Homem encerra em si possibilidades artísticas.

*“Uma ideia fortemente enraizada na arte do século 20, e igualmente muito impregnante, faz da arte o derradeiro bastião resistente aos horrores sociais, guerras, conflitos políticos, a todos os eventos condenáveis que engendram a humanidade. Novo Atlas da modernidade, a arte suportaria sozinha o peso do mundo sobre seus ombros, porque só ela poderia ter esse papel em razão de algum misterioso espírito de revolta e de revolução permanente que supostamente a anima.*⁶⁶

O excerto supracitado, caracteriza objectivamente o papel da arte na sociedade moderna. Na prática artística, os *tabus* são o peso que catalisa o avanço social humano, como se lê nesta transcrição: *“Uma obra artística nunca é neutra, ela só pode aparecer e evoluir na sociedade. Que esta última seja ou não seu assunto, uma obra fala sempre de algo que necessariamente tem lugar na sociedade.*⁶⁷ O artista inspira-se sempre naquilo que o rodeia, seja a natureza ou acontecimentos e problemas marcantes da sociedade de cada época. Mais concretamente acerca da arte contemporânea, José Augusto Bragança de Miranda, escreve, numa introdução do catálogo da Coleção Berardo⁶⁸, que esta tende a focar-se mais assertivamente nas problemáticas do tempo, ao invés de critérios formais ou somente estéticos. Uma das problemáticas, por ser ainda um tabu, é o corpo. Não na sua dimensão física mas na sua dimensão de compreensão do próprio ser humano, da sua essência. O corpo é, neste estágio de desenvolvimento da sociedade, alvo de uma

⁶⁵ HEIDEGGER, Martin - *Op. cit., ibid.*

⁶⁶ LAGEIRA, Jacinto – “Inscrever-se em falso.” *ARTE & ENSAIOS - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* [Em linha]. nº 21 (2010), p. 149.

⁶⁷ IDEM, *ibid.*

⁶⁸ “CORPUS - Visões do Corpo na colecção Berardo”.

interrogação obsessiva. Enquanto veículo de compreensão das incompreensões humanas, a arte não pode afastar-se destas questões.

Ainda que Heidegger não tenha estabelecido essa relação, a paisagem e a arte estão ligadas há muito tempo: *“I believe it to be a true observation, that men of Genius, the most gifted artists, love Nature the most; for they feel very strongly, that all art is really nothing else than an imitation of Nature.”*^{69 70} A paisagem cedo foi imortalizada através da arte: da pintura até à performance e à *Land Art*, a paisagem foi e é sempre um objecto do artista, e daqui se retira que, como escrito anteriormente, esta funcionou sempre como um dos estímulos primordiais do ser humano.

*“[...] não só a paisagem está longe de ter desaparecido da arte do século XX como constitui motivo de renovado interesse na arte contemporânea, só que dentro de formas muito diferentes daquelas de que se revestiu desde o Renascimento. Porque a paisagem pode estar presente numa obra sem estar representada.”*⁷¹

⁶⁹ POPE, Alexander *Apud* TURNER, Tom - **Garden History Reference Encyclopedia. 2002.**

⁷⁰ Acredito que é uma observação verdadeira, que os homens de génio, os mais talentosos artistas, amam sobretudo a natureza; pois têm um sentimento muito forte que toda a arte não é mais do que uma imitação da Natureza. (Tradução nossa)

⁷¹ COLLOT, Michel – “A Paisagem na Arte Moderna e Contemporânea.” In **Paisagem e Património: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013, p. 112.

Quando Lucio Fontana fez o primeiro rasgo na tela, a meio do século XX, já uma revolução na apresentação da arte estava em curso. A partir do início do século os símbolos e os elementos da paisagem tornaram-se cada vez mais abstractos nas obras, numa tentativa de chegar à matéria essencial que a compõe (à paisagem). Tomou-se consciência do espaço para lá da bidimensionalidade da tela, e a crescente diluição da perspectiva e dos elementos que compõem a paisagem⁷², o “*paisagismo abstracto*”⁷³ (uma corrente moderna do paisagismo original) contribuíram para este facto. A arte da paisagem ganhou assim novas formas de apresentação. Os artistas saíram dos *ateliers*, e, abandonando a representação pictórica, passaram a inscrever a arte na própria paisagem. Entre escultura e *Land Art* a obra de arte torna-se parte da paisagem, assim como o corpo é assumido e trabalhado como parte da paisagem - “*Man is Nature*”.⁷⁴ Na escultura o material passa a ser o corpo do artista e a paisagem. Num misto entre escultura e *Land Art*, Giuseppe Penone (1947-) imprime o próprio corpo na paisagem. Numa das suas intervenções criou um molde da sua mão direita e prendeu-o a uma árvore jovem (fig. 9). O crescimento da árvore envolve uma parte da peça de bronze e toma a sua forma (fig. 10), simbolizando a proximidade entre Homem e Natureza. Por outro lado, para um arquiteto paisagista pode simbolizar uma analogia com o que é a prática da profissão.



Fig. 9 - Giuseppe Penone (Garessio, 1947-) Sem título, 2012. Fonte: <http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2013/11/06/mapping-giuseppe-penones-work-en-plein-air-thanks-to-the-artists-studio-and-foursquare/arb-rechemin-eric-sander-2-450x300/>



Fig. 10 - Giuseppe Penone (Garessio, 1947-). *Alpi marittime: Continuerà a crescere tranne ch'è il quel punto.*, 1968. Molde de bronze. Fonte: http://www.seronet.info/billet_blog/continuera-crescere-tranne-che-il-quel-punto-giuseppe-penone

Outro artista, Charles Simonds (1945-), utilizou o próprio corpo para construir uma paisagem. Nu, deitado no chão, cobriu-se com argila e areia, e nesse corpo-paisagem

⁷² IDEM, *ibid.*, p. 114.

⁷³ RAGON, Michel *Apud* IDEM, *ibid.*

⁷⁴ TREIB, Marc, RAINEY, Reuben - **Dan Kiley Landscapes: The poetry of space**. Richmond: William Stout Publishers, 2009, p. 23.

constrói um grupo de habitações, que se moldam aos contornos do corpo do artista. “Este tipo de ação situa-se no limite da Body Art e da Land Art: a paisagem toma corpo, o corpo torna-se paisagem, corpo-cosmos.”⁷⁵ Outro artista relevante na esfera da escultura e da Land Art (porque a fronteira entre ambas é ténue) é Richard Serra (1939-). O artista trabalhou sempre a relação da obra com o lugar e o conceito “*site specific work*” foi pensado por ele⁷⁶. Este conceito está bem patente na obra “*Sea Level*”, figuras 11 e 12, no parque De Wetering em Zeewolde, na Holanda.

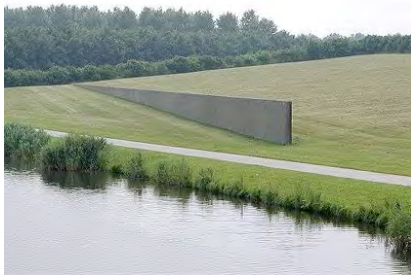


Fig. 11 – Richard Serra (San Francisco, 1939-). *Sea Level*, 1989. Betão. Zeewolde. Fonte: <https://jeffleo.files.wordpress.com/2011/07/sea-level.jpg>



Fig. 12 - Richard Serra (San Francisco, 1939-). *Sea Level*, 1989. Betão. Zeewolde. Fonte: <http://www.depaviljoens.nl/page/54853/en>

Como se sabe, uma boa parte da superfície dos Países Baixos foi conquistada ao mar, e o que impede que estes pedaços de terra sejam inundados são diques. O que o artista fez é bastante simples, no entanto revelador da filosofia de intervenção e bastante marcante para quem percorre o espaço da obra. Um simples muro que sai do terreno e acompanha a cota do nível do mar, simbolizando essa particularidade do lugar que estar abaixo do nível da água.⁷⁷ É uma sensação poderosa a de estar, imaginariamente, a entrar no Mar do Norte.

Mais uma vez, a relação corpo-paisagem (aqui mais como um lugar com as suas especificidades) é bem visível e até marcante, pelo carácter sublime da obra.

Entrando na esfera da performance, também Marina Abramovic (1946-) trabalha a relação corpo-paisagem. A artista tenta constantemente quebrar / ultrapassar os limites que o ser humano se autoimpôs. As figuras 13 e 14 apresentam um exemplo desse trabalho, intitulado “*Balkan Erotic Epic*”.

⁷⁵ COLLOT, Michel Apud COLLOT, Michel - *Op. cit.*, p. 118.

⁷⁶ IDEM, *ibid.*.

⁷⁷ IDEM, *ibid.*



Fig. 13 – Marina Abramovic (Belgrado, 1946 -). *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fotografia a partir de vídeo. Belgrado. Fonte: https://weidmanm.files.wordpress.com/2012/02/districted_balkan_still_01_02.jpg



Fig. 14 – Marina Abramovic (Belgrado, 1946 -). *Balkan Erotic Epic*, 2005. Fotografia a partir de vídeo. Belgrado. Fonte: http://www.opednews.com/populum/printer_friendly.php?content=a&id=103604

Aqui, Marina Abramovic explorou rituais sérvios de fertilidade e de crenças religiosas. Além disto, e talvez inconscientemente, são também exploradas formas de contextualização de um corpo na paisagem, formas em que, definitivamente, o corpo se assume como matéria e se relaciona com a paisagem da maneira mais simples e mais humana possível: através da sua sexualidade. O trabalho de Marina Abramovic reativou uma dimensão latente na relação entre o corpo e a paisagem: a dimensão sexual, uma componente básica além do dormir, sonhar, pensar, meditar, caminhar e habitar.

É impossível escrever sobre *Land Art* sem escrever sobre Robert Smithson (1938-1973), já que o artista foi um dos pioneiros. Uma das suas obras mais conhecidas, “*Spiral Jetty*”⁷⁸ de 1970, no Great Salt Lake, Utah (E.U.A.), foi uma das primeiras à escala da paisagem. A citação seguinte acompanha a inspiração do artista:

“Enquanto olhava a paisagem, esta reverberou-se em todo o horizonte como para sugerir um ciclone imóvel, ao mesmo tempo que o vacilar da luz fazia tremer o panorama inteiro.

*É deste espaço em giração que surge a virtualidade da Spiral Jetty. Nenhuma ideia, nenhum conceito, nenhum sistema, nenhuma estrutura, nenhuma abstração podia resistir face à realidade desta evidência.”*⁷⁹

Completamente inspirada nas sensações que o artista retirou da paisagem onde a obra se encontra, a “*Spiral Jetty*” sugere uma ligação emocional entre o Homem e a paisagem, a

⁷⁸ Ver Anexo I.

⁷⁹ COLLOT, Michel - *Op. cit.*, p. 119.

questão da beleza intrínseca da Natureza e da afectividade corpo-paisagem. Por último surge Richard Long (1945-), o “artista caminhante”⁸⁰.



Fig. 15 – Richard Long (Bristol, 1945-), *Stone Line*, 1970. Fonte: <http://artcommune.org/wp-content/uploads/2014/02/Richard-Long-slate-sculpture-13-copy.jpg>



Fig. 16 – Richard Long (Bristol, 1945 -). *A Line Made By Walking*. 1967. Fotografia. Fonte: <https://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/richard-long/highlights-3783>

A conotação surge porque para Richard Long a prática do caminhar na paisagem é fundamental, e toda a obra do artista é baseada nesta relação entre o corpo e a paisagem (fig. 16), em que o primeiro mergulha completamente no segundo, invocando todas as capacidades sensoriais para o trabalho de produção artística. O resultado desta relação são obras que utilizam o material encontrado nessas caminhadas: a areia do chão, pedras (fig. 15).⁸¹

Também na Arquitetura Paisagista se procura intensificar a relação entre o corpo e a Natureza, ao mesmo tempo que se responde às problemáticas contemporâneas do urbanismo. Este não é um trabalho exclusivo do arquiteto paisagista; também os arquitetos, os artistas e os urbanistas integram as equipas que tentam solucionar a crescente densidade populacional nas cidades, e que procuram regenerar as áreas “*des-naturadas*”⁸² de maneira a restituir a qualidade de vida que o Homem tem vindo a perder na vida urbana. Exemplos disto são o Parque André Citroën que cresce num lugar de uma antiga fábrica da Citroën e o parque paisagístico em Duisburg, que “*implicou, em simultâneo, a despoluição do solo e dos cursos de água, a revegetalização da paisagem e a valorização da arquitectura industrial através de iluminação nocturna.*”⁸³

⁸⁰ IDEM, *ibid.*

⁸¹ IDEM, *ibid.*

⁸² IDEM, *ibid.*, p.120.

⁸³ IDEM, *ibid.*, p. 121.

II - ARTE E PAISAGEM

II.1. PRODUTIVIDADE ARTÍSTICA NA PAISAGEM - PRÁTICAS DE PAISAGEM

II.1.1. PINTURA

Ainda que as primeiras representações de paisagem datem da Pré-História, só mais tarde é que o culto e a compreensão da beleza natural ganharão importância. Pensa-se que os antepassados do Homem moderno gravavam cenas na pedra segundo a crença de que se tornariam realidade, uma cena de caça por exemplo. Funcionava como uma fé no sucesso da caçada.⁸⁴ Na tradição ocidental, a história da pintura de paisagem começa no período helenístico e na Roma Antiga. Reconhece-se aos romanos desta época o desejo de atingir realização e leveza através da beleza da natureza⁸⁵, podendo dizer-se que foi nesta época que a natureza começou a ter um papel mais relevante no plano do desenvolvimento cultural do ser humano, como comprovado pela seguinte citação: *“Before the Hellenistic period Greek painters, in their passionate concern with human values, rarely conveyed an intense interest in nature.”*^{86 87}

Existem hoje poucas dúvidas que o termo paisagem teve a sua origem na esfera da arte, para designar um estilo de pintura que representa a natureza⁸⁸. Este subcapítulo explora a dimensão artística da paisagem, nomeadamente a pintura. Procura-se estabelecer a relação entre esta expressão artística, a paisagem e o corpo.

“Landscape painting marks the stages of our perception of nature. Its rise and development since the middle ages is part of a cycle in which the human spirit attempted once more to create a harmony with its environment.”^{89 90}

A tradição humanística da Grécia Antiga, herdada pelos povos mediterrâneos até à Idade Média, aliada às crenças religiosas cristãs desta época, levaram a que a representação da paisagem ou dos elementos naturais numa determinada pintura se reduzisse a símbolos - *“If*

⁸⁴ JANSON, H. W., [et. al.] - **Janson's History of Art: The Western Tradition**. 7ª ed. Nova Jersey: Pearson, 2007, p. 6.

⁸⁵ TURNER, Jane, [et. al.] - **The Dictionary of Art**. Nova Iorque: Grove, 1996. V. 18.

⁸⁶ Antes do período Helénico os pintores gregos, na sua preocupação apaixonada com o humanismo, raramente demonstraram um interesse intenso pela natureza. (Tradução nossa)

⁸⁷ TURNER, Jane, [et. al.] - *Op. cit.*, v.18, p. 701.

⁸⁸ MADERUELO, Javier - **El paisaje: génesis de un concepto**. 2ª ed. Madrid: Abada Editores, 2005.

⁸⁹ CLARK, Kenneth - **Landscape into art**. 1ª ed. (E.U.A.). Grã-Bretanha: Harper & Row, 1976 (1949), p. 1.

⁹⁰ A pintura de paisagem marca os estádios da nossa percepção da natureza. A sua ascensão e desenvolvimento desde as idades médias faz parte de um ciclo no qual o espírito humano tentou mais uma vez criar uma harmonia com o seu próprio ambiente. (Tradução nossa)

our earthly life is no more than a brief and squalid interlude, then the surroundings in which it is lived need not absorb our attention.^{91 92} - apresentando apenas breves semelhanças com o que seria o elemento inicial. A natureza não era valorizada e as ideias que lhe eram associadas eram sempre pouco abonatórias, entre o trabalho dos campos e o perigo dos mares.⁹³ A partir do século XIII começaram a surgir mais representações de elementos naturais (mesmo para além da pintura), o que evidencia o início de uma alteração no valor dado à natureza. Este foi o ponto de partida para o reconhecimento da paisagem enquanto género pictórico por si mesmo. Estes elementos individuais, os floreados nas colunatas e nos rebordos dos documentos manuscritos simbolizam a alteração do estatuto da natureza, que se elevou de uma quase indiferença e incompreensão para uma procura e interesse pelos detalhes e conseqüente prazer retirado dessa tarefa, o que levou a que a natureza fosse agora considerada como “*prototypes of the divine.*”⁹⁴ Este facto conduziu à percepção de que o todo formado por cada um destes elementos seria um símbolo da perfeição, e voltou-se à ideia de jardim. Kenneth Clark (1903-1983) explica que esta ideia de jardim encantado já existia e que o seu reaparecimento foi apenas uma consequência do constante desenvolvimento da imaginação do Homem.⁹⁵ *Paradise is the Persian for ‘a wall enclosure’, and it may well be that the peculiar value set on gardens in the later middle ages is a legacy of the Crusades.*^{96 97} A partir do século XIII a ideia de um espaço desligado do resto do Mundo e dos problemas a ele associados, onde a Natureza o Homem e o Divino pudessem coexistir, aparece na poesia Provençal, e estende-se depois a outros campos do pensamento, através de emotivas descrições de espaços naturais. Francesco Petrarca (1304-1374), muitas vezes considerado como o primeiro homem moderno devido a muitas qualidades a ele associadas, foi também quem primeiro olhou para a paisagem com desejo de viver nela e de a compreender e quem demonstrou a capacidade para ler a paisagem de uma forma mais emotiva, sendo este um dos elementos principais da pintura de paisagens. A Natureza, contudo, era sublime: incitava medo pela sua grandeza e mistérios.

⁹¹ CLARK, Kenneth - *Op. cit.*, p. 3.

⁹² Se a nossa vida terrena não é mais do que um breve e miserável interlúdio, então o espaço onde vivemos não precisa de absorver a nossa atenção. (Tradução nossa)

⁹³ CLARK, Kenneth - *Op. cit.*.

⁹⁴ IDEM, *ibid.*, p. 6.

⁹⁵ IDEM, *ibid.*

⁹⁶ IDEM, *ibid.*

⁹⁷ Paraíso é significado Persa para ‘um refúgio resguardado por paredes’, e é bem possível que esse valor peculiar atribuído aos jardins no final da Idade Média seja uma herança das Cruzadas. (Tradução nossa)



Fig. 17 – Matteo Giovannetti (Viterbo, 1300 – 1369). Sem título. Pintura a fresco. Palais de Papes, Avignon. Fonte: <http://palace-of-papes.com/fr/content/des-fresques-ineestimables>

As figuras 17 e 18 demonstram que os jardins podiam de facto oferecer um abrigo dos supostos horrores que a Natureza incitava. As pinturas apresentam cenas de caça e pesca, e transmitem a ideia e o sentimento de que os protagonistas estão a usufruir em pleno da vida ao ar livre.⁹⁸ O Homem sempre teve o primeiro instinto de proteger o corpo, é nele que reside a sua existência, mas nesta época começaram a perceber-se os prazeres, não só estéticos, da vida na Natureza. Uma das obras mais importantes do final da Idade Média é o “*Jardim do Paraíso*”. O jardim é aqui apresentado como um espaço pequeno e murado, mas repleto de informação para os sentidos: o cheiro e a cor das flores, o sabor das frutas colhidas da árvore, o som da água e da música. Além dos temas de paisagem a obra está repleta de simbologia cristã; como a figura divina da criança a tocar um instrumento, a fonte e o dragão (símbolo do mal).⁹⁹

Considera-se que Jan van Eyck pintou a primeira paisagem moderna¹⁰⁰, a obra “*A Adoração do Cordeiro Místico (Retábulo de Ghent)*”, de 1432 (fig. 19). É assim considerada pela exploração do tema da luz, uma revolução que transformou a pintura de paisagens e conduziu a uma mais profunda apreensão de detalhes como a relação luz-profundidade espacial. Este aspecto é importante na percepção que o espectador tem da paisagem e nas

⁹⁸ CLARK, Kenneth - *Op. cit.*.

⁹⁹ IDEM, *ibid.*

¹⁰⁰ IDEM, *ibid.*, p. 29.

sensações de grandiosidade e beleza que esta lhe transmite, quase como se fosse possível viajar dentro da obra.

Com Jan van Eyck começa a evolução da pintura flamenga. Representa um marco importante na história da pintura de paisagens, pelas suas características emotivas, transmitidas pela luz e pelo céu¹⁰¹ dos objetos pictóricos (fig. 19).¹⁰² É ponto assente que o termo “nórdico” não tem o significado contemporâneo, sendo ele, hoje, a designação atribuída aos territórios acima dos Países Baixos e Alemanha principalmente. No século XVI, era aplicado ao trabalho artístico proveniente de territórios para além dos Alpes, nomeadamente os Países Baixos¹⁰³. Pode chamar-se à pintura desta época e desta corrente pintura flamenga.

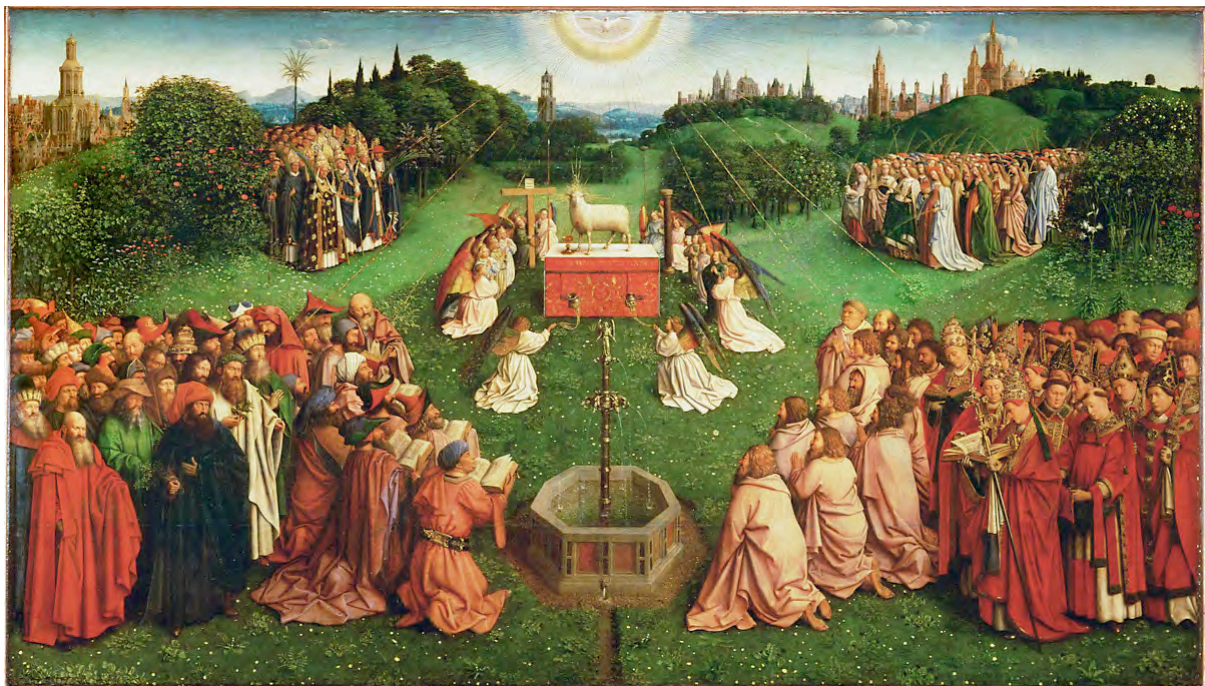


Fig. 19 - Jan van Eyck (Maaseik, 1390 – 1441), Hubert van Eyck (Maaseik, 1370-1426). *The Adoration of the Mystic Lamb (Ghent Altarpiece)*, 1432. Óleo sobre madeira, 138x242cm. Catedral de St. Bavo, Ghent, Bélgica. Fonte: <http://www.artbible.info/art/lamb-of-god.html>

Através da pintura, a paisagem ganhou expressão nos universos imagéticos da população. No início era representada apenas como objecto cénico, mas na segunda metade do século XVI, a pintura flamenga alterou esse facto e transformou a pintura de paisagens.¹⁰⁴ Apesar de se reconhecerem paisagens sem figuras de Albrecht Altdorfer (1480-1538) e Albrecht

¹⁰¹ Um dos motivos principais que levava os artistas, como W. Turner, a viajar frequentemente para os Países Baixos para pintar e buscar inspiração. Afirmavam que o céu naquelas latitudes era diferente, mais profundo e com cores mais fortes e emotivas.

¹⁰² CLARK, Kenneth - *Op. cit.*.

¹⁰³ KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁴ IDEM, *ibid.*

Dürer (1471-1528), pode assumir-se que a “paisagem pura” não foi reconhecida até ao século XIX¹⁰⁵, embora esta afirmação cause alguma controvérsia porque se considera que esta tipologia de paisagem já não existe, tendo sido gradualmente extinta e substituída pela Paisagem Cultural. Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) foi uma personalidade importante para que a paisagem fosse considerada como um género pictórico por si só, a par dos outros temas da pintura clássica (história, religião). Acabou por conseguir levar avante a sua ideia, para isto muito contribuindo o seu livro “*Éléments de perspective pratique*” e a entrada, como professor na Escola de Belas-Artes de Paris em 1812, legitimando a pintura de paisagens. Foi neste período, final do século XV, que a pintura flamenga se começou a desenvolver em relação à paisagem, com artistas muito reconhecidos como Dürer a contribuírem valiosamente para a percepção da paisagem.

“Se a paisagem do poeta é um estado d’alma, a paisagem do gravador¹⁰⁶ é um carácter, um ímpeto da vontade, uma ação impaciente por agir sobre o mundo. O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar.”¹⁰⁷

Ainda dentro da pintura flamenga com Rembrandt, que pintava bastante mais do que aquilo que via, o que até à altura era uma característica deste género de pintura. “*For him as for Rubens, landscape painting meant the creation of an imaginary world, vaster, more dramatic and more fraught with associations than that which we can perceive for ourselves.*”^{108 109}

Chega-se aqui a outro momento importante. Século XVII e uma obra do pintor holandês Johannes Vermeer: “*View of Delft*”, na figura 20. Clark considera que esta obra foi o mais perto que a pintura esteve, desde sempre, de uma fotografia a cores, tal o detalhe, a destreza na apreensão e aplicação da cor e na conseqüente atmosfera realista que o artista imprimiu na obra. Alguns académicos acreditam que esta precisão se deve ao uso da câmara escura, sendo Jane Turner um deles.¹¹⁰ Precursora da câmara moderna, os seus

¹⁰⁵ KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit., ibid.*

¹⁰⁶ Gravador significa aqui aquele que produz gravuras, i.e., pintor.

¹⁰⁷ BACHELARD, Gastón - **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 64.

¹⁰⁸ CLARK, Kenneth - *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁹ Para ele tal como para Rubens, a pintura de paisagens significava a criação de um mundo imaginário, mais vasto, mais dramático e mais carregado de associações do que aquele que podemos perceber por nós próprios. (Tradução nossa)

¹¹⁰ TURNER, Jane, [et. al.] - **The Dictionary of Art**. Nova Iorque: Grove, 1996. V. 5, p. 519.

princípios de funcionamento são atribuídos a Aristóteles¹¹¹ (385 a.C. – 322 a.C.) e mais tarde a Leonardo da Vinci¹¹² (1452-1519). Depois disto a luz já não era um atributo da paixão do artista pela paisagem e pela pintura, mas mais um hábito de representação.



Fig. 20 – Johannes Vermeer (Delft, 1632- 1675). *View of Delft*, 1660. Óleo sobre tela, 98x118cm. Mauritshuis, Den Haag. Fonte: <http://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/masterpieces-from-the-mauritshuis/view-of-delft-92/>

O paisagismo estagnou nesta época; o Homem estava satisfeito com o que tinha atingido e a pintura passou a ser apenas uma “*mere picture making*”.¹¹³

¹¹¹ IDEM, *ibid.*

¹¹² “Câmara escura” in CORREIA, António Mendes, [et. al] - **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. 1a actualização, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981 (ed. or. 1936-1960). Vol. V, p. 554.

¹¹³ CLARK, Kenneth - *Op. cit.*, p. 65.

No final do século XVIII o Romantismo entrou em cena, começando pela escrita através da poesia e estendendo-se à pintura e a outras disciplinas. A paisagem ganhou novo fôlego (também na poesia), pelo potencial que os artistas já lhe reconheciam como meio incitador de sentimentos de paixão.¹¹⁴

J. M. William Turner apresentava nas suas obras algumas das características da pintura romântica do final do século XVIII, ao mesmo tempo que explorava a luz e as atmosferas, conferindo às cenas da natureza sublime que pintava um carácter altamente emocional, podendo assim considerar-se um dos pioneiros do Impressionismo. Surgiu em 1860¹¹⁵, procurando explorar a luz e a cor, recorrendo muitas vezes a particularidades dos elementos naturais em que pudessem explorar estas características.

No século XIX, o advento das tintas em tubo e do cavalete permitiu que os artistas pintassem fora dos ateliers, sem recorrer aos habituais esboços que faziam quando andavam no espaço a recolher impressões. A pintura passou a ser produzida *in loco*, dentro do objecto da própria pintura, embora por vezes alguns pormenores, sobretudo relacionados com as figuras, fossem ajustados devido à composição. Este facto foi bastante importante para os paisagistas porque permitiu uma maior consciencialização dos pormenores da paisagem, o que se refletiu no detalhe das representações. Já no século XX Lucio Fontana propôs a abertura de novos espaços a partir da tela, numa tentativa de encontrar um novo rumo, com novas paisagens/realidades para além do espaço bidimensional da mesma, como apresentado nas figuras 21 e 22.



Fig. 21 – Lucas van Valckenborch (Valckenborch, 1535 – 1597). *Paisagem com metalurgias*, 1595. Óleo sobre madeira, 41x64cm. Museu Nacional del Prado, Madrid. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 27.



Fig. 22 – Lucio Fontana (Rosário, 1899 – 1968). *Spatial Concept, Waiting*, 1960. Tela. 93x73cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

¹¹⁴ TURNER, Jane - *Op. cit.*, V. 18, p. 714.

¹¹⁵ IDEM, *ibid.*, v.18, p. 715.



Fig. 23 – “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa. Fonte: Rodrigo de Souza

Há uma outra ligação do paisagismo à Arquitetura Paisagista: além da partilha do objecto de trabalho, alguns arquitetos paisagistas como “Capability” Brown e Henry Hoare II (este último era banqueiro) inspiraram-se nas obras de pintores como Claude Lorrain para desenharem os jardins das próprias propriedades, ou, no caso de Brown, os jardins de clientes. Henry Hoare II foi quem projetou o jardim de Stourhead, em Inglaterra. Inspirado pela obra de Vergílio - “Eneida”, Henry Hoare II desenhou os percursos como se da alegoria clássica da passagem do Homem pelo mundo se tratasse.¹¹⁶ Depois de ter feito o Grand Tour, Hoare II adquiriu algumas obras de arte em Itália, e bebeu mais alguma inspiração das obras de Claude Lorrain¹¹⁷. Outro exemplo da relação entre a pintura de paisagens e a Arquitetura Paisagista é o Parque Pains Hill, desenhado por Charles Hamilton, entre 1738 e 1773. Como muita da classe mais abastada da época, também Hamilton percorreu o Grand Tour, e quando regressou aplicou o conhecimento adquirido em Itália no desenho do

¹¹⁶ AZAMBUJA, Sónia Talhé – Slides das Aulas de História e Teoria da Arte dos Jardins da Licenciatura em Arquitetura Paisagista do Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa. Lisboa: s.n., 2015 (não publicado).

¹¹⁷ Ver Anexo II.

parque. São perceptíveis algumas semelhanças com a obra de Nicolas Poussin.^{118 119} Na figura 23 faz-se o inverso: “pinta-se” com inspiração na Arquitetura Paisagista.

II.1.1.1. MOVIMENTO SPAZIALE



Fig. 24 - Lucio Fontana (Rosário, 1899 - 1968). *Spatial Concept, Waiting*, 1960. Tela, 93x73cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/c/canvas>



Fig. 25 - Helena Almeida (Lisboa, 1934 -). *Corte Secreto*, 1981. Fotografia sobre tela, 300x127cm. Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Autores>

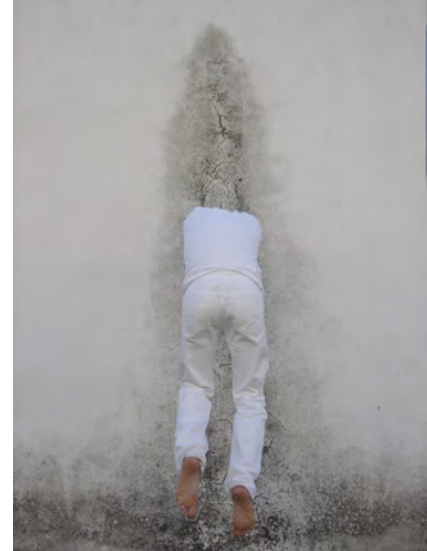


Fig. 26 - *Aparelho reprodutor artístico*, 2012. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Há muito que o suporte de representação da pintura de paisagem é a tela, sempre limitada pelo plano físico em que se encontra. Em relação a toda a pintura, não só à de paisagem, o trabalho de Lucio Fontana¹²⁰ procurou ultrapassar essa limitação física, criando uma nova dimensão para além da tela - o espaço, uma nova paisagem criada dentro da tela (fig. 24).

A história começa a desenhar-se a partir do desejo de Fontana de fundar um “*forte movimento de arte moderna*”¹²¹, em Buenos Aires. Em 1946 fundou, em conjunto com Jorge Romero Brest, Jorge Larco e Emilio Pettoruti, uma escola particular de arte, a Academia de Altamira. O facto importante é que foi através desta escola que Fontana conheceu os alunos que de alguma maneira o estimularam - “*Largely through his students, he was exposed to a*

¹¹⁸ Ver Anexo III.

¹¹⁹ AZAMBUJA, Sónia Talhé – Slides das Aulas de História e Teoria da Arte dos Jardins da Licenciatura em Arquitetura Paisagista do Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa. Lisboa: s.n., 2015 (não publicado).

¹²⁰ Cf. capítulo II.2.2.2.

¹²¹ HESS, Barbara - **Fontana**. 2ª ed. Köln: Taschen, 2009, p. 20.

*number of local abstract art movements in Buenos Aires which advocated the use of new media, an openness to innovation, and a transformation of the social world through art*¹²² - e que colaboraram com ele na redação do “*Manifiesto Blanco*” em 1946. Este documento foi a continuação das ideias apresentadas noutros manifestos, como o publicado no mesmo ano pela Concrete Invention Art Association, intitulado “*Inventionist Manifesto*”, o qual apelava a que se desse mais importância à ciência e à tecnologia em oposição ao idealismo, e à massificação da arte ao invés da crescente elitização da mesma¹²³. Apoiando-se nestas ideias, o “*Manifiesto Branco*” propõe que a arte acompanhe a ciência e tecnologia, e que o trabalho artístico se sintetize numa soma dos elementos físicos - cor, som, movimento, tempo e espaço - invocando a ideia de que certos avanços científicos e filosóficos transformaram a mente humana de tal maneira que as formas estáticas de arte (pintura, escultura...) se tornaram obsoletas bem como a distinção entre essas mesmas formas.¹²⁴ Este aspecto ficou bem patente na exposição a solo que Lucio Fontana protagonizou na Martha Jackson Gallery, Nova Iorque, no outono de 1961. Nesse mesmo ano a galeria tinha apresentado trabalhos de artistas como Allan Kaprow e George Brecht, que procuraram diluir a fronteira entre o que é considerado estético e o que não é, através da utilização de materiais encontrados ou “*ready-made*”¹²⁵ (cadeiras utilizadas em performances e pneus de automóvel) e da projeção dos trabalhos no mesmo espaço físico do observador, ao invés de numa tela por exemplo. As pinturas de Lucio Fontana na série “*Venice*”, apresentada neste evento em Nova Iorque, demonstravam uma quebra em relação à ideia que se tinha da qualidade de uma tela: não funcionavam como uma janela, pelo menos não no sentido tradicional. Os cortes e os buracos, que negavam a validade do suporte físico da obra (a tela)¹²⁶, e os pedaços de vidro Murano que Lucio Fontana aplicou na tela concediam-lhe uma nova dimensão física de espaço, como observado por Lawrence Alloway, no ensaio do catálogo para a exposição - “*create space literally, by opening up a painting surface*”¹²⁷. Fontana conseguiu, através deste novo idioma artístico, fundir arquitetura, escultura e pintura.

¹²² IDEM, *ibid.*, p. 134.

¹²³ IDEM, *ibid.*

¹²⁴ IDEM, *ibid.*

¹²⁵ Objecto banal transformado em arte pelo desejo do artista de o retirar do seu contexto normal. Foi através de Marcel Duchamp (1887-1968) que o “*ready-made*” elevou o estatuto de objectos como um urinol (“*Fountain*”, 1917). (TURNER, Jane - *Op. cit.*, v. 26, pp.50-51).

¹²⁶ HESS, Barbara - *Op. cit.*, p. 4.

¹²⁷ ALLOWAY, Lawrence *Apud* HESS, Barbara - *Op. cit.*, *ibid.*

Os autores do “*Manifiesto Blanco*”, apelaram à comunidade científica que dirigisse parte da sua investigação a estas substâncias para que a partir daí se desenvolvesse uma arte a quatro dimensões.¹²⁸ Apesar destas ideias tão marcadas, o documento era algo vago acerca da aplicação prática, em termos de produção artística, destas ideias e de como a sintetização mencionada acima seria possível. Segundo Barbara Hess, autora de *Fontana, o mais perto que o grupo esteve de conseguir concretizar o proposto pelo “Manifiesto Blanco”* foi num evento em Buenos Aires, em 1946, quando um grupo de estudantes de Fontana ocupou um edifício. Durante a 2ª Guerra Mundial, o atelier e o trabalho de Fontana foram destruídos pelos bombardeamentos aliados em Milão, e quando o artista regressou da Argentina foi obrigado a recomeçar. Dado este facto considera-se que os últimos vinte anos da carreira artística de Fontana são os que caracterizam mais fielmente o seu trabalho.¹²⁹ A partir desta altura Fontana intitulou o seu trabalho de “*Concetti spaziali*” explorando essencialmente a nova dimensão espacial que lhe acrescentara anteriormente com as perfurações e cortes. A peça de 1951, “*Spatial Light - Structure in Neon*” exibida na nona Triennale de Milano¹³⁰, considerada pelo artista como uma representação clássica de “*Ambiente Spaziale*” (um conceito original do próprio Lucio Fontana), engloba muitos dos conceitos do “*Spazialismo*”: cor e luz, o movimento e a ocupação espacial tridimensionalizada. É considerada a obra pioneira da “*installation art*”^{131 132}, e serviu, em conjunto com outra obra - “*Ambienti spaziali a luce nero*”, de 1949 - como estudo para o trabalho com luz, nomeadamente fluorescente, que o artista continuaria a desenvolver. Isto é “*Spazialismo*”.

¹²⁸ HESS, Barbara - *Op. cit.*, p. 135.

¹²⁹ GAGOSIAN GALLERY - **Artists: Lucio Fontana** [Em linha]. Nova Iorque: Gagosian Gallery.

¹³⁰ Pouco depois da inauguração da peça “*Spatial Light - Structure in Neon*” na Triennale de Milano, Fontana escreveu uma carta entusiástica para Gyula Kosice, seu amigo e colega na Argentina, a dizer que a spatial art era, naquele momento e naquele contexto, uma forma quase oficial (de arte) e que isso lhe dava uma grande satisfação moral. (WHITE, Anthony - **Lucio Fontana Between Utopia and Kitsch**. Cambridge USA: MIT Press, 2011)

¹³¹ “Installation art - mixed-media constructions or assemblages usually designed for a specific place and for a temporary period of time” (TATE GALLERY - **Glossary: Instalation art** [Em linha]. Londres: Tate Gallery).

¹³² Construções ou montagens que usam diversos meios audiovisuais, geralmente desenhadas para um local específico e para um período temporário. (Tradução nossa)

II.1.2. FOTOGRAFIA



Fig. 27 - Joachim Patinir (Dinant, 1480 - 1524). *Paisagem com São Jerônimo*, 1516-1517. Óleo sobre madeira, 74x91cm. Museu Nacional del Prado, Madrid. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 26.



Fig. 28 - John Stezaker (Worcester, 1949 -). *Mask XIV*, 2006. Postal em papel e gravura em papel, 24x20cm. Tate Gallery, Londres. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/stezaker-mask-xiv-t12347>

A fotografia, o suporte de imagens que mudou muitos aspectos do mundo, e mais ainda na atual era digital, foi também muitíssimo importante no modo como as paisagens são entendidas e vividas.

De acordo com Jane Turner, o termo fotografia, atribuído a Sir John Herschel, começou a ser usado mais vulgarmente a partir de 1839. Nesta mesma altura, as experiências de Nicéphore Niépce (1765-1863), que conduziram a um dos dois tipos de meios de produção de imagens: o daguerreótipo, foram anunciadas em França. Este foi o primeiro processo fotográfico comercializado.

A capacidade que o novo aparelho tinha de captar a realidade tornou-se bastante apreciada, pela novidade e pela nova qualidade de vida da classe média, possibilitada pela industrialização e outros avanços tecnológicos.¹³³ A questão é que a fotografia não permitia, pelo menos na altura com o pouco desenvolvimento técnico e mesmo artístico (no sentido de que o potencial da fotografia ainda não tinha sido explorado pelos novos fotógrafos) do suporte, captar a atmosfera de uma paisagem como Turner habilmente fazia.

O trabalho apresentado na figura 28 demonstra exatamente o que aconteceu com a paisagem: tornou-se, através da fotografia, também ela uma mercadoria: “*With larger*

¹³³ TURNER, Jane - *Op. cit.*, v. 24, pp. 663-664.

*numbers of pelo wanting souvenirs of memorable places, photographers found a growing audience for a wide range of material, including views of the stately homes and picturesque ruins of England [...]*¹³⁴. Um facto interessante é o de que a fotografia reteve alguma da linguagem estética da pintura, algo visível no trabalho do fotógrafo norueguês Knud Knudsen, que sugere a influência do romantismo alemão.¹³⁵ A paisagem podia agora ser mais rápida e facilmente representada, com um realismo sem precedentes e num formato que guardava o registo de um momento. Apesar da transformação, desde o século XIX até ao século XXI, o objecto da fotografia de paisagem continua a suscitar o mesmo tipo de representação/captura, pelo que uma rápida reflexão permite concluir que a paisagem continua a despertar no Homem o mesmo prazer estético (agora aliado à crescente consciência ecológica), associado a uma espiritualidade e emoções inegáveis.

A paisagem universalizou-se, já que era possível conhecer qualquer local do mundo sem nunca lá ter estado. Outras possibilidades se abriram com a fotografia de paisagem, como o registo da evolução de uma determinada paisagem ou o levantamento em imagens da topografia de um lugar.

O facto da fotografia se ter tornado acessível às massas, podendo mesmo afirmar-se que na atualidade é um fenómeno viral, tem, como é óbvio, vantagens e desvantagens. A vantagem mais flagrante é a facilidade de se “viajar” a qualquer lado do mundo ou a qualquer acontecimento, em qualquer momento, da vida recente do planeta. É como se a fotografia fosse a chave para a quarta dimensão, o tempo. Hoje em dia todos os acontecimentos importantes, naturais ou culturais, estão documentados e à distância entre o corpo e um computador. No entanto será isso exclusivamente benéfico? Não. E essa é uma das grandes discussões atuais: o excesso de imagens a que as pessoas estão sujeitas diariamente, o que lhes desvia o tempo e o foco daquelas que realmente interessam.

II.1.2.1 “OS ESPACIALISTAS” E OS EXERCÍCIOS DE ESPAÇO NA PAISAGEM

“Situando-se num território híbrido entre arte contemporânea e arquitectura [...], Os Espacialistas - cujo nome foi retirado ao grupo de artistas italianos em torno de Lúcio Fontana que assim se definiam no final da década de quarenta do século passado - centram os seus projectos na compreensão das relações espaciais, na transfiguração e na metamorfose do espaço corporalmente e simbolicamente habitado. Para isso realizam projectos nos quais se centram num lugar [...] para compreenderem as suas relações perceptivas, cognitivas,

¹³⁴ IDEM, *ibid.*, p. 664.

¹³⁵ IDEM, *ibid.*

corporais e políticas específicas e mapeá-las através do uso da fotografia, por vezes do vídeo e da instalação. A fotografia possui uma enorme importância no seu trabalho pela possibilidade documental, mas também pela forma como pode proporcionar a manipulação e o engodo, parte essencial da ironia dos espacialistas - de facto um colectivo que lida com a memória dos movimentos de vanguarda do século XX, Beckett e o situacionismo para construir abordagens derrisórias e incisivas nesse campo minado em que a arte se cruza com a arquitectura.” (SARDO, Delfim Apud BAPTISTA, Luís Maria, [et. al.] - Diário do Espacialista. Lisboa: [s.n.], 2012)

A sinopse de Delfim Sardo refere que o nome - “Os *Espacialistas*”¹³⁶ - foi inspirado num grupo de artistas que, no final da década de quarenta / início da década de cinquenta¹³⁷ do século XX, trabalhou com Lúcio Fontana. Não é uma coincidência já que no trabalho de ambos os colectivos há uma dualidade entre a tela, no caso dos Espacialistas o suporte da fotografia, e a realidade, uma tentativa de reabilitar/habitar o espaço utilizando as capacidades do corpo. O próprio logótipo Espacialista¹³⁸ confirma a ambição espacial que rege as ações artísticas do colectivo. Consiste numa adaptação da teoria panóptica, aplicada a prisões, do filósofo Jeremy Bentham (1748-1832), em que o centro de um espaço de planta circular era ocupado pelo guarda prisional e a circunferência era ocupada pelas celas dos prisioneiros.¹³⁹ Deste modo o guarda mantinha facilmente o espaço sob vigilância. Na prática Espacialista o guarda é substituído por um Espacialista e cada uma das celas corresponde a cada parcela de um determinado espaço e às suas quase infinitas possibilidades.

O *Diário do Espacialista*, manifesto onde o colectivo apresenta o objecto e o conceito da prática, a noção de *Kit Espacialista* e a definição de *Espacialista* bem como de exercícios de espaço, é um recurso valioso para a contextualização do colectivo nesta dissertação. Alguns dos artigos são bastante esclarecedores quanto ao espectro de ações do colectivo:

“E. ART. 1 - Objecto/Conceito

O presente manifesto/documento estabelece o regime conceitual de exercitamento do aparelho reprodutor artístico humano responsável pelo aparecimento da vocação artística do espaço, a partir da

¹³⁶ Coletivo de artistas, fundado em 2008 por Diogo Castro, João Cerdeira, Luís Maria Baptista e Sérgio Serol.

¹³⁷ WHITE, Anthony - *Op. cit.*, p.169.

¹³⁸ Ver Anexo IV.

¹³⁹ Ver Anexo IV.

criação/divulgação/desenvolvimento/prática quotidiana de estratégias conceptuais, artísticas e arquitectónicas de captura/intervenção/manipulação/intensificação dos espaços por onde passamos e permanecemos.”¹⁴⁰

“E. ART. 1 - Definição de Espacialista. Artigo 4.º

Espacialista é aquele que sente acima da média o espaço onde habita/vive, e intensifica as qualidades visíveis e invisíveis, conscientes e inconscientes que o caracterizam.”¹⁴¹

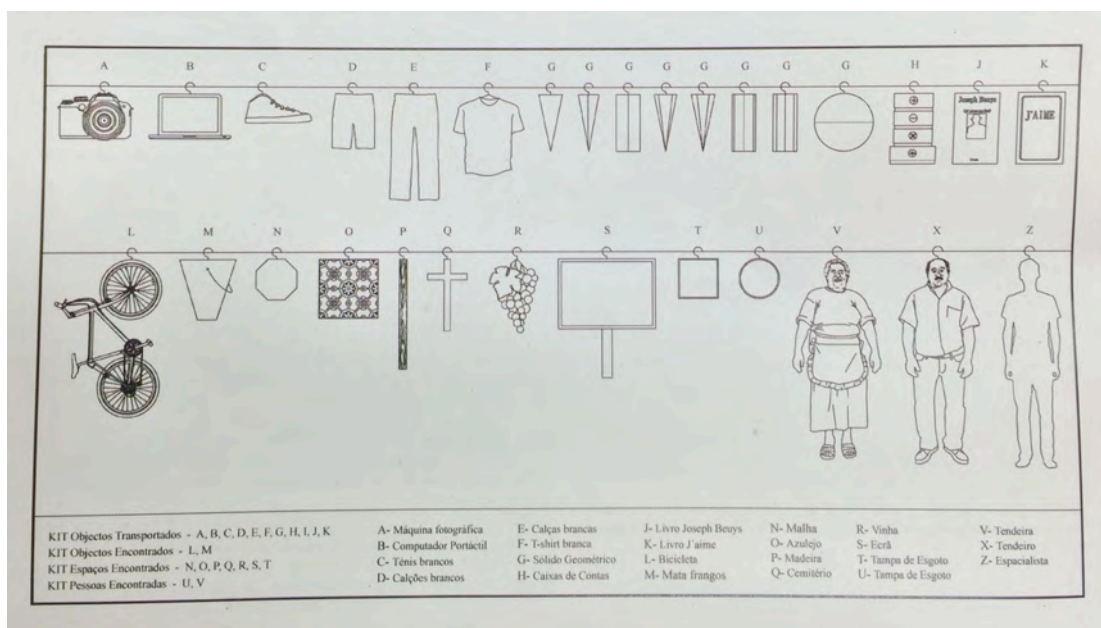


Fig. 29 - Kit Espacialista em Paredes, 2012. Desenho sobre papel. Fonte: “Os Espacialistas”.

¹⁴⁰ BAPTISTA, Luís Maria, [et. al.] – *Op. cit.*

¹⁴¹ IDEM, *ibid.*

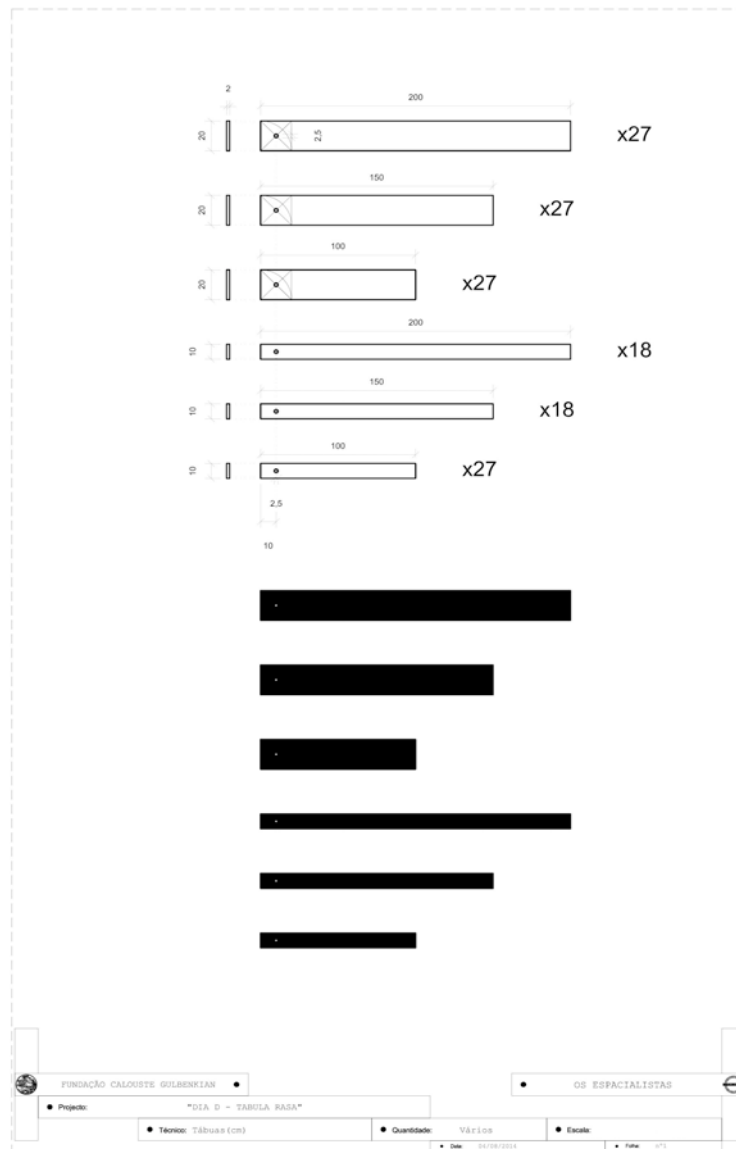


Fig. 30 - *Kit Espacialista* na oficina “Os Espacialistas e a Tábua Rasa”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2014. Desenho digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Aquilo que caracteriza primordialmente um *Espacialista*, é a sua sensibilidade aos estímulos espaciais, a sua capacidade de leitura das possibilidades latentes e preexistentes de um determinado espaço. Como exposto no capítulo III.1.2, sobre o caminhar, um *Espacialista* pode nunca chegar ao seu destino, porque se perde nas possibilidades espaciais referidas há pouco. Na verdade, um *Espacialista* pode nem ter um destino delineado no começo no percurso, o destino pode ser aquele que mais qualidades intrínsecas tiver, enquanto espaço à espera que lhe descubram as entranhas.

A sua forma é moldada pela percepção dos supracitados acontecimentos espaciais, o que o motiva a interagir e a exercitar / intensificar as relações entre o seu corpo e o espaço. Para medi(a)r esta relação socorre-se de uma câmara fotográfica, substituto moderno do lápis, e de um *Kit Espacialista*. Deste *Kit Espacialista* fazem parte objetos que atuam como catalisadores na manipulação/(re)habilitação dos contextos espaciais em que foram

encontrados e onde se lhes descobriram os atributos que os valorizam (figs. 29 e 30). É um kit dinâmico: a cada (es)passo podem ser adicionados novos objetos, sendo que o *Espacialista* os utiliza imediatamente na sua prática, como se fosse uma criança com um novo brinquedo.

Todas as imagens criadas são desenhos/pinturas fotográficos, esboços da manipulação e composição do espaço: os *Espacialistas* fotografam como se pinta, produzindo inúmeros esboços, que têm o seu valor como elemento explicativo do processo, para chegar à obra final. A fotografia transforma-se assim num ato pictórico de concepção de espaço.

Exercício de espaço caracteriza-se por uma ação de natureza física e conceptual, realizada numa relação de intimidade táctil entre o corpo e o espaço com o objectivo de exercitar/manipular/pensar/intensificar/(re)habilitar as relações/qualidades materiais visíveis e invisíveis do espaço onde estamos a permanecer ou a locomover-nos. Nesta perspectiva o corpo funciona como uma (re)conexão com o espaço, para “fazer aparecer as formas sem aparência da tecnicidade humana resultantes da vontade inata de fazer e da especificidade criativa do Homem”¹⁴² - uma nova leitura dos acontecimentos espaciais, latentes, preexistentes.

Quando um Espacialista exerce qualquer ação física/conceptual de manipulação/alteração/essencialização sobre um contexto de paisagem, esta passa também a ser um objecto do *Kit Espacialista*.

¹⁴² IDEM, *ibid.*

III - PAISAGEM COMO LABORATÓRIO / GYMNASION ARTÍSTICO

III.1. O CORPO NA PAISAGEM

III.1.1. Habitar

“[...] as paisagens são locais nos quais estamos inseridos, antes de serem objectos de contemplação e de criação. Nós habitamos as paisagens, não nos satisfaz observá-las com um olhar distraído ou desconcertado. Não nos satisfaz querê-las ou querê-las transformar.” (BESSE, Jean-Marc - Op. cit., p. 35)



Fig. 31 - João Nunes (Lisboa, 1960-). Sem título. Caneta e tinta sobre papel. Fonte: PROAP - Arquitectura Paisagista. Lisboa: NOTE, 2010, p. 8.

Fig. 32 - Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956-). *Para uma Ideia em permanente construção, a ideia de uma casa em construção para sempre*, 1996. Betão. Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: Autor

Fig. 33 - *Sem título*, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Tomando as palavras de Jean-Marc Besse como ponto de partida, será conseqüentemente impossível para nós, colocarmo-nos do lado de fora da paisagem e observá-la como se observará a partir de uma posição divina. Estamos, portanto, profundamente envolvidos na paisagem: habitamo-la (fig. 31).

O que significa habitar? Nesta reflexão habitar envolve muito mais do que apenas a questão física, das paredes e de um espaço geométrico¹⁴³, até porque, como se verificará mais adiante a paisagem (sem limites físicos materiais) também pode ser habitada. Envolve antes hábitos e, conseqüentemente, tempo. Hábitos são a repetição de determinados gestos num mesmo lugar. São estes gestos que personalizam o espaço, que lhe conferem o carácter

¹⁴³ Embora o espaço físico, não limitado, seja necessário ao ato de habitar.

estruturante da memória humana (fig. 32). Tanto em relação à casa como à paisagem, os hábitos ajudam a povoar o espaço de imagens, úteis na transformação desse espaço em algo de familiar, o que lhe imprime estrutura e sentido. Este é o “*interior psicológico*”¹⁴⁴ de um espaço. O outro interior, é o da sua fisionomia, conferida através de objetos e do seu arranjo no espaço. Há portanto duas densidades de um espaço, que convergem para constituir a sua habitabilidade: a material, dos objetos e da sua disposição e a imaterial, dos hábitos e do tempo - o “*eu e as coisas*”.¹⁴⁵

*“Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.”*¹⁴⁶

Existirão semelhanças entre os benefícios inerentes à prática de habitar a casa e aqueles que advêm da paisagem? É possível responder à questão através do cruzamento entre os pensamentos de Gastón Bachelard (1884-1962) e Jean-Marc Besse. A paisagem, com toda a magnitude que a caracteriza, impele-nos a guardar momentos sob a forma de memórias. O clima de que sentimos saudades, os jogos que partilhámos com os amigos num prado ou os momentos mais quentes de paixão na praia da nossa infância são o tipo de memórias que a paisagem nos protege, assim como a casa protege os nossos sonhos e pensamentos (ou “*devaneios*”, como Bachelard lhes chama). São, portanto, espaços que não são apenas um lugar no sentido geográfico, são um lugar porque neles existe história, existem imagens, porque é para eles que nos retiramos nesses nossos devaneios.

*“E, pessoalmente, eu seria bastante partidário desta ideia, de que as casas conseguidas, as paisagens conseguidas bem como os encontros amorosos conseguidos, são os que nos trazem grandes ocasiões para o devaneio.”*¹⁴⁷

Habitar é então uma prática pessoal, já que se trata da impressão de gestos, de memórias e de pensamentos num determinado espaço - o meu habitar não é o teu habitar, ainda que partilhemos o mesmo espaço e que os gestos que o constituem nos sejam comuns. Um espaço habitado possui uma organização e um tempo (memória) estruturados consoante a vida que ali se leva. Eis um espaço com tempo. Nesta linha de pensamento a prática do habitar confere ao tempo uma dimensionalidade, deixando este de ser uma grandeza adimensional para entrar numa relação com o espaço. Os espaços da casa, ou da

¹⁴⁴ BESSE, Jean-Marc - *Op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁵ IDEM, *ibid.*

¹⁴⁶ IDEM, *ibid.*, p. 26.

¹⁴⁷ IDEM, *ibid.*

paisagem, ganham portanto um carácter de máquinas do tempo, permitindo que os habitantes se desloquem na linha cronológica dos próprios devaneios.

A paisagem, nem sempre sendo um espaço privado (no sentido de posse), continua a poder ser impressa com gestos, imagens, pensamentos e memórias próprias de cada ser. A vida que se observa num jardim público, por exemplo, é exatamente uma soma de processos de criação de imagens e memórias através de gestos. Um factor que influencia de facto a qualidade das imagens criadas, é a qualidade dos refúgios que escolhemos para abrigar os nossos devaneios e é aqui que a arquitetura paisagista e a arquitetura ganham relevância, pois a estas artes cabe a compreensão (e impressão) da poética do espaço. O corpo tem alguns requisitos antes de se entregar, espiritualmente diga-se, a um espaço – conforto – e não são apenas relativos à sua dimensão física¹⁴⁸, existe também um conforto criativo, sem o qual não se libertam os movimentos da imaginação que serão então os fragmentos¹⁴⁹ de algo novo. A cor da floração, a opacidade de determinada densidade de vegetação, os espaços mais ou menos confinados, o sistema de vistas, os materiais utilizados nos remates e no mobiliário, a densidade de mobiliário; todos estes elementos são importantes para o “*pensamento-paisagem*”¹⁵⁰ do arquiteto paisagista.

Outro factor importante nesta equação é a “*porosidade*”¹⁵¹ do corpo, o corpo que faz parte desse processo criativo e imaginativo. Porosidade metaforiza aqui a capacidade de partilhar/exteriorizar memórias e gestos com o próprio espaço, e de, assim, lhe dar forma, completá-lo, fazendo dele um abrigo.

III.1.2. CAMINHAR

Depois de se compreender o que significa realmente habitar um espaço, seja ele uma casa ou uma paisagem, procurar o sentido da prática do caminhar é o próximo passo na compreensão do lugar que o corpo ocupa na paisagem e da ligação que se estabelece entre ambos. A citação abaixo, de Jean-Marc Besse, serve de ponto de partida para esta reflexão:

*“Gostaria de evocar o caminhar como maneira de habitar o mundo, como maneira de fazer paisagem, de se juntar à paisagem, o caminhar como um certo modo de estar no espaço. A marcha como experiência poli-sensorial do espaço.”*¹⁵²

¹⁴⁸ Estar bem sentado, num ambiente climaticamente adequado.

¹⁴⁹ Segundo Gonçalo M. Tavares, “*fragmento é uma máquina de produzir incícios*”.

¹⁵⁰ BESSE, Jean-Marc – *Op. cit.*, p. 122.

¹⁵¹ IDEM, *ibid.*

¹⁵² IDEM, *ibid.*

É aqui que o corpo se liga à paisagem, o corpo sobre o qual se escreveu anteriormente.¹⁵³ O mesmo corpo que habita também caminha, precisando da mesma porosidade que lhe permite exteriorizar gestos e pensamento, mas, nesta prática do caminhar, para sentir e absorver os estímulos a que a paisagem, enquanto “*geografia afectiva*”^{154 155}, o expõe. A polisensorialidade consequente do processo afectivo entre corpo e espaço é a antítese completa às experiências “*anestéticas*”¹⁵⁶ a que o corpo de hoje se submete na sua existência contemporânea, como demonstrado na seguinte citação: “*Contra a fobia moderna do contacto com o mundo e com os outros, a paisagem afirmaria o papel central das experiências sensoriais na fabricação das identidades sociais e territoriais*”.¹⁵⁷ A noção de corpo reveste-se aqui uma importância acrescida, já que é “ele” que estabelece a ligação ser humano (no sentido metafísico) - território, que possibilita as referidas *experiências sensoriais* e que possibilita que o território se transforme numa paisagem, já que a *experiência da paisagem é “expor-se a”, “expor o seu corpo a”*¹⁵⁸, o que exige, portanto, a presença do corpo¹⁵⁹.

Procure-se, em primeiro lugar, compreender a poética inerente à biomecânica do passo humano, a base da prática do caminhar. Honoré de Balzac, explica, em “*Patologia da Vida Social*”, a sua Teoria do Movimento. Entende-o como uma brecha para o carácter humano. A determinada altura do seu pensamento Balzac afirma que “*o MOVIMENTO compreendeu o Pensamento, a acção mais pura do ser humano e que as maravilhas do tacto, às quais devemos Paganini, Rafael, Miguel Ângelo*”¹⁶⁰, são apenas a materialização que o corpo atribui às imaginações individuais. Ainda acerca disto e com base em textos de Balzac, Gonçalo M. Tavares escreve o seguinte:

“Neste tipo de artes criativas, minuciosas, que terminam nas mãos, pretende-se diminuir não a energia da imaginação interna, mas o espaço que essa energia necessita ocupar na manifestação exterior. Escrever, neste sentido, será também - tal como tocar violino ou pintar - uma forte manifestação deste percurso: manter a quantidade de energia criativa num pequeníssimo espaço

¹⁵³ Cf. capítulo I.2.

¹⁵⁴ Geografia afectiva é uma expressão utilizada por Jean-Marc Besse para caracterizar a capacidade emotiva que uma paisagem detém sobre o corpo humano, ligando-o emocionalmente (memória) aos locais.

¹⁵⁵ BESSE, Jean-Marc - *Op. cit., ibid.*

¹⁵⁶ SENNETT, Richard *Apud* BESSE, Jean-Marc - *Op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁷ BESSE, Jean-Marc - *Op. cit., ibid.*

¹⁵⁸ IDEM, *ibid.*

¹⁵⁹ Cf. capítulo I.2.

¹⁶⁰ BALZAC, Honoré de *Apud* TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 207.

*anatômico: pensar, enfim, através dos dedos que se expressam na caneta e no computador.*¹⁶¹

Dir-se-á portanto, que a prática do caminhar está para a paisagem como o escrever está para a folha em branco, e que é através dessa prática que o corpo se constrói e que constrói paisagem. Que os pés e os dedos das mãos estão da mesma maneira para os respectivos meios (paisagem e folha / tela branca). Não será o inverso, ou seja, a tradução do movimento em energia criativa, também uma dimensão essencial do pensamento, que funciona através dos estímulos retirados desse movimento de caminhar?

Aquilo que parece essencial compreender desta análise é o modo através do qual o movimento alimenta os imaginários humanos e produz a energia criativa de que fala Gonçalo M. Tavares. O norte americano Henry David Thoreau (1817-1862) é uma preciosa ajuda para a decodificação da prática do caminhar. Na sua, bastante conhecida, obra, “*Walden*” (1854), Thoreau afirma-se farto da civilização e decide refugiar-se no bosque em perfeita harmonia com a natureza. Viveu assim durante dois anos, e todos os elementos dessa experiência estão descritos na obra. A experiência de Thoreau serve como base sólida para a teoria da porosidade do corpo, exposta anteriormente. Os detalhes descritos anunciam a dimensão emocional da relação entre o corpo e a paisagem, no sentido que parece haver uma cumplicidade entre o narrador e a natureza. A produção de energia criativa que Tavares refere é subsequente a este processo: é através dele que o corpo produz novas imagens e altera as já existentes - o movimento que produz pensamento. Para concluir esta linha de raciocínio, sabe-se que trabalho é o produto da multiplicação da energia (força) pelo movimento¹⁶², e esse trabalho causa fadiga num corpo orgânico como o humano. Na maioria das vezes, quando se atinge um estado de fadiga há um sentimento de conquista associado: o corpo está cansado porque trabalhou e está mais próximo de um objectivo. No caso da relação corpo-paisagem, a fadiga consequente do gesto de caminhar é apenas física, porque, no que à mente diz respeito, é completamente revigorante já que cada estímulo dessa caminhada é um pequeno elixir que contribui para a re/aproximação do corpo a matéria que o constitui. A fadiga constitui aqui uma pequena máquina de fazer espaços interiores onde se guardam pensamentos, sensações, imagens e memórias. A metáfora de encher um recipiente com pedras grandes ou com areia muito fina serve perfeitamente para demonstrar a ideia: as pedras grandes, que correspondem às experiências sensoriais da realidade contemporânea, deixam muito espaço vazio, ao passo que, a polisensorialidade atribuída ao contacto com a paisagem (a areia muito fina)

¹⁶¹ TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 208.

¹⁶² Da Física: $W = F \times d$.

preenche, através da criação de imaginários e memórias. Através de Nicolas Bouvier (1929-1998), Jean-Marc Besse apoia estas últimas linhas:

*“A fadiga aligeira e lava, diz Bouvier. No coração da minha fadiga faço aparecer o mundo, tanto quanto me faço aparecer a mim mesmo, num espaço poroso e comum que é a paisagem.”*¹⁶³

Energia, movimento e fadiga são portanto os três agentes da metamorfose do corpo em contacto com a paisagem: “O deslocamento é um “cineplástico”, quer dizer que tem o poder de criar formas.”¹⁶⁴ Dentro desta linha teórica deve ainda falar-se sobre a multiplicidade de corpos que podem pisar o espaço, i.e., a paisagem. Como escrito anteriormente, o objectivo de cada corpo é aquilo que o conduz neste processo de experiência de paisagem. Corpos apaixonados, intelectuais/pensantes ou simplesmente com objectivos de usufruto da paisagem, são, entre si, vectores de compreensão/apreensão diferentes. Jean-Marc Besse refere que existem “duas espécies de caminhar: a viagem e o transporte”¹⁶⁵. A teoria do autor é simples: pede emprestadas as ideias do livro de Tim Ingold sobre a história das linhas, “*Une brève histoire des ligne*”, para demonstrar a diferença entre um corpo que se transporta ou desloca e um corpo que viaja.



Fig. 34 - Richard Long (Bristol, 1945-). *Dusty Boots Line Sahara*. 1988. Coleção privada. Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth>

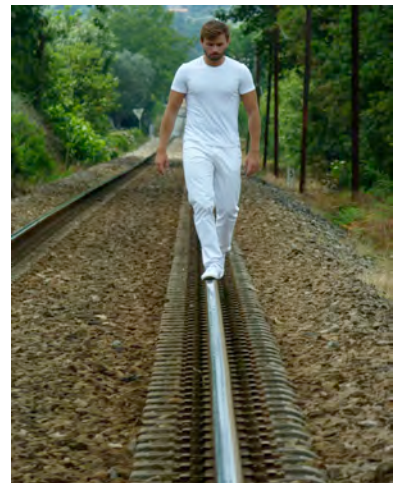


Fig. 35 - *Sem título*, 2013. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

¹⁶³ BESSE, Jean-Marc - *Op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁴ IDEM, *ibid.*, p. 49.

¹⁶⁵ IDEM, *ibid.*

A linha que caracteriza o corpo que se transporta (fig. 35) tem um ponto inicial e um final (fig. 34), como todas as linhas, residindo a diferença no facto de que o ponto de chegada é programado desde o início. Além disso o espaço que se percorre entre os pontos que constituem a linha (entre o ponto inicial e o final) é meramente indicativo de uma necessidade: se fosse possível ir do ponto A ao ponto Z sem passar por nenhum dos intermédios, um género de materialização/desmaterialização, essa era certamente a escolha de quem se desloca em negócios. Talvez caminhante não seja portanto a palavra certa para definir este tipo de corpo, “deslocante” seria mais adequado porque o que existe na realidade é uma deslocação de matéria - o corpo - de um local para outro, sem que se essa matéria passe pelo processo, explicado ao longo deste subcapítulo, inerente à prática de caminhar - “O caminhante torna-se uma espécie de passageiro do próprio corpo.”¹⁶⁶



Fig. 36 - Michael Heizer (Berkeley, 1944-). *Dissipate*, 1968. Nevada. Fonte: <http://ark-in.tumblr.com/post/82371904026/michael-heizer-dissipate-8-of-nine-nevada>

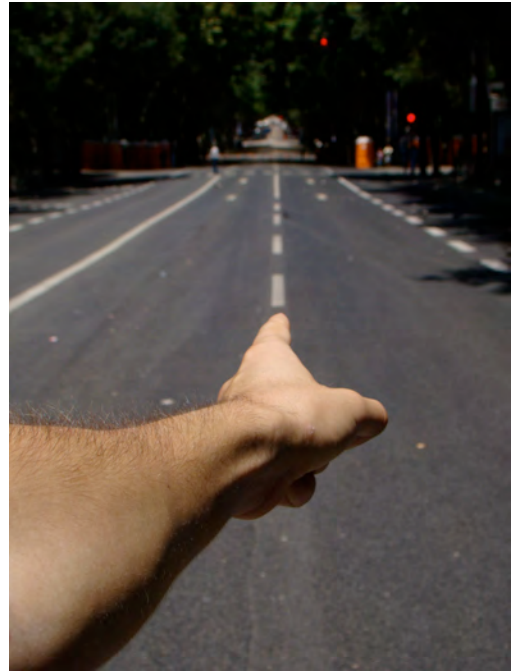


Fig. 37 - *Sem título*, 2013. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Por outro lado, a linha que viaja (figs. 36 e 37) tem um carácter diferente: é uma linha com tempo, uma linha sem início nem fim, marcada por gestos que lhe constroem memórias. Eis que a prática do caminhar assume a sua verdadeira forma, através de uma linha que se detém quando necessário e que, se um dia chega ao fim da viagem, chega bem mais cheia com tudo o que recolheu dessa jornada. Henry David Thoreau é um bom exemplo da linha

¹⁶⁶ INGOLD, Tim – **Une brève histoire des lignes**. Paris: Zones sensibles, 2011 *Apud* BESSE, Jean-Marc - *Op. cit.*, p. 50.

que viaja: as descrições, por vezes exaustivas, de muitos dos aspectos da vida na floresta¹⁶⁷ não seriam possíveis a um “deslocante”. Não existe tempo, nem disponibilidade, nesta tipologia de caminhada para absorver a informação necessária à produção de tão detalhadas e genuínas descrições.

É portanto possível distinguir dois aspectos essenciais da prática do caminhar: a locomoção e a percepção.¹⁶⁸ Inegavelmente a percepção está dissociada da locomoção na linha que se desloca, não há tempo para que o processo perceptivo decorra e nem sequer faz parte da filosofia de existência dessa linha que assim seja, já que o movimento, gesto do qual a percepção é completamente dependente, é perfeitamente dispensável se um dia se conseguirem contornar as leis da física. A linha viajante não dissocia os dois elementos. É um ciclo: a locomoção existe como consequência da necessidade de crescimento através dos estímulos existentes na paisagem e a percepção só existe porque há deslocamento - “o corpo é afectado pelo seu movimento.”¹⁶⁹

A noção de espaço ou de espacialidade é então uma formalização dos gestos. O espaço nasce/cresce com esta formalização. Daqui se retira, em última instância, que o caminhar é precursor do habitar porque todas as linhas que se desenham num espaço onde se caminha são sinónimos de gestos, que se tornam hábitos.

Enquanto estudo dentro da esfera da arquitetura paisagista, é imprescindível para esta dissertação compreender o espectro completo do gesto de caminhar, das possibilidades criativas que nele se encerram e nas consequentes possibilidades que se abrem, numa perspectiva de desenho de espaço público, ao descodificar uma das práticas mais importantes na relação homem-paisagem.

¹⁶⁷ THOREAU, Henry - *Op. cit.*

¹⁶⁸ BESSE, Jean-Marc - *Op. cit.*

¹⁶⁹ IDEM, *ibid.*, p. 51.

III.1.3. DORMIR / SONHAR



Fig. 38 – Alberto Carneiro (S. Mamede de Coronado, 1937-). *Uma Floresta para os teus sonhos*, 1970. Troncos de madeira de pinho tratados, dimensão variável. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Autores>

Pela ordem lógica de acontecimentos, a sesta, o descanso, vêm logo depois da refeição. O corpo está confortável e com as necessidades supridas, portanto, num momento de intimidade avisa o proprietário que está pronto para se deixar levar para outra realidade: a dos sonhos. No entanto, não é assim tão simples. O corpo não abandona com facilidade o estado de alerta próprio do estado desperto, é preciso sentir a certeza de que está a salvo, no caso da paisagem, da meteorologia e de animais mais ferozes. Sob que condições é que se consegue esta tranquilizadora segurança?

Ver-se-á no decorrer deste subcapítulo que alguns dos conceitos referidos anteriormente¹⁷⁰, são aplicáveis ao tema do sono e do sonho. Gastón Bachelard (1884-1962) afirma que “a casa é o nosso canto do mundo”¹⁷¹ e “[...] o nosso primeiro universo”¹⁷², mas na verdade o nosso primeiro canto do mundo é o próprio mundo. A paisagem é precursora da casa no sentido de abrigo e no sentido de habitar¹⁷³ um espaço. Os primeiros humanos habitaram a paisagem, nessa era a paisagem foi realmente o “nosso primeiro canto do mundo”. Os primeiros abrigos eram grutas e cavernas, que serviam exatamente para os proteger das adversidades climatéricas e de possíveis predadores. O que se pretende retirar desta

¹⁷⁰ Cf. subcapítulo III.1.1.

¹⁷¹ BACHELARD, Gastón - *Op. cit.*, p. 24.

¹⁷² IDEM, *ibid.*

¹⁷³ Cf. subcapítulo III.1.1.

introdução é que as ideias que definem a casa como abrigo dos sonhos podem ser aplicadas à paisagem, para ajudar a compreender o que leva um corpo a sentir-se seguro e a permitir-lhe alimentar imaginários como se de uma casa se tratasse, uma segunda casa (ou, etimologicamente, uma primeira).

Sobre a “*imensidão da floresta*”, Bachelard escreve o seguinte: “*Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que “mergulhamos” num mundo sem limites*”.¹⁷⁴ Atribui este facto, através de outro autor, à imagem espacial de infinitude criada através de todos os elementos vegetais, troncos e folhas, misturados com a neblina que caracteriza algumas paisagens¹⁷⁵. Esta infinitude não é compreensível através de descrições objetivas da ambiência da floresta, porque essa, como Bachelard escreve é “[...] *aqui inoperante*”.¹⁷⁶ Antes deve procurar-se o essencial, ele sim, expresso através dessa profundidade inerente à própria floresta (fig. 38). O essencial é a ligação íntima que se estabelece entre o corpo e o mundo, alimentada por cada um dos elementos com que a paisagem nos acaricia. As relações têm que ser alimentadas, caso contrário morrem, e assim acontece entre o homem e a paisagem: servindo-se dos estímulos da natureza, o Homem abandona a sua cosmopolidade e regressa ao seu estado mais elementar - “*a floresta é um estado de alma*”¹⁷⁷ - como que a receber ajuda dos elementos e estímulos para sair da prisão que a sociedade lhe impõe.

Esta “transformação” promove um estado de tranquilidade (ainda que provenha do caos organizado de sons, cores e sensações com que a paisagem envolve o corpo) que lhe permite abandonar também o constante estado de alerta, tão característico do corpo cosmopolita, e entrar na dimensão dos sonhos. Sobre este estado pode dizer-se que é um dos redutos do corpo criativo, povoado por imagens infinitas - “*Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão*”.¹⁷⁸

Volta assim a demonstrar-se a importância de se pensar a paisagem de acordo com as necessidades e capacidades sensoriais do corpo, de maneira a potenciar a capacidade criativa que lhe é inerente.

¹⁷⁴ BACHELARD, Gastón - *Op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁵ BROSSE, Thérèse, BROSSE, Marcault *Apud* BACHELARD, Gastón - *Op. cit.*.

¹⁷⁶ BACHELARD, Gastón - *Op. cit.*, *ibid.*.

¹⁷⁷ IDEM, *ibid.*, p. 192.

¹⁷⁸ IDEM, *ibid.*, p. 196.

III.1.4. O BANHO

“Levantava-me cedo e tomava banho no lago; uma espécie de exercício religioso e uma das melhores coisas que já fiz.” (THOREAU, Henry David - *Op. cit.*, p. 38)



Fig. 39 - Denis van Alsloot (Bruxelas, 1560/1580 - 1626/1628) e Hendrik de Clerck (Bruxelas, 1560/1570-1630). *Bosque com Diana e Actéon*, 1608. Óleo sobre madeira, 70x105cm. Fonte: KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 57.

Sem dúvida que a prática do banho pode ter várias conotações associadas¹⁷⁹. Historicamente não é claro se os banhos públicos começaram no Egito ou na Grécia Antiga - *“Os Egípcios só os tiveram depois dos Gregos (séc. IV a. C.), embora já no Antigo Império (c. 2800 a. C.) houvesse, pelo menos no palácio real, uma sala de aspersões (...) que deve datar do começo do segundo milénio a. C.”*¹⁸⁰ Foi na Roma Antiga que os banhos públicos conheceram o seu esplendor máximo. Eram designados por balneários (*“thermae”*), e possuíam várias divisões e anexos, entre os quais jardins, ginásio e biblioteca.¹⁸¹ Na

¹⁷⁹ Desde a óbvia higiene pessoal ao relaxamento, existe ainda o banho religioso. Apesar de poder ser considerado um “rito de purificação”, nem sempre quem o pratica beneficia dessa vertente. Na religião cristã, o baptismo, também ele um banho, simboliza o renascimento. (ALMEIDA, António de, [et. al.] - **Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1998. Vol. IV.)

¹⁸⁰ ALMEIDA, António de, [et. al.] - *Op. cit.*, V. IV, p. 128.

¹⁸¹ IDEM, *ibid.*

sociedade da época, o banho era um ritual social, e era através dele que a população se encontrava informalmente. Crê-se que o pudor em relação ao corpo era bastante limitado, o que permitia este tipo de convivência.

Em relação aos banhos na paisagem, e ao contrário do que sucedia na Roma Antiga, percebe-se, através dos contextos nas pinturas que retratam a prática, uma certa preocupação em relação ao nu. A obra da figura 39 é um bom exemplo da questão:

*“Um dia em que Actéon ia para o bosque encontrou-se com Diana e as suas ninfas que caçavam e que tinham parado para descansar e banharem-se num lago, para se refrescarem. Actéon escondeu-se atrás de uns arbustos para as ver mas foi descoberto pelas ninfas, que o levaram à deusa. Diana, desagradada porque um mortal a vira nua, castigou-o transformando-o num veado, que acabou devorado pelos próprios cães.”*¹⁸²

Aparte a questão mitológica Deuses versus mortais, o tema central da narrativa da pintura é acentuado ainda pelo facto de que todos os personagens nele presentes têm os órgãos sexuais tapados pelos próprios véus. “[...] o bosque encantado não representa já tanto um convite ao gozo estético da beleza sensual da natureza mas antes ao gozo da beleza sensual do nu”.¹⁸³ Volta-se aqui ao tema central desta dissertação: a relação corpo paisagem, abordando-a de uma perspectiva um pouco mais profunda através da nudez. Apesar da afirmação ser perfeitamente plausível, pode afirmar-se que existe especificamente nesta pintura, um forte cariz de prazer retirado do usufruto da natureza, e, intrínseco a esse prazer, está a nudez. A nudez possibilita ao corpo aproximar-se do ato da criação (seja ele divino ou não) e, nesta condição, restabelecer a relação com a paisagem/natureza.

“It is my conviction that there is within the human individual a sense of relatedness to his total environment, that this relatedness is one of the transcendently important facts of human living, and that if he tries to ignore its importance to himself, he does so at peril to his psychological well being.”^{184 185}

¹⁸² KUBISSA, Teresa Possada - *Op. cit.*, p. 57.

¹⁸³ IDEM, *ibid.*

¹⁸⁴ É minha convicção que existe no ser-humano um sentido de relação com o meio envolvente, que esta relação é um dos factos transcendentais importantes da vida humana, e que se ele tenta ignorar a sua importância para si mesmo, fá-lo colocando em risco o seu bem estar psicológico. (Tradução nossa)

¹⁸⁵ SEARLES, *Apud* APPLETON, Jay - *Op. cit.*, p. 61.

No seguimento desta citação Appleton explica que o objectivo do autor ao escrevê-la é mostrar que o Homem tende a procurar restabelecer a ligação entre ele e a natureza, e que o faz através das práticas descritas neste capítulo¹⁸⁶, sendo o banho uma delas. É até plausível que, a par com as práticas do caminhar, do habitar e do dormir/sonhar, o banho seja o gesto que requer um maior grau de compreensão acerca dessa relação corpo-paisagem, exatamente porque envolve, e aqui ao contrário das três práticas referidas¹⁸⁷, um maior envolvimento do corpo no seu estado natural e a libertação dos pudores que o afectam.

Uma verdadeira vitória para um poeta da paisagem, o arquiteto paisagista, será pensar e desenhar espaços em que surja a necessidade inata de neles mergulhar, um atavismo que faria passar para segundo plano, pelo menos momentaneamente, a dependência que o Homem tem do espaço urbanizado. Uma parte importante no cumprimento desta missão é assumir a importância dos elementos estruturantes da paisagem que permitem que isto aconteça: rios, ribeiros, riachos, frentes ribeirinhas, lagos e até praias. Felizmente há uma consciência crescente desta realidade e alguns projetos conseguem trabalhar bem esta relação entre o corpo e a paisagem, como o Parque do Tejo e do Trancão e a nova Ribeira das Naus. Uma outra interpretação dos elementos de água no espaço público é o espelho de água. A prática do banho como higiene corporal não existe na Fundação Calouste Gulbenkian, o laboratório da componente prática desta dissertação. Existem no entanto elementos que procuram exercitar a imaginação e a capacidade de interpretar estímulos da paisagem: os espelhos de água e o ribeiro. Os espelhos de água brincam com a luz, transportando fragmentos do jardim para dentro destes elementos e criando assim novos espaços. O ribeiro acrescenta o som como parte integrante do jardim, ajudando a criar uma atmosfera ainda mais envolvente.

III.1.5. CONVIVER / “AMAR O AMOR”

Roland Barthes (1915-1980) permite compreender um pouco dos apaixonados, através da obra *“Fragmentos de um Discurso Amoroso”*. Para começar, Barthes explica, no início da obra, que a necessidade do mesmo *“está contida na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso é talvez falado por milhares de pessoas (quem o sabe?), mas não é defendido por ninguém.”*¹⁸⁸

¹⁸⁶ APPLETON, Jay - *Op. cit.*.

¹⁸⁷ Exige-se mais, emocionalmente/intelectualmente, do corpo que caminha, que habita e que sonha. Entenda-se que é uma parte da relação igualmente importante, apesar de diferente.

¹⁸⁸ BARTHES, Roland - **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981 (ed. or. 1977), Nota introdutória.

No capítulo “Amar o Amor” há, além do próprio título que só por si já explica bastante acerca da natureza amorosa humana, três passagens importantes para a compreensão da temática. A primeira é: *“Basta que, num relance, eu veja o outro como uma espécie de objecto inerte, empalhado, para que transfira o meu desejo deste objecto amado para o meu próprio desejo; é o meu desejo que desejo e o ser amado mais não é do que seu subordinado.”*, e a segunda: *“ANULAÇÃO: Sopro de linguagem durante o qual o sujeito acaba por anular o objecto amado sob o volume do próprio amor: uma perversão especificamente apaixonada, é o amor que o sujeito ama, não o objecto”*¹⁸⁹, e por último: *“E se chegar o dia em que tiver de renunciar ao outro, o luto violento que então de mim se apoderar é o luto do próprio Imaginário: era uma estrutura querida e choro a perda do amor, não a deste ou daquele”*.¹⁹⁰ Estes dois pequenos parágrafos permitem desenvolver/capturar o imaginário de um ser apaixonado. A “a-realidade” explicada por Barthes é o invólucro mais objectivo e real do que é o amor, e indicia o amor como sendo algo egoísta, já que o que faz alguém vibrar é a própria sensação de amor, não a pessoa amada. É de facto um sentimento grandioso, mas isso implica que a perversão que Barthes explica - anular o objecto amado sob o volume do próprio amor - desapareça ou, pelo menos, seja consciente.

No capítulo seguinte, o “Mundo Siderado”, em que Barthes parece referir-se à parca capacidade / compreensão amorosa das gerações do século XIX e XX, explica-se a mudança de dimensão, pelo menos no plano do sentir, a que estão sujeitos os apaixonados. Há um alheamento da realidade, ou a criação de uma a-realidade que os separa do resto. “Aquário” é o que Barthes chama à separação entre a realidade e a a-realidade. As descrições de sentimentos espaciais, que são também paisagens;

*“Passeio no meu quarto: todos os objectos - cuja familiaridade normalmente me reconforta -, os telhados cinzentos, os ruídos da cidade, tudo me parece inerte, separado, siderado como um astro deserto, como uma Natureza onde o homem não tivesse existido.”*¹⁹¹

E da realidade social - *“Num restaurante a abarrotar, na companhia de amigos, sofro (palavra incompreensível para quem não está apaixonado). O sofrimento vem-me das pessoas, do barulho, da decoração (“kitsch”). Um manto de irreal, vindo dos lustres, dos tectos de vidro, atinge-me”*¹⁹² - transparecem uma ausência e até uma tristeza fomentada

¹⁸⁹ BARTHES, Roland - *Op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁰ IDEM, *ibid.*

¹⁹¹ IDEM, *ibid.*, p. 77.

¹⁹² IDEM, *ibid.*

pela ausência do ser amado. De que maneira é que isto se pode transportar diretamente para o trabalho do arquiteto paisagista no pensar e projetar espaços de formação/recolha de imaginários, neste caso para quem está apaixonado? A palavra “*aquário*”, utilizada por Barthes para separar as dimensões real Versus apaixonada do ser humano, deixa-nos uma pista: espaços privados, escondidos, alheados do resto. O amor e a paixão requerem privacidade para que os corpos se permitam a produzir imagens que alimentem, mutuamente, os próprios imaginários. Isto pode ser também sinónimo de mais atenção ao detalhe, às sensações relativas ao espaço, e talvez, apesar do isolamento que Barthes sugere ser parte inerente à paixão, uma capacidade extra de absorver e compreender os estímulos. Esta configuração de privacidade corresponde ao *giardino segreto* a que Patrick Taylor faz referência através das caracterizações dos jardins da Villa Medici, em Roma, Itália, e do Palazzo Piccolomini, Pienza, Itália. Explica também que os princípios do *giardino segreto* ainda são aplicados na Arquitetura Paisagista moderna, através dos pequenos jardins de flores que Jacques Wirtz (1924-) desenha, protegidos do exterior por sebes de teixo (*Taxus baccata*), isolando-os assim do resto do jardim e conferindo-lhes o tal carácter secreto.¹⁹³

Transforme-se a pista referida anteriormente numa palavra-situação, “*aquário*” ou refúgio, pela hermiticidade que o termo implica e que o corpo requer para esta situação. Nesta realidade o arquiteto paisagista tem um papel fundamental. Os corpos também se cansam dos espaços. Procuram por isso novas paisagens que lhes consigam oferecer novos estímulos, isto é, a casa, espaço inegável de construção de imagens, é abandonado momentaneamente em prol da paisagem. O espaço público deve, portanto, conseguir responder às necessidades humanas, sendo a intimidade uma delas.

Historicamente, o período que representa a tomada de consciência do Homem para a sua natureza emotiva e passional é o Romantismo. É por isso importante perceber aqui a influência que este processo tem no desenho de espaço público, e de como isso alterou a formalização do mesmo e, conseqüentemente, o modo como o corpo vive nele.

Não é possível precisar quando exatamente se deu a transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, mas sabe-se que começou na Alemanha no final do século XVIII e durou até ao início do século XIX.¹⁹⁴ Foi um período caracterizado por ideais como a priorização da emoção e da intuição sobre a razão, por crenças como a valorização do sujeito na sua

¹⁹³ TAYLOR, Patrick – **The Oxford Companion to the Garden: Edited by Patrick Taylor**. Oxford: Oxford University Press, 2006 (ed. or. 1986).

¹⁹⁴ TURNER, Jane; [et. al.] - *Op. cit.*, V. 26., p. 735.

singularidade, e pelo o negativismo sobre a mente racional, no sentido em que se perdem áreas cruciais da experiência¹⁹⁵. Na Arquitetura Paisagista isto significou uma aproximação à natureza, que deixou de ser subserviente ao Homem (num sentido formal, de desenho de espaço) como acontecia na rígida formalização do jardim Barroco que limitava a natureza a uma existência segundo a sua vontade, e conquistou o estatuto de imprescindível à existência humana. Consequentemente abandonou-se o desenho racionalista em prol de uma aproximação ao desenho naturalista: traçados orgânicos por oposição a uma geometria fortemente demarcada e a uma natureza controlada. Ao mesmo tempo que a natureza ganhou importância, o Homem, enquanto ser individual, beneficiou pela possibilidade que este novo pensamento representava na relação corpo-paisagem. Para explicar sucintamente esta realidade emocional e até espiritual, Claude Monet escreveu o seguinte: *“My only virtue resides in my submission to instinct. Because I have discovered the powers of intuition and allowed them to predominate, I have been able to identify myself with the created world and absorb myself in it.”*¹⁹⁶ ¹⁹⁷ O corpo ganhou um novo lugar na paisagem, através de uma filosofia e linguagem de desenho de espaço que respeita o novo valor da natureza, ao mesmo tempo que permite que o corpo se alimente de imagens, produzidas pelas novas possibilidades de usufruto desse espaço.

O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian é o exemplo prático da aplicação destas ideias a uma paisagem desenhada. Segundo Aurora Carapinha:

*“Entre estas duas situações, concentração na periferia e rarefacção no interior do espaço, a mata surge. Oferecendo, com a sua umbrosidade, espaços de sossego, de recolhimento, de intimidade e de passeio, que se opõem ao encontro e à sociabilidade que a clareira, plena de luz, suscita.”*¹⁹⁸

¹⁹⁵ TURNER, Jane; [et. al.] - *Op. cit.*

¹⁹⁶ A minha única virtude reside na minha submissão ao instinto. Porque descobri os poderes da intuição e os deixei predominar, fui capaz de me identificar no mundo existente e absorver-me nele. (Tradução nossa)

¹⁹⁷ MONET, Claude *Apud* JELLICOE, Geoffrey, JELLICOE, Susan - **The Landscape of Man**. 3ª ed., Londres: Thames and Hudson, 1995, p. 259.

¹⁹⁸ CARAPINHA, Aurora – **Gulbenkian...**, p. 92.



Fig. 40 - Refúgio dos enamorados, 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 41 - Refúgio dos enamorados II, 2015. Formato digital. Fonte: Autor

A citação, relacionada com o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, e as figuras 40 e 41, servem como exemplo de como os elementos da paisagem podem ser usados para criar atmosferas que promovam os encontros amorosos entre os corpos. A vegetação em volta de um determinado espaço, que impede a entrada de luz direta e que, em simultâneo, também quebra as vistas, tornando o espaço mais fechado, apertado e aconchegante, confere ao espaço um caráter mais sossegado e íntimo e permite um estado de relaxamento que é mais propício à formação de imaginários e à produção de memórias.

Assim como nenhuma da fauna do jardim foi propositadamente levada para o lugar, antes foi atraída pelas possibilidades que este oferecia, também o Homem adequa os seus comportamentos às circunstâncias e às possibilidades de cada realidade, neste caso, de espaço e paisagem.

III.1.6. PENSAR / IMAGINAR / PROJETAR

“A imaginação não é, como o sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.”
(TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, p. 368 .)



Fig. 42 - Hubert Robert (Paris, 1733-1808). *Le Bosquet des bains D'Apollon*, 1775-1777. Óleo sobre tela, 67x101.7cm. Coleção Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: <http://www.gulbenkian.pt/Museu/pt/Colecao/Pintura/Obra?a=35>



Fig. 43 - Ferramentas de pensamento criativo, 2014. Formato digital. Fonte: Autor

Eis uma outra maneira, que retém traços desta última citação, de diferenciar pensamento de imaginação: enquanto pensamos, o que estamos a fazer é manipular imagens reais, do nosso mundo físico. Imagens que o nosso corpo absorveu, não aquelas que ele, eventualmente, excreta. Imaginar, por outro lado, é o ato de criar imagens novas, que ultrapassam a realidade. Obviamente que serão baseadas nos códigos interpretativos e nas imagens que compõem os pensamentos de cada um, por isso talvez lhe possamos chamar reorganização de imagens reais. Há, no entanto, um problema, identificado por Gonçalo M. Tavares e Maria Filomena Molder, subjacente a esta absorção de imagens:

“O excesso de imagens presentes no mundo contemporâneo pode levar a uma impossibilidade de ver imagens não presentes, eis uma tese defendida por alguns. Excesso de imagens que barra a imaginação.”¹⁹⁹

“A repetição e a reprodução de demencial das imagens produzem uma carência asténica, uma fome que não quer ser preenchida, um não querer ver mais.”²⁰⁰

Esta “carência asténica” significa que o bombardeamento de imagens a que estamos sujeitos, secundados, essencialmente, pelos meios de comunicação e redes sociais, nos provoca um estado de folha negra²⁰¹ que não deixa espaço para o crescimento de novas imagens, próprias da nossa percepção e criatividade.

¹⁹⁹ IDEM, *ibid.*

²⁰⁰ MOLDER, Maria *Apud* TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, *ibid.*

²⁰¹ Por oposição ao estado de folha branca. Vazio de imagens, começo de algum novo devaneio e estado criativo.

A imaginação segue ainda outro conceito: o de interior e exterior.

*[...] o pintor, que é proibido de pintar porque os seus quadros se centravam em temas politicamente inaceitáveis, mostra folhas em branco ao chefe da polícia... Proibido o visível, o pintor continua o seu trabalho da forma imaginária. Porém o chefe da polícia irrita-se, nem tolera a imaginação: 'estas folhas ficam todas apreendidas'. Apreende pois as pinturas invisíveis, as descrições imaginárias. O pintor no entanto fica ainda com algo: 'De qualquer modo não se pode passar busca à cabeça. O que lá estiver, está seguro. Da cabeça não podem vocês confiscar nada.'*²⁰²

Tudo o que é possível imaginar é impossível de ser roubado, pelo menos com a tecnologia atual.

Arrumem-se então estas duas últimas ideias: nesta era sofre-se de um excesso de imagens, um constante bombardeamento, o que não obriga nem corresponde na realidade à existência de um excesso de imaginação, portanto qual é a solução para alimentar essa imaginação e produzir imagens de qualidade, que sejam elas próprias origens de obras de arte? Talvez seja uma solução espacial: proporcionar espaços que inspirem os neurónios e onde os estímulos sejam intensamente apreendidos, como matéria de construção de coisas. Como seriam então esses espaços? Apertados, aconchegados possivelmente, para que a imaginação se obrigue a criar o que “falta” (fig. 43). Quem cria recolhe-se, refugia-se, portanto, como os enamorados, também precisa de cantos. O fundamental é distinguir espaços que permitem “fazer algo no real” e espaços que o permitem no “irreal”.²⁰³ A imaginação é o irreal, e ali não existem limitações de tela, folha ou lápis. O corpo reconhece a mudança de espaço, mais ou menos luz, mais ou menos calor, por isso o desenho de espaço (fig. 42) deve ser versátil e poder acomodar as exigências da imaginação.

²⁰² LENZ, Siegfried *Apud* TAVARES, Gonçalo M. - *Op. cit.*, pp. 369-370.

²⁰³ TAVARES, Gonçalo M. – *Op. cit.*, p. 403.

III.1.7. LUZ E SOM COMO MATÉRIA DA PAISAGEM



Fig. 44 - Luz que tudo descobre. "Os Espacialistas na Moagem", 2014. Formato digital. Fonte: "Os Espacialistas"



Fig. 45 - Captura de sons, 2014. Formato digital. Fonte: Autor

Voltando à leitura da paisagem através do corpo sensível, eis que surge a luz e o som, como componentes essenciais quando se pensa a o espaço. São ambos matéria: de construção de paisagem e, conseqüentemente, da formação da memória humana através de imagens.

Somá-los é atingir toda uma nova materialidade, necessária ao sentimento que uma paisagem ou um espaço é um lugar. São os sentidos que mais contribuem para a nossa percepção do espaço, especificamente aqui, da paisagem/natureza.

É imperativo compreender estes dois elementos bastante dinâmicos para que se consiga construir paisagem e conservar-lhe o carácter de abrigo do devaneio²⁰⁴. Essa compreensão passa por pensar de que maneira é que se podem aproveitar os estímulos sonoros e visuais de uma paisagem e assim construir ambiências que estimulem a formação de estados de espírito, mesmo que sejam efémeros.

*"A natureza está no nosso interior. Qualidade, luz, cor, profundidade que estão perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo porque ele as escolhe"*²⁰⁵.

²⁰⁴ Cf. capítulo III.1.1. e III.1.4.

²⁰⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice *Apud* PROAP - **PROAP: Arquitectura Paisagista**. Lisboa: NOTE, 2010, p. 153.

O diálogo entre corpo e natureza é suportado pelo ressoar (no corpo) dos elementos referidos por Merleau-Ponty, porque também eles existem em nós, o que explica a afinidade corpo-paisagem/natureza.

“A luz é o mais bonito, o mais rico e o mais luxuoso dos materiais utilizados pelos arquitectos. O único problema é que é gratuito, está ao alcance de todos e por isso não se valoriza suficientemente.”²⁰⁶



Figs. 46, 47, 48 - Luz como ferramenta da descoberta de espaço. “Os Espacialistas na Moagem”, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”.



Fig. 49 - “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fonte: Rodrigo de Souza.

Desde sempre que um arquiteto sabe que é arquiteto quando se apercebe de que a luz é o material mais nobre na sua prática.²⁰⁷ Também o arquiteto paisagista possui uma forte ligação com este elemento, e de uma forma mais dinâmica, pela natureza orgânica dos materiais que constituem a matéria da paisagem. Aprender a trabalhar a luz, saber quanta

²⁰⁶ BAEZA, Alberto Campo - **Pensar com as mãos**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011, p. 53.

²⁰⁷ IDEM, *ibid.*

luz é suficiente e quanta seria demais para conseguir determinado ambiente (figs. 46, 47 e 48) ou para valorizar alguma característica do espaço/projeto é um processo difícil mas compensador, já que constitui uma das chaves para a desconstrução e configuração de novo espaço (fig. 49). Para solidificar estas ideias pode recorrer-se à pintura. Sabe-se que Joseph Mallord William Turner, um dos pintores paisagistas mais reconhecidos, trabalhou bastante em torno da luz e da cor, que acreditava representarem a presença divina no mundo mortal. Esta capacidade interpretativa permitiu-lhe captar o estado de espírito da própria paisagem.

Assim como a luz, também o som é um elemento estruturante do espaço perceptível ao corpo, ao Homem. Talvez menos debatido mas não menos importante que a luz, a consciencialização da sua importância como matéria do espaço e de que é outra das peças fundamentais quando se pensa o espaço e a paisagem. Assumir a importância do som na paisagem passa por aproveitar os outros elementos que a integram: as folhas caídas nos percursos dos parques, que quando pisadas lembram a mudança da estação, a chegada do outono, e avisam que a paisagem naquele lugar vai mudar; ou a escolha de determinada vegetação, que pode servir de *habitat* a espécies de aves e insectos, permite preencher o espaço com sons agradáveis (fig. 45).

Em suma, aquilo que resulta da sábia manipulação da luz e do som são atmosferas, e embora utilizada num contexto diferente, a seguinte situação clarifica a importância da conjugação dos dois elementos: “*A atmosfera comunica com a nossa percepção emocionalmente, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.*”²⁰⁸

E prossegue com uma descrição, talvez mais esclarecedora, da atmosfera numa praça:

“É Quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, uma praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça - frente de casas, igreja, monumentos - como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis. Sons maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão, sem carros, sem barulho de motores, de vez em quando ruídos de obra ao longe. [...] A temperatura: agradavelmente fresco, com calor. [...] As duas torres da igreja têm cúpulas diferentes, que em baixo

²⁰⁸ ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 13.

*começam de forma igual e ao subir se individualizam. Uma é mais alta e tem uma coroa dourada à volta do topo [...]*²⁰⁹

Depois da descrição remata com uma análise ao que escreveu no seu caderno de apontamentos. A forma como o texto está escrito demonstra uma acentuada disponibilidade do corpo para sentir e para viver espaço e, obviamente, a luz (através das cores e das texturas) e a ausência dela, e os sons da praça em questão têm um enorme impacto nesta porosidade²¹⁰, e na configuração de atmosferas. No entanto Zumthor levanta ainda outra problemática: *“Beauty is in the eye of the beholder.”*²¹¹ Então apesar da luz e do som e de todos os estímulos que a paisagem transmite a um corpo existirem de facto, é seguro afirmar que o fazem apenas dentro desse corpo receptor - *Isto é: tudo existe apenas dentro de mim.*²¹²

Há depois a questão da ligação entre as atmosferas materializadas pelos elementos da paisagem e o efeito que isso tem no ser humano. A paisagem e a arquitetura têm de facto a capacidade, e o dever, de transformar estados de espírito. Um exemplo desse estado de espírito é o estado de existência singular. Surge dentro da esfera da paisagem como uma mais valia, no fundo um “dispositivo” catalisador do estado sensível do corpo humano.

A discussão do tema pode ser algo controversa, porque é ponto assente que o Homem é um ser social, e, como tal, precisa da companhia de outros da sua espécie para uma vida saudável -

*“Nunca me senti solitário, ou por pouco que fosse oprimido pelo sentimento de solidão, a não ser uma vez, e isso ocorreu poucas semanas depois de me mudar para os bosques, quando por uma hora pus em dúvida se a vizinhança próxima do homem não seria essencial a uma vida serena e saudável.”*²¹³

Thoreau, o emotivo habitante temporário dos bosques afirma que nunca se sentiu só. Como é possível se, como o próprio escreveu em *“Walden”*, o seu *“[...] vizinho mais próximo fica a mil e seiscentos metros daqui, e não se avista nenhuma casa a não ser do alto da colina a oitocentos metros da minha?”*²¹⁴ A explicação é dada pelo próprio um pouco mais adiante:

²⁰⁹ IDEM, *ibid.*, p. 17.

²¹⁰ Cf. capítulo III.1.2..

²¹¹ ZUMTHOR, Peter - *Op. cit.*, *ibid.*

²¹² IDEM, *ibid.*

²¹³ THOREAU, Henry David - *Op. cit.*, p. 56.

²¹⁴ IDEM, *ibid.*, p. 55.

“Que tipo de espaço é o que separa um homem de seus semelhantes e o torna solitário? Descobri que nenhum movimento das pernas pode aproximar muito uma mente da outra.”²¹⁵

Realmente a questão da solidão é algo relativa: pode-se estar rodeado de pessoas e sentir-se mais só do que nunca. Será até possível afirmar que esta é a situação mais comum - o não acasalamento das mentes impossibilita a aproximação, não física mas intelectual. Concluindo, estamos na maior parte do tempo sós. E isso não é mau, pelo contrário, essa generosa solidão é uma das coisas que nos permite de facto sentir e criar, e ter sempre um valor novo sem ser o “[...] *queijo velho e rançoso que somos.*”²¹⁶

O corpo solitário está bastante mais receptivo a estímulos exteriores, não está distraído da própria existência, procura informação no espaço: sons, texturas, luz, sombra, volumetria.

Conclui-se portanto, que a luz e o som são ambos matéria da construção dos estados de espírito do corpo, através da percepção que este tem do espaço. É por isso imprescindível para arquitetos e arquitetos paisagistas a consciencialização deste facto, já que ambos projetam espaços/atmosferas, nos quais o domínio destes elementos, que de resto são, por si só, parte integrante da paisagem, é uma mais valia.

III.1.8. PAISAGEM COMO MEMÓRIA

“Como sistema dinâmico que é, a paisagem regista no espaço e no tempo a atuação do homem na planificação e na organização do território.”²¹⁷

A citação acima apresenta os dois elementos essenciais da existência humana: o espaço e o tempo, sendo que este último é de facto preponderante na dinâmica da paisagem e consequentemente no peso que esta tem nas memórias humanas. O texto de Ana Cardoso de Matos foca-se bastante na apropriação da paisagem pelo que, segundo Aguilar Civera, citado pela autora, é *“o grande protagonista do território construído, ou dessa arquitetura do território, é a obra pública”*.²¹⁸ A atividade humana, seja ela construtiva ou destrutiva age como um catalisador na produção de memórias e de imagens, já que constitui a alteração ao estado normal das coisas e são essas alterações que dão corpo às memórias. Uma rotina só se transformará numa memória, se deixar de ser rotina, ou, se por algum motivo o objecto/situação sofrer uma alteração. Um exemplo português desta realidade, bastante

²¹⁵ IDEM, *ibid.*, p. 57.

²¹⁶ THOREAU, Henry David - *Op. cit.*, p. 58.

²¹⁷ MATOS, Ana Cardoso de - Paisagem, Caminho-de-ferro e Património: espaços, estruturas, imagens e narrativas. In **Paisagem Património: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013, p.129.

²¹⁸ CIVERA, Aguilar *Apud* MATOS, Ana Cardoso de - *Op. cit.*, p.129.

característico e não muito longínquo, é a construção da infra-estrutura ferroviária e rodoviária a que o país assistiu até ao final do século XX. A paisagem e a percepção da paisagem foram de facto profundamente alteradas, e hoje, quando se prefere a auto-estrada às estradas secundárias perde-se o contacto mais direto com a paisagem e com os lugares. No IC1 por exemplo, entre o Algarve e Lisboa, era comum parar-se na Mimosa, uma aldeia a meio do caminho, para se almoçar e “esticar as pernas”. Este facto, por si só, é uma memória, fruto de algo que se diluiu um pouco no tempo e no novo alcatrão das autoestradas. Os caminhos de ferro, por outro lado, transformaram não só a paisagem mas também a forma como se olha a paisagem, a partir de uma carruagem. O percurso e as paragens preestabelecidas podem ser vistos como uma característica menos boa na perspectiva da paisagem enquanto produtora de estímulos, de imagens e de memórias, mas, como refere Francis Beaucire, “o comboio que faz ver a paisagem tem qualidades de *inventor*”.²¹⁹ Quer com isto dizer que obriga o corpo a desenvolver um sentido mais perspicaz de observação, pela velocidade a que o comboio se desloca. É preciso ser mais objectivo na leitura da paisagem, confiar mais numa “*atitude perceptiva natural*”²²⁰, capacidade que pode ser aprimorada. As viagens são algo que pode constituir memórias, e mais facilmente se recorda uma viagem de comboio que uma de carro, pela quantidade de informação que o corpo adquire da paisagem.

A memória está portanto intimamente ligada a um percurso, a um caminho, e o ato de caminhar, sem paragens programadas ou com pontos obrigatórios, constitui uma possibilidade extraordinária de recolha de imagens e memórias associadas.

²¹⁹ BEAUCIRE, Francis *Apud* de MATOS, Ana Cardoso - *Op. cit.*, p.131.

²²⁰ MATOS, Ana Cardoso de - *Op. cit.*, p. 132.

IV - CASO DE ESTUDO – “OS ESPACIALISTAS E A TÁBULA RASA” NO JARDIM DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, LISBOA

IV.1. O ENQUADRAMENTO PAISAGÍSTICO



Fig. 50 - Planta do Jardim e conjunto edificado da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Tinta sobre papel. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

Porque já existem inúmeros documentos acerca da história de Calouste Gulbenkian optou-se por não incluir essa temática nesta dissertação. Foram duas as razões que determinaram a escolha do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian para dar corpo à componente prática desta dissertação. Uma delas foi a encomenda de um trabalho, por parte da Fundação, que permitiria colocar em prática algumas das questões abordadas neste documento. A segunda, e mais importante, foi que este espaço tem todas as características para que assim se lhe possa chamar: “*a apologia da beleza intrínseca da natureza*” e “*a*

predominância do desenho de espaço sobre o desenho das formas”²²¹, permitem uma relação bastante próxima e natural entre o corpo humano e a natureza, entre as necessidades existenciais humanas e o nosso primeiro refúgio, que é a natureza. Esta relação está bastante bem resolvida, e com aparente simplicidade, do ponto de vista da Arquitetura Paisagista. É possível, neste espaço, praticar cada um dos gestos primários do corpo humano²²², já que cada metro quadrado é uma nova possibilidade de utilização e cada recanto um convite à liberdade e à relação homem-natureza.

É importante salientar que o arquiteto paisagista António Vianna Barreto integrou, ainda em fase de projeto, a equipa da proposta vencedora.²²³ Este facto sem dúvida contribuiu para um desenvolvimento mais cuidado e atento ao programa obrigatório que o concurso obrigava a respeitar, nomeadamente ao rácio entre espaço edificado e espaço natural, que deveria ser de 20/80, respectivamente.²²⁴

*“[...] A solução arquitectónica adoptada e a própria localização dos edifícios encontram-se de tal forma ligados à mancha verde envolvente que é da mais perfeita continuidade entre espaços interiores e exteriores, do seu equilíbrio e harmonia, que surgirá, em última análise, a solução geral do conjunto.”*²²⁵

Esta transcrição evidencia a ideia de Gonçalo Ribeiro Telles²²⁶, e António Vianna Barreto, os arquitetos paisagistas a quem foi confiado o projeto do novo jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, de criar uma continuidade entre interiores e exteriores, um dos princípios da Arquitetura Paisagista moderna em Portugal.²²⁷ Os relvados, sempre muito apreciados por quem frequenta o jardim, são também eles o espelho deste princípio, funcionando por vezes como extensões naturais das salas interiores.

A biblioteca da Fundação, é exemplo de um espaço bastante interessante, na óptica do utilizador pela relação que se estabelece entre o edifício e o jardim. Uma das paredes laterais da biblioteca é totalmente envidraçada, o que só por si já significa uma tentativa de diálogo interior/exterior. No entanto, o mais importante neste diálogo são os vocábulos

²²¹ CARAPINHA, Aurora, [et. al.] – **Gulbenkian...**, p. 53.

²²² Cf. capítulo III.

²²³ Constituída por Alberto Pessoa, Ruy d’Athouguia e Pedro Cid.

²²⁴ ANDRESEN, Teresa [et. al.] - **Do Estádio Nacional ao Jardim da Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas (1940-1970)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

²²⁵ TELLES, Gonçalo R., BARRETO, António – Memória descritiva do Projecto do Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian *Apud* CARAPINHA, Aurora, [et. al.] – **Gulbenkian...**, p. 54.

²²⁶ Que integrou depois a equipa de projecto a convite de Vianna Barreto.

²²⁷ CARAPINHA, Aurora, [et. al.] – **Gulbenkian...**

usados no desenho do espaço exterior: a vegetação e a tipologia de espaço, relacionadas entre si porque a primeira possibilita a existência da segunda. Para quem frequenta a biblioteca existe uma diferença, nesta relação visual, entre sentar-se numa ou noutra mesa porque num canto o desenho exterior é mais fechado, quase que protegendo o leitor, criando-lhe um refúgio. Nas mesas centrais estabelece-se uma nova relação espacial, com um relvado amplo e uma desobstrução de vistas, promovendo uma sensação de liberdade e leveza. Assim se criam atmosferas, componente indispensável à realidade existencial humana, com um trabalho cuidado das relações, algumas vezes esquecidas, entre arquitetura e arquitetura paisagista, entre homem e natureza. Também na proposta de Ribeiro Telles e Vianna Barreto para o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian há aspectos da representação da paisagem que se destacam, para além dos relacionados com as soluções de projeto. As ilustrações apresentadas abaixo, esboços do projeto, mostram um desses pormenores: a utilização de marcadores para desenhar os esboços de paisagem (fig. 51). Na altura este tipo de representação não era utilizado em Portugal mas, possivelmente através das viagens que fez, Ribeiro Telles trouxe-a para Portugal sendo que foi uma inovação e que, de certo modo, introduziu uma nova dimensão artística aos desenhos, dando-lhes mais expressividade.



Fig. 51 – Gonçalo Ribeiro Telles (Lisboa, 1922-). Esboço das orlas para o projecto do Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Marcador sobre papel. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian.

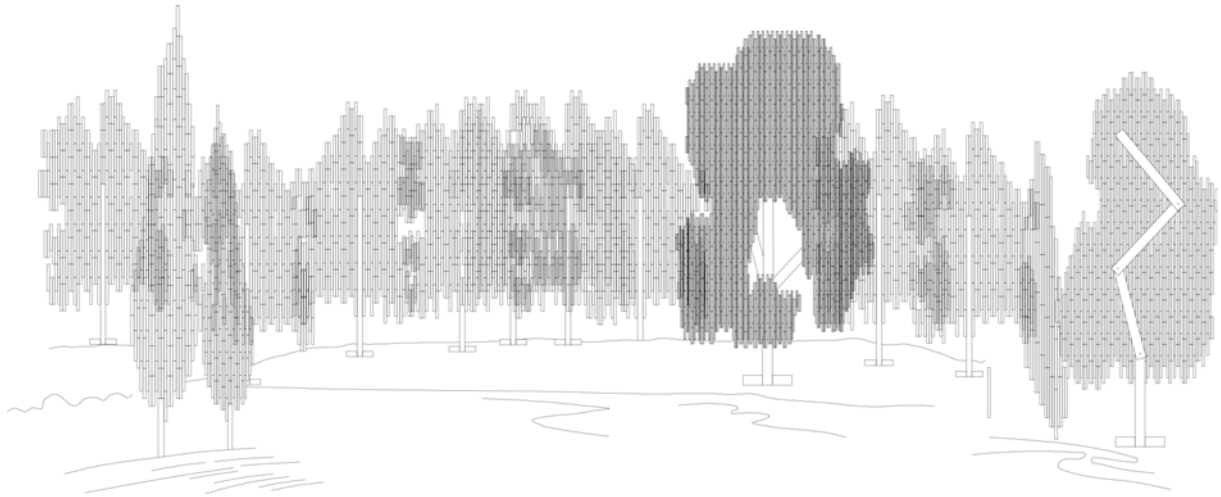


Fig. 52 - Reinterpretação do esquisso de Ribeiro Telles para o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2015. Desenho digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Outra relativa inovação foram as plataformas de betão, cuja localização se percebe através da planta ilustrada em baixo, que se apresentam até à atualidade como o sistema de percursos do jardim.

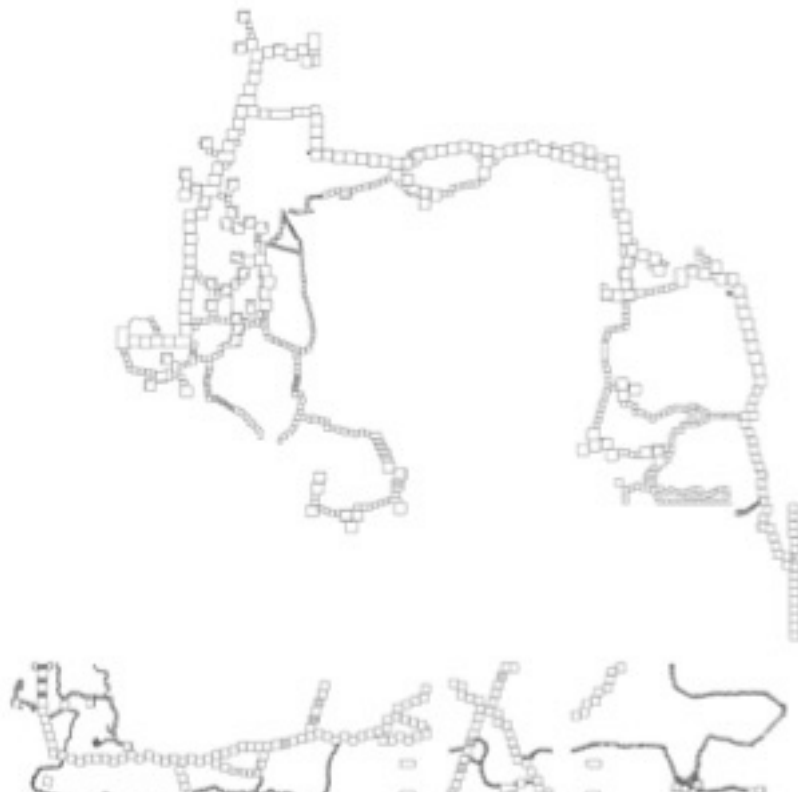


Fig. 53 - Esquema das plataformas no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2015. Desenho digital. Fonte: “Os Espacialistas”

De acordo com Teresa Bettencourt da Câmara, não é claro se estas plataformas foram inéditas no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, porque Vianna Barreto concluiu, em conjunto com Álvaro Dentinho, o projeto para o Parque de Rio Maior no mesmo ano de 1960 em que o projeto do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian terminou. Por esse motivo pode pensar-se que o primeiro serviu de inspiração ao segundo.²²⁸ No entanto, há diferenças significativas de um desenho para o outro. Uma delas é que a cota de implantação das plataformas no parque de Rio Maior não se altera, as peças estão todas ao mesmo nível, o que não acontece na Gulbenkian. A amplitude topográfica do jardim da Fundação é maior do que o lugar onde o parque de Rio Maior se situa, o que ajuda a explicar a diferença. Depois, este maior dinamismo do percurso desencadeia alterações importantes na maneira como o jardim da Gulbenkian é descoberto e sentido, ao mesmo tempo que cria algumas dificuldades de circulação. Este problema foi resolvido com rampas que garantem mobilidade para pessoas em cadeiras de rodas e carrinhos de bebé.



Fig. 54 - Plataformas no Parque de Rio Maior, 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 55 - Plataformas no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 56 - Caminhar no Parque de Rio Maior, 2015. Formato digital. Fonte: Autor

É fundamental que se perceba a relação entre os elementos construídos e o espaço natural (embora também ele desenhado pelo Homem) para que se consciencialize a importância destas peças no contexto do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian.

“Em meados de 1969 faltava construir a estrutura que nos revelaria o jardim e que nele nos faria mergulhar. Falamos do sistema de caminhos. Ou, melhor dizendo, do sistema de passeios, pois mais que unirem, atravessarem diferentes áreas do jardim, eles revelam-se como verdadeiros espaços de jardim. Porque é através deles que o carácter do jardim melhor se expressa. É neles que os jogos de luz, de surpresa constante, que o caracterizam, se tornam mais evidentes. É a partir deles que se vivenciam os espaços de intimidade e de sociabilidade, de

²²⁸ Informação transmitida pela Arq.^a Pais. Teresa Bettencourt da Câmara (Arquivo do Forte de Sacavem - IHRU), a quem muito agradecemos.

quietação e inquietação que qualificam este Jardim. Eles não são um rasgo, não são uma linha, que se abre na mancha de vegetação, e que tudo se relaciona.

*Eles não são a antítese do jardim, eles são o Jardim.”*²²⁹

Através da citação acima é perceptível o espectro de possibilidades que um só elemento, uma só escolha dos arquitetos paisagistas, levanta. De facto, os percursos de um jardim são o palco de muitas das suas vivências, como um palco com um “*spotlight*” onde a ação se desenrola. No caso do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian cada plataforma pode ser uma surpresa ou uma explosão delas.

Porque o jardim e os seus percursos não se podem, como evidenciado por Aurora Carapinha, dissociar. É o desenho do jardim que permite estas constantes emoções, através das variações na constituição/tipologia dos espaços verdes. As plataformas funcionam como as cortinas de um teatro, esperando pelo momento certo para desvendar a ação, que aqui se traduz no jogo da manipulação de luz, sendo este, aliás, um dos conceitos-base do projeto.²³⁰ Este processo de foto regulação depende muito da vegetação e da capacidade que esta tem de tornar o espaço opaco, por isso houve também um cuidado acrescido na escolha das espécies para conseguir determinados efeitos e atmosferas. O tamanho das plataformas é também um factor importante na experiência de paisagem do jardim. Configuram-se em três tamanhos diferentes conforme as possibilidades de utilização e o espaço que percorrem. As maiores têm bancos e mesas, as intermédias podem ter bancos e elementos de iluminação e as mais pequenas não têm nada. As dimensões de cada uma permitem adivinhar que o modo como o corpo se movimenta no jardim e a relação que com ele estabelece, através das plataformas, é bem distinta. As mais pequenas funcionam como entradas de espaços bem resguardados, quase como pequenos santuários da natureza, e aproximam o corpo da paisagem. As emoções são mais intensas aqui, sente-se mais a natureza, o gozo do desfrute é maior. As plataformas maiores e as médias promovem mais o não-movimento, no bom sentido. Como em todas as relações, é com tempo que se aprende paisagem, lendo-a e sentido-a. Estes elementos permitem que o corpo se inteire das imediações.

Depois há alguns alguns detalhes interessantes: a escolha do betão como material deveu-se, além da óbvia relação com a linguagem modernista e da sua utilização massiva no conjunto edificado, com o factor conforto no jardim. A calçada, equacionada na fase de projeto, é muito refletiva e Lisboa é já uma cidade bastante quente no verão, portanto era

²²⁹ CARAPINHA, Aurora, [et. al.] - *Gulbenkian...*, p. 62.

²³⁰ IDEM, *ibid.*

importante escolher um material que refletisse menos a luz solar e que, conseqüentemente, possibilitaria uma melhor regulação climática do jardim. Segundo o relatório do arquiteto William Allen, a calçada envidraçada não deveria ser utilizada próximo das janelas da Galeria de Exposições Temporárias e do Museu. Pode concluir-se que se preferiu então o betão como material também para respeitar esta recomendação, e para simplificar a materialidade de todo o espaço e com isso unificá-lo. Como referido anteriormente, a investigação da possível inspiração para o desenho destas plataformas permitiu descobrir que Vianna Barreto, em conjunto com Álvaro Dentinho, as desenvolveu quase em simultâneo, já que o projeto do Parque de Rio Maior data de 1960. Nestas plataformas utiliza-se calçada miúda como pavimento principal e paralelepípedos de betão como remate. Isto permite especular sobre se terá sido este o motivo para que a primeira escolha do material para as plataformas da Fundação ser, segundo o arquiteto paisagista João Mateus, a calçada. Curioso é, que, numa visita à cidade e às famosas Salinas da Fonte da Bica, Rio Maior, descobriram-se relações bastante fortes e evidentes de linguagem entre as plataformas (da Fundação) e as eiras (figs. 58 e 59), as estruturas ilustradas abaixo que servem para amontoar o sal que sai dos talhos. Até mesmo a paisagem dos talhos se assemelha a um percurso constituído pelas plataformas de Vianna Barreto (fig. 57). Além disso, é nestas salinas que está o “*genius locci*” do lugar. É legítimo pensar-se que pode ter sido esta a inspiração de Vianna Barreto para o desenho das plataformas, sendo que as desenvolveu, possivelmente em simultâneo, para o Parque de Rio Maior e para o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian.



Fig. 57 - Paisagem-inspiração (Salinas de Rio Maior), 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 58 – Plataformas (Salinas de Rio Maior), 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 59 – Plataforma como palco da (Salinas de Rio Maior), 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Figs. 60, 61, 62 – Régua T enquanto configurador de espaço. “Os Especialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Especialistas”.

O facto do projeto ainda ter sido desenhado recorrendo à ferramenta clássica do arquiteto paisagista e do arquiteto, a régua T (figs. 60, 61 e 62), é também uma curiosidade interessante porque, embora as ferramentas informáticas se tenham afirmado com uma força tremenda, devido à facilidade e rapidez com que se atingem os objetivos, na altura a representação manual da qual a régua T fazia parte, era o processo normal. Ainda hoje, pelo menos no primeiro ano de formação, os futuros arquitetos paisagistas são encorajados a utilizar este processo manual, o que pode ser crucial na formação, já que o pensamento se traduz em ideias através das mãos, e, embora o computador seja já uma extensão do corpo, as canetas e os lápis permitem uma maior liberdade criativa. Tanto que, na fase inicial de qualquer projeto, se continua a esboçar e esquissar em papel e não no computador.

Como já referido, o material mais utilizado nos elementos edificados que compõem a sede da Fundação Calouste Gulbenkian é o betão, o que continua a verificar-se no exterior. Apesar da homogeneidade do material há uma variação da técnica utilizada para o fabrico do betão para os diferentes elementos. O betão das plataformas, por exemplo, foi projetado *in situ*, e posteriormente marcado com tábuas na superfície superior para lhe conferir a mesma textura que as cofragens imprimiram no edifício. Ao mesmo tempo acrescenta-lhe dimensão, direção e, funcionalmente, uma maior resistência ao pisoteio.²³¹ A inadequação do processo de cofragem deveu-se à forma e à colocação das lajes.

²³¹ CARAPINHA, Aurora, [et. al.] - **Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Esta textura conferida pela tábua/cofragem é uma linguagem transversal a todos os elementos do mobiliário urbano - bancos, mesas e papeleiras (figs. 63 e 65) - e vão mesmo mais além, através das caixas originais onde as obras de arte foram transportadas dos locais onde estavam guardadas para a nova Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, onde o material é mesmo a tábua. A ilustração 64 permite perceber a relação entre a tábua e o betão da parede.

Foi a partir da consciencialização destes aspectos que se desenvolveu o projeto encomendado pela Fundação, descrito no subcapítulo seguinte.



Fig. 63 - Banco, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor



Fig. 64 - Caixa original de transporte de obras de arte, Fundação Calouste Gulbenkian. "Os Espacialistas e a Tábula Rasa", 2015. Formato digital. Fonte: "Os Espacialistas"



Fig. 65 - Papeleira, Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Fonte: Autor

IV.2. PROPOSTA DE MÉTODO DE REABILITAÇÃO ARTÍSTICA DA PAISAGEM

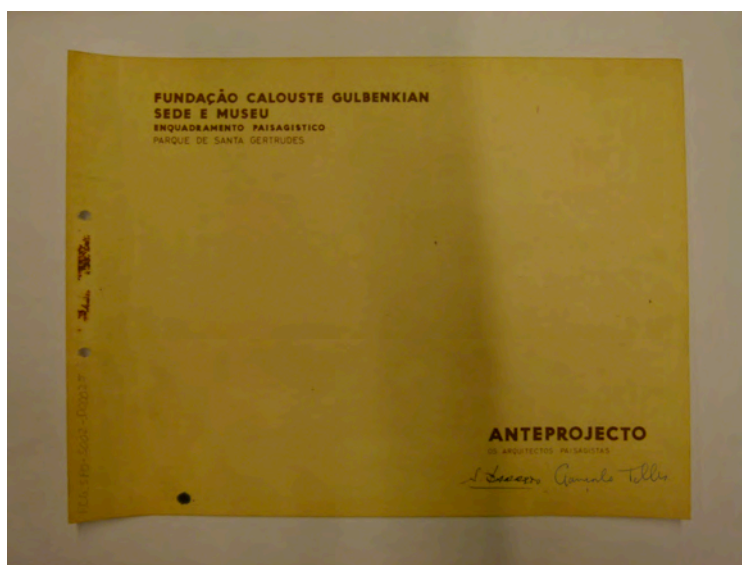


Fig. 66 - Anteprojecto para o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. Formato digital. Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: Autor

“Os *Espacialistas e a Tábula Rasa*”²³², assim foi designada a oficina que serviu de laboratório para esta dissertação. É importante referir que, dentro desta dissertação, a oficina serve apenas como pretexto para investigar as relações entre corpo e paisagem, usando o jardim da Fundação como laboratório. Foi proposto pela Fundação Calouste Gulbenkian que a oficina se desenvolvesse em torno do tema da miragem, o que possibilitou trabalhar com conceitos que fazem parte da génese de todo o espaço - arquitetónico e paisagístico.

O projeto apresentado constituiu-se como uma atividade pedagógica, combinando uma vertente lúdica com uma vertente de investigação artística e arquitetónica sobre a génese áurea, filosófica, criativa e especular da natureza e a tentativa de geometrização desta pelo homem através da produção de objetos e da construção dos espaços habitados, a propósito do espaço do jardim e do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian. Propôs-se desenho, projeto, fabrico e colheita de miragens; captura lúdica de imagens, enquanto se parava ou se caminhava, como quem apanha flores e projeta espaços no meio do campo.

IV.2.1 - CONCEPTUALIZAÇÃO E FORMALIZAÇÃO

A consciencialização da linguagem que formaliza o conjunto edificado e o jardim, e que se estende mesmo a outros elementos da realidade da Fundação Calouste Gulbenkian, forneceu o suporte para o aparelho *Espacialista* de construção de miragens: a tábua. Isto levou a que se adoptasse o mesmo sistema métrico usado nas plataformas, ou seja, as tábuas teriam as medidas aproximadas de cada impressão nas plataformas, sendo que se produziram também múltiplos dessas tábuas porque as plataformas têm três medidas diferentes e porque seria mais adequado às diferentes tipologias dos investigadores da oficina. A dupla natureza material, de um lado madeira e do outro espelho, permitiu a construção de situações de relação entre espaço e corpo, de acordo com as intensidades imaginárias / miragens de cada um em relação às situações de espaço encontradas.

²³² O projecto começou a ser desenvolvido em março de 2014, e culminou nas oficinas, dentro do Dia D (data de lançamento do programa de outono/inverno na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa), a 4 de outubro de 2014. A equipa de *Espacialistas* que desenvolveu e coordenou o projecto foi composta por: Diogo Castro, Inês Afonso, João Cerdeira, João Farinha, José Moniz, Luís Maria Baptista (coordenador), Nelson Rodrigues, Sérgio Serol e Tiago Pires.

Além da tábua há outro elemento, mais discreto aos olhos mas bastante importante na concepção deste espaço: a régua T.²³³ Porque está na gênese de todo o projeto e porque os *Espacialistas* são arquitetos e arquitetos paisagistas, é lógica a sua inclusão neste *Kit Espacialista*. Existe também a própria natureza dos exercícios da oficina, exercícios de medi(a)ção de espaço/corpo, sendo mais uma razão para a régua T estar ligada ao projeto.



Fig. 67 - Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (Milão, 1571-1510). *Narciso*, 1594-1596. Óleo sobre tela, 113.3x95cm. Palazzo Barberini, Roma. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_%28Caravaggio%29#/media/File:Narcissus-Caravaggio_\(1594-96\)_edited.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_%28Caravaggio%29#/media/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg)

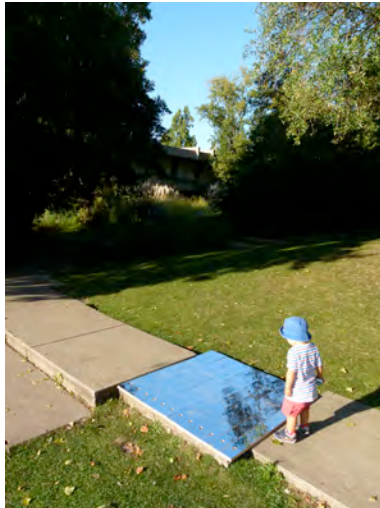


Fig. 68 - "Os Espacialistas e a Tábula Rasa", 2014. Formato digital. Fonte: "Os Espacialistas"



Fig. 69 - Quociente de inteligência tabular. "Os Espacialistas e a Tábula Rasa", 2014. Desenho digital. Fonte: "Os Espacialistas"

Miragens, régua T e tábua são os três elementos essenciais. O espelho, que reflete a ideia de miragem (fig. 67), aplicado a uma das superfícies da régua T ou da tábua transforma-as em dispositivos mediadores da criação de paisagens (fig. 68), funcionando simultaneamente como lápis e borracha, régua e, em última instância, como dispositivo de pensamento do corpo²³⁴ (fig. 69), do lugar que este ocupa na paisagem e do modo como a configura. É este o processo que responde a uma das questões fundamentais desta dissertação: qual é a relação de um corpo com a paisagem? Isto obriga a que o utilizador faça um *reset* à metodologia inata de apreciação da paisagem, desde a maneira como nela se caminha até à maneira como se observa, para que lhe seja possível transformar-se por momentos num *Espacialista*, que dificilmente chega ao destino porque se perde nas possibilidades (de desenho de paisagem) que vai encontrando pelo caminho. Esta dimensão de instrumento de

²³³ Ideia original de Luís Maria Baptista, coordenador d' *Os Espacialistas* e coorientador desta dissertação

²³⁴ Porque o corpo fará parte desse acto de criação de paisagem, e não pode por isso ser simplesmente matéria deambulante, deve atribuir-se-lhe um sentido, mais significativo que o sentido compositivo da imagem.

desenho que a tábua e a régua T adquirem transforma a paisagem num “ready-made”, ao mesmo tempo que induz no *Espacialista Paisagista* o espírito do pintor do século XIX, que pintava na própria paisagem. É um método de fabrico infinito de paisagens. A materialidade de ambas as ferramentas, tábua e régua T, adquire também um significado forte no contexto deste laboratório, já que a madeira é também matéria de construção de novas realidades (figs. 70, 71 e 72).

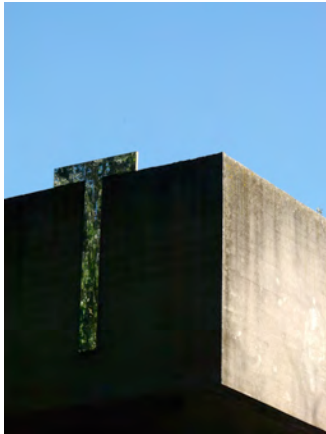


Fig. 70 - Jardim portátil. “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”



Fig. 71 - Arquitecto paisagista com a ferramenta. “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

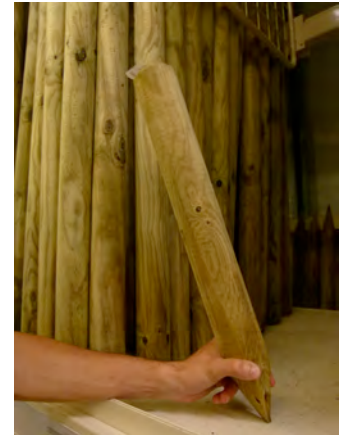


Fig. 72 - Desenhar (com) matéria, 2014. Formato digital. Fonte: Autor

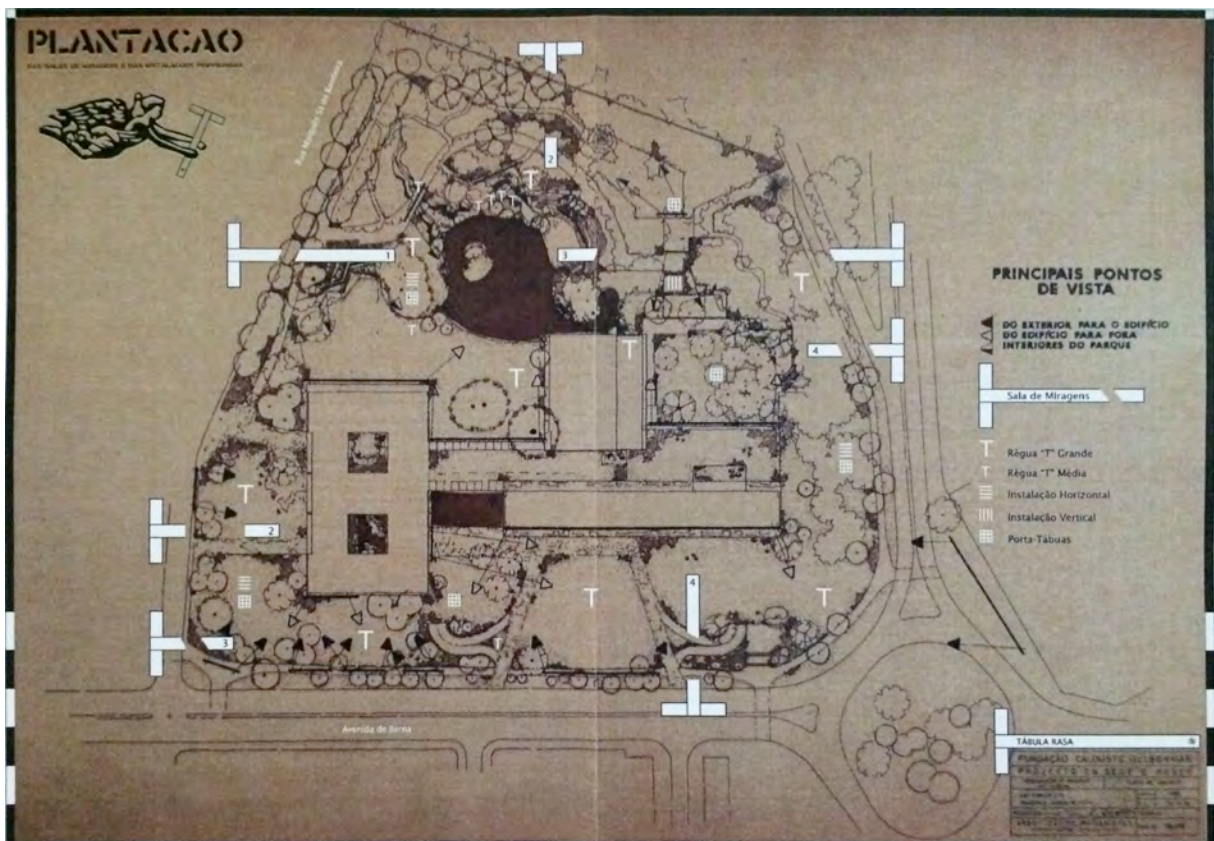


Fig. 73 - Planta do laboratório com base no Plano Geral do Jardim da F.C.G., 2014. Desenho digital. Fonte: “Os Espacialistas”

Todos as interações da relação corpo/paisagem²³⁵ podem, teoricamente, ser praticados no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, através da investigação da paisagem, na sua dimensão de “*ready-made*”, adquirida através dos materiais usados no laboratório, e do corpo. O que a oficina permitiu foi exercitar as práticas de paisagem - habitou-se poeticamente o espaço. De que modo? Pela própria organização das salas ao ar livre, que refletiu as diferentes possibilidades de fruição que o jardim oferece. O que se fez foi, no fundo, uma cartografia do jardim, em que se consciencializaram os lugares mais adequados às diferentes práticas de paisagem (fig. 73).

Pensaram-se em quatro estações, e em cada uma delas era consciencializado um novo aspeto da relação corpo-paisagem. Na primeira sala, ou estação, os participantes foram convidados a personalizar as próprias ferramentas de trabalho, isto é, os próprios dispositivos de construção de miragens. Aquele espaço transformou-se num atelier, onde cada um iniciou os seus imaginários e experimentou pela primeira vez o *Kit Espacialista* de tábuas e réguas T, começando a medi(a)r as intensidades artísticas e corporais do jardim, com isso a pensar/imaginar e projetar espaço. A segunda sala incentivou a mimetização da Natureza. Camuflados na paisagem os participantes transformaram-se em árvores e utilizaram a tábua para espreitar a Natureza, construir imaginários e pintar sem tintas (ilustrações 74 e 75).²³⁶

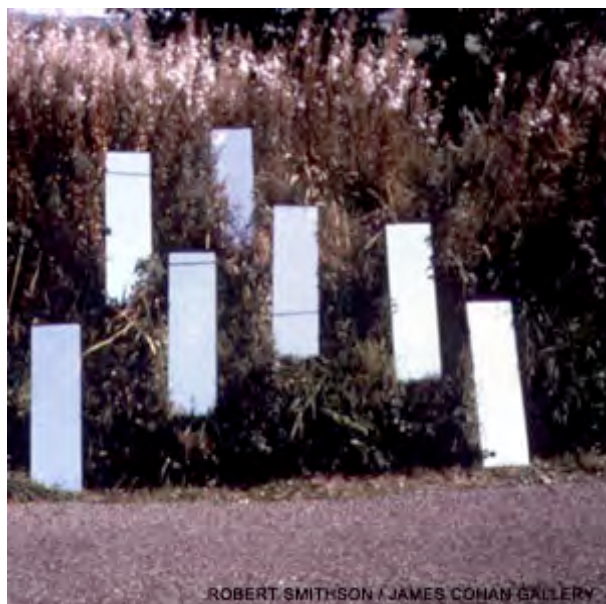


Fig. 74 - Robert Smithson (Passaic, 1938 - 1973). "*Mirror displacement*", 1969. Collection of the Estate of Robert Smithson. Fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-grassy_slope_300.htm



Fig. 75 - Como se desenha Paisagem? "*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*", 2014. Formato digital. Fonte: "*Os Espacialistas*"

²³⁵ Cf. capítulo III.1.

²³⁶ Ver apêndice I.

A terceira estação procurou consciencializar os *Espacialistas* em formação da importância e significado do habitar. A obra de Pedro Cabrita Reis, “*Para uma ideia em permanente construção, a ideia de uma casa em construção para sempre*”, é sem dúvida o sítio ideal para se trabalhar esta ideia. O habitar pressupõe gestos, e é isso que falta para completar a escultura, mais do que as paredes que estão em falta. Munidos das ferramentas que facilitam a aprendizagem de um *Espacialista*, os formandos procuraram habitar o espaço através de gestos e do corpo. Na quarta estação, a Sala de reflexão de miragens, estabeleceu-se uma relação entre o corpo e os elementos de água e as plataformas espelhadas. Ambas se transformaram em portas, para os sonhos ou realidades paralelas através da imaginação dos formandos para utilizarem o corpo, as ferramentas de medi(a)ção de espaço, a paisagem do jardim, os espelhos de água e as plataformas espelhadas como configuradores dessas realidades. Por último, a quinta estação funcionou em formato performance, com os participantes a praticarem os gestos e os imaginários que recolheram no percurso da oficina. A prática do caminhar foi intensamente exercitada no percurso entre as estações, e em alguns grupos pareceu que realmente não se chegaria ao destino, tal qual um *Espacialista*.

Aprofundou-se ainda o conhecimento sobre a extensão dos princípios modernistas no edifício e no jardim da F.C.G. A dualidade entre o jardim e o piso subterrâneo (apêndice II), não sendo uma consequência da filosofia modernista, evoca uma conhecida frase de Le Corbusier - “A casa é uma máquina de habitar” - e permite uma pequena reflexão sobre a capacidade que o jardim também tem para se tornar numa “máquina de habitar”. Para Le Corbusier a casa poderia ser desprovida de ornamentos ou quaisquer elementos supérfluos e desnecessários ao habitar, aproximando-a assim do arquétipo de máquina: objecto cujo desenho exhibe apenas o necessário ao cumprimento da função para a qual foi pensada²³⁷. A fachada livre de elementos estruturais, um dos princípios do Modernismo, é o reflexo desta simplificação de processos arquitetónicos. Também no jardim da F.C.G. se nota esta simplicidade no desenho, através, por exemplo, dos materiais, limitados essencialmente ao betão e à vegetação. O jardim transforma-se assim, também ele, numa máquina de habitar, pelas possibilidades que oferece ao exercício dos imaginários humanos.

²³⁷ A *Petit Cabanon*, de 1952, é um dos melhores exemplos da aplicação destes princípios por Le Corbusier. Desenhada como espaço de férias privado para o sul de França, é, como o próprio nome indica, uma cabana onde apenas existe o essencial para tornar o espaço habitável. (ETHERINGTON, Rose – **Le Corbusier’s Cabanon: the interior 1:1** [Em linha]. Dezeen Magazine. [Consult. 22 Mai. 2015] Disponível em WWW:<URL: <http://www.dezeen.com/2009/03/06/le-corbusier%E2%80%99s-cabanon-the-interior-11/>>).

CONCLUSÕES

Não restam dúvidas acerca da importância que a paisagem tem para o corpo humano. Ao longo da reflexão que compõe esta dissertação, chegou-se à conclusão de que é claramente redutor assumir a Paisagem apenas como um objeto de culto, para o qual se olha e se sente um intenso prazer estético. Existe uma ligação emocional e espiritual entre o ser humano e a Natureza, que se traduz nos modos de leitura e fruição da Paisagem. A pintura, a fotografia e a arte contemporânea foram fundamentais neste processo de consciencialização, não só pelo peso cronológico, o que constitui aqui uma mais-valia para a percepção da evolução do significado da Paisagem, mas também porque se percebeu que a Paisagem sempre serviu de inspiração e de suporte, para a arte. É óbvio que os artistas perceberam há bastante tempo onde reside o sentimento de amor incontestável do Corpo pela Paisagem, seja pelos estudos da luz de Turner, pelas leituras contemporâneas do sublime de Richard Serra ou pela noção da importância do caminhar nas obras de Richard Long. A reflexão sobre as práticas de Paisagem, também através da componente prática desta dissertação no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, permitiu concluir que o corpo pode, e deve, ser objeto de pensamento do arquiteto paisagista e funcionar como configurador de espaço de Paisagem. Percebe-se também que a influência do jardim oriental é uma mais-valia nas questões da relação Corpo-Paisagem, pela importância que esta cultura dá à componente do desenho de espaço. Aqui está mais um motivo para que este jardim (da F.C.G.) seja um exemplo a seguir, ou pelo menos a compreender, quando se pensa o espaço para o Corpo. A profunda relação que se estabelece entre o Corpo e a Paisagem é o epicentro da atividade criativa do arquiteto paisagista. Esta reflexão é fundamental à prática da profissão para o desenho de espaços de habitar, e a base para todas as outras práticas que no fundo já são gestos que mais tarde se transformam em hábitos que permitem que um espaço se torne num lugar. Este é o dever social do arquiteto paisagista: devolver a noção de corpo às pessoas através dos espaços que se propõe pensar e desenhar. Aqui a experiência de Henry David Thoreau, que viveu dois anos imerso na Paisagem, reveste-se de extrema importância para o arquiteto paisagista moderno que procura o significado e o lugar do Corpo na mesma. Thoreau possuía o verdadeiro Corpo poli-sensorial, que permite movimentos criativos bastante mais amplos pela intensa recolha de imagens associados a este Corpo. De acordo com as questões que colocámos ao longo desta dissertação, salvaguarda-se ainda a importância do prazer estético que a paisagem proporciona. Esse sentimento pode considerar-se algo superficial se não estiver ligado a uma atmosfera propícia à construção de imaginários e de estados de espírito criativos, a que as referidas práticas de paisagem estão intrinsecamente ligadas. Para terminar, a reflexão da oficina “*Os Espacialistas e a Tábula Rasa*” permitiu começar um novo processo investigativo: a plataforma como palco das práticas de Paisagem (apêndice III).

BIBLIOGRAFIA E FONTES

ALMEIDA, António de, [et. al.] - **Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura**. Lisboa São Paulo: Editorial Verbo, 1998. V. IV. ISBN 972-22-1872-7.

AGAMBEN, Giorgio - **O Aberto - O Homem e o Animal**. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN 978-972-44-1689-2.

ANDRESEN, Teresa, [et. al.] - **Do Estádio Nacional ao Jardim da Gulbenkian: Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitectos paisagistas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. ISBN 972-678-034-9.

APPLETON, Jay - **The Experience of Landscape**. 2ª ed. Nova Iorque: Wiley, 1996 (ed. or. 1975). ISBN 978-047-196-235-9.

AZAMBUJA, Sónia Talhé – Slides das Aulas de História e Teoria da Arte dos Jardins da Licenciatura em Arquitetura Paisagista do Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa. Lisboa: s.n., 2015 (não publicado).

BACHELARD, Gastón - **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 978-85-336-2419-1.

BAEZA, Alberto Campo - **Pensar com as mãos**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011. ISBN 978-989-658-100-8.

BAPTISTA, Luís Maria, [et. al.] - **Diário do Espacialista**. 2012. Lisboa: [s.n.], 2012 (não publicado).

BARTHES, Roland - **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 1981 (ed. or. 1977). ISBN 972-44-0303-3.

BESSE, Jean-Marc – “Estar na Paisagem, Habitar, Caminhar.” In **Paisagem Património: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013. ISBN 978-989-8217-27-1. Pt. 3, p. 33-53.

CABRAL, Francisco Caldeira - **Fundamentos da Arquitectura Paisagista**. 2ª ed. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza, 2003. ISBN 972-775-123-7.

CARAPINHA, Aurora, [et. al.] - **Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. ISBN 972-98728-4-8.

CARAPINHA, Aurora, [et. al.] - **Gulbenkian: Arquitectura e Paisagem**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. ISBN 972-9872-86-4.

CARDOSO, Isabel Lopes - **Paisagem Património: Equações de Arquitectura**. 1ª ed. Porto: Dafne, 2013. ISBN 978-989-8217-27-1.

CLARK, Kenneth - **Landscape into art**. 1ª ed. (E.U.A.). Grã-Bretanha: Harper & Row, 1976 (ed. or. 1949). ISBN 0-06-010781-2.

COLLOT, Michel – “A Paisagem na Arte Moderna e Contemporânea.” In **Paisagem Património: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013. ISBN 978-989-8217-27-1, Pt. 6, p. 111-127.

CORREIA, António Mendes, [et. al] - **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. 1ª actualização, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981 (ed. or. 1936-1960). Vol. III.

D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni - **Dicionário de Estética**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 978-972-44-1529-1.

ETHERINGTON, Rose – **Le Corbusier's Cabanon: the interior 1:1** [Em linha]. Dezeen Magazine. [Consult. 22 Mai. 2015]
Disponível em WWW:<URL: <http://www.dezeen.com/2009/03/06/le-corbusier%E2%80%99s-cabanon-the-interior-11/>>.

FERREIRA, Ana Rita - **DO ESCONDIDO: Santo Agostinho e os limites da estética**. Tese de doutoramento apresentada para obtenção de grau de Doutora à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: sem nome, 2012.

FERREIRA, Vergílio - **Invocação ao Meu Corpo**. Lisboa: Bertrand, 2011 (ed. or. 1969). ISBN 978-972-56-4975-6.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - **Arquitectura: Arquitectura, Planeamento, Design e Artes Gráficas**. nº 111.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN- **Calouste Sarkis Gulbenkian: O Homem e a sua Obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 978-972-8767-23-5.

GAGOSIAN GALLERY - **Artists: Lucio Fontana** [Em linha]. Nova Iorque: Gagosian Gallery. [Consult. 17 Dez. 2014]

Disponível em

WWW:<URL: <http://www.gagosian.com/artists/lucio-fontana>>.

GARDEN VISIT - **Stourhead Garden** [Em linha]. Londres: Tom Turner, 2007. [Consult. 28 Mar. 2015]

Disponível em WWW:<URL: http://www.gardenvisit.com/garden/stourhead_garden>.

GAUSA, Manuel, [et. al.] - **Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información**. 2ª ed. Barcelona: ACTAR, 2000. ISBN 978-84-95273-93-2.

GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver - **The Routledge Companion to Aesthetics**. 2ª ed. Grã-Bretanha: Routledge, 2005. ISBN 041-532-798-9.

HEIDEGGER, Martin - **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2008 (ed. or. 1977). ISBN 978-972-44-1379-2.

HESS, Barbara - **Fontana**. Köln: Taschen, 2009. ISBN 978-3822849187.

JANSON, H. W., [et. al.] - **Janson's History of Art: The Western Tradition**. 7ª ed. Nova Jersey: Pearson, 2007. ISBN 0-13-193455-4.

JELLICOE, Geoffrey, JELLICOE, Susan - **The Landscape of Man**. 3ª ed., Londres: Thames and Hudson, 1995 (ed. or. 1975). ISBN 0-500-27819-9.

KUBISSA, Teresa Possada - **Rubens, Brueghel, Lorrain: A Paisagem Nórdica do Museu do Prado**. 2ª ed. Lisboa: MNAA e INCM, 2013. ISBN 978-972-27-2287-2.

LAGEIRA, Jacinto - Inscrever-se em falso. ARTE & ENSAIOS - Revista do PPGAV/EBA/UFRJ [Em linha]. nº 21 (2010), pp. 148-157. [Consult. 17 Ago. 2014].

Disponível em:<URL: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacinto_Lageira.pdf>. ISBN 1516-1692.

LIMA, Maria – “Estéticas da Paisagem e Arquitectura Paisagista.” Revista Philosophica. nº 29 (2007), pp. 87-102. ISSN 0872-4784.

LINO, Alice de Carvalho - **A relação dos conceitos do belo e do sublime na representação dos gêneros** [Em linha]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. [Consult. 18 Ago. 2014]. Disponível na internet:<URL: <ftp://ftp.cle.unicamp.br/pub/kant-e-prints/Vol-3-1-2008/Lino-2-3-1-2008.pdf>>.

MADERUELO, Javier, [et. al.] - Paisaje y arte. In **Pensar el paisaje**. Madrid: Abada Editores, 2007. ISBN 84-96775-15-1. Vol. 2.

MADERUELO, Javier - **El paisaje: génesis de un concepto**. 2ª ed. Madrid: Abada Editores, 2005. ISBN 84-96258-56-4.

MAGALHÃES, Manuela Raposo - **A Arquitectura Paisagista: morfologia e complexidade**. 1ª ed. Lisboa: Estampa, 2001. ISBN 972-33-1686-2.

MAGALHÃES, Manuela Raposo – “Paisagem: Perspectiva da Arquitectura Paisagista.” Revista Philosophica. nº 29 (2007), pp. 103-113. ISSN 0872-4784.

MATOS, Ana Cardoso de – “Paisagem, Caminho-de-ferro e Património: espaços, estruturas, imagens e narrativas.” In **Paisagem Património: Equações de Arquitectura**. Porto: Dafne Editora, 2013. ISBN 978-989-8217-27-1.

MERLEU-PONTY, Maurice - **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1999. ISBN 853-361-033-5.

MIRANDA, José Augusto Bragança de – “A arte interpelada pelo corpo.” In **CORPUS - Visões do Corpo na colecção Berardo**. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2003. ISBN 972-8176-85-6 p. 19-47.

PROAP - **PROAP: Arquitectura Paisagista**. Lisboa: NOTE, 2010. ISBN 978-989-97072-0-7.

SARDO, Delfim - **A Visão em Apneia**. 1ª ed. Lisboa: Babel, 2011. ISBN 978-929-31-0016-5.

TATE GALLERY - **Glossary: Instalation art** [Em linha]. Londres: Tate Gallery. [Consult. 12 Nov. 2014]

Disponível em

WWW:<URL: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art>>.

TAVARES, Gonçalo M. - **Atlas do Corpo e da Imaginação**. 1ª ed. Alfragide: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4.

THOREAU, Henry David - **Walden**. 7ª ed. São Paulo: Ground, 2007 (1854). ISBN 978-85-7187-203-5.

TREIB, Marc, RAINEY, Reuben - **Dan Kiley Landscapes: The poetry of space**. Richmond: William Stout Publishers, 2009. ISBN 978-0-9795508-7-4.

TURNER, Jane, [et. al.] - **The Dictionary of Art**. Nova Iorque: Grove, 1996. V. 5, V. 18, V. 24, V. 26. ISBN: 1-884446-00-0.

TURNER, Tom - **Garden History Reference Encyclopedia**. 2002. ISBN 0-9542306-0-4.

VEIGA, Margarida – “Em volta do corpo...” In **CORPUS - Visões do Corpo na coleção Berardo**. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2003. ISBN 972-8176-85-6 pp. 15-17.

WHITE, Anthony - **Lucio Fontana Between utopia and kitsch**. 1ª ed. Cambridge USA: MIT Press, 2011. ISBN 9780262015929.

ZUMTHOR, Peter - **Atmosferas**. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. ISBN 978-84-252-2169-9.

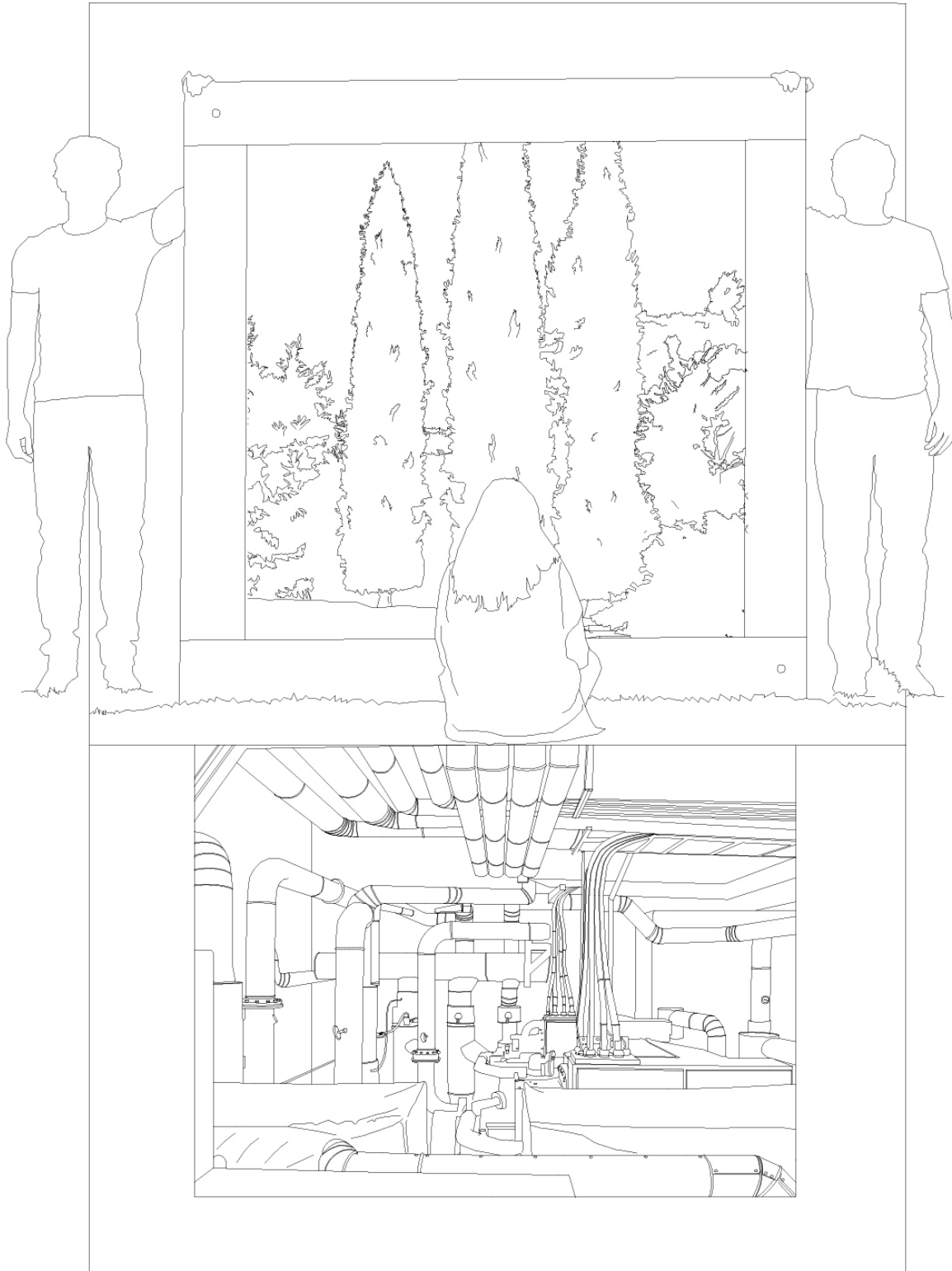
APÊNDICES

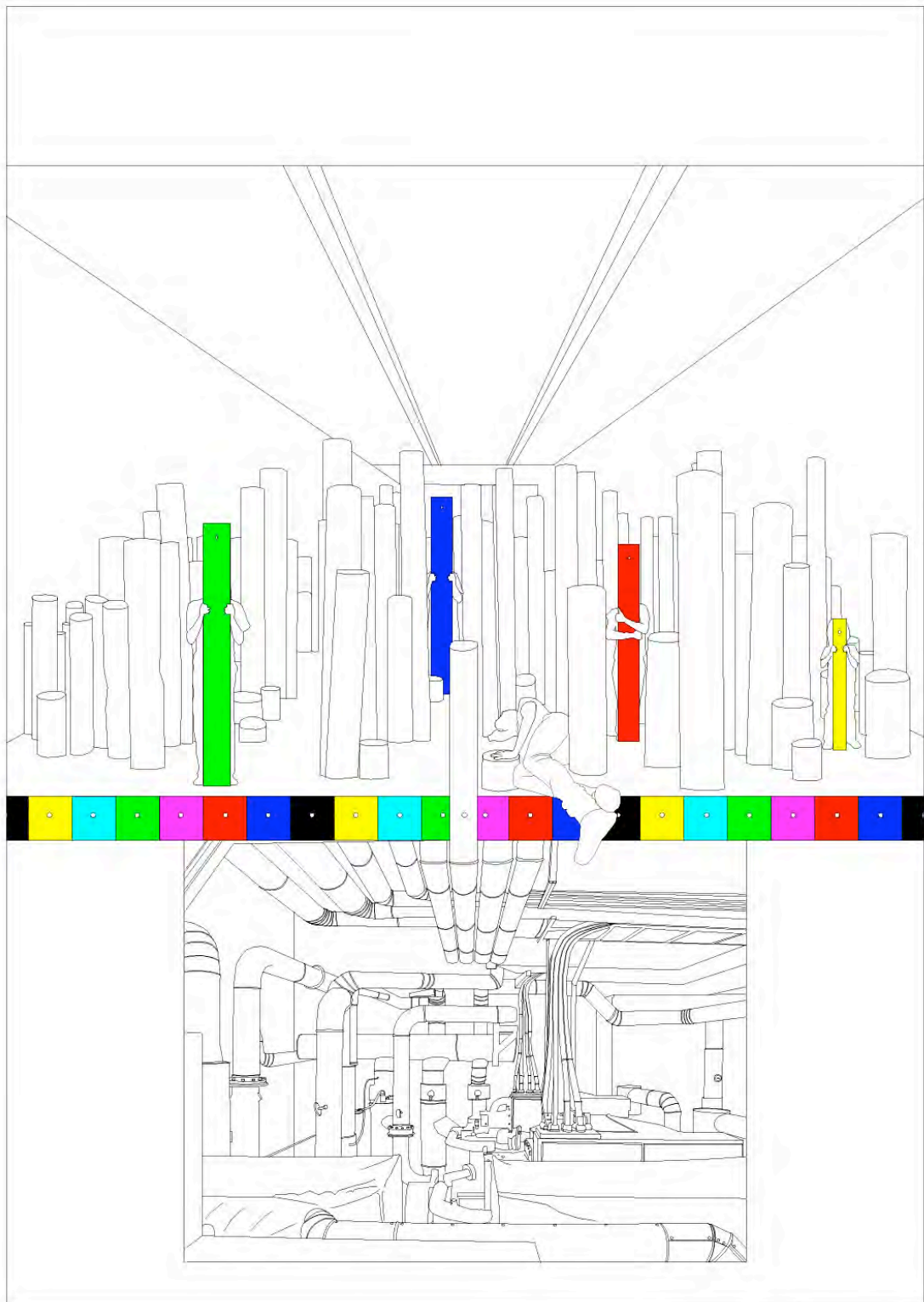
APÊNDICE I - “Os ESPACIALISTAS E A TÁBULA RASA” NA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

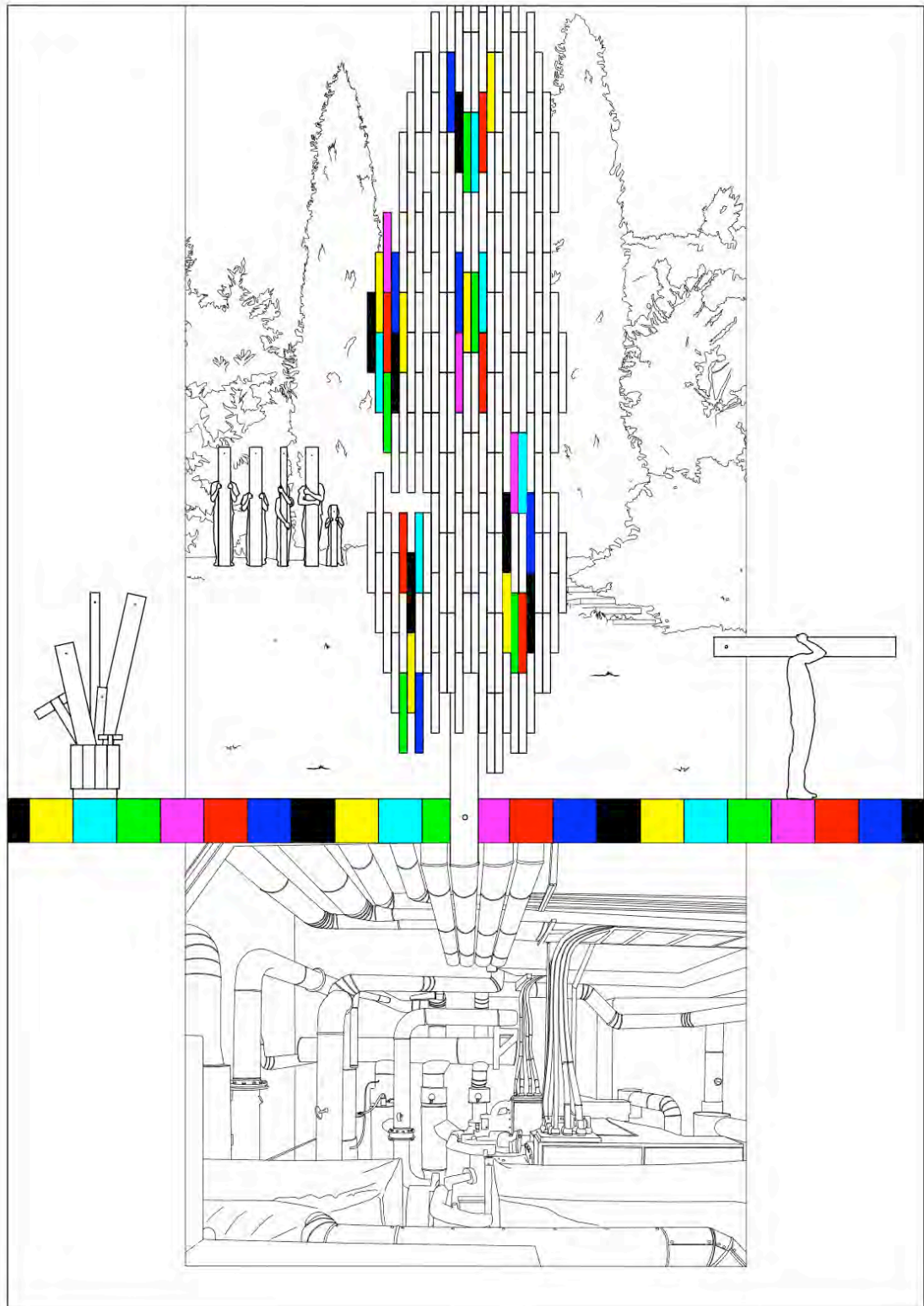


Voyeur. “Os Espacialistas e a Tábula Rasa”, 2014. Formato digital. Fonte: “Os Espacialistas”

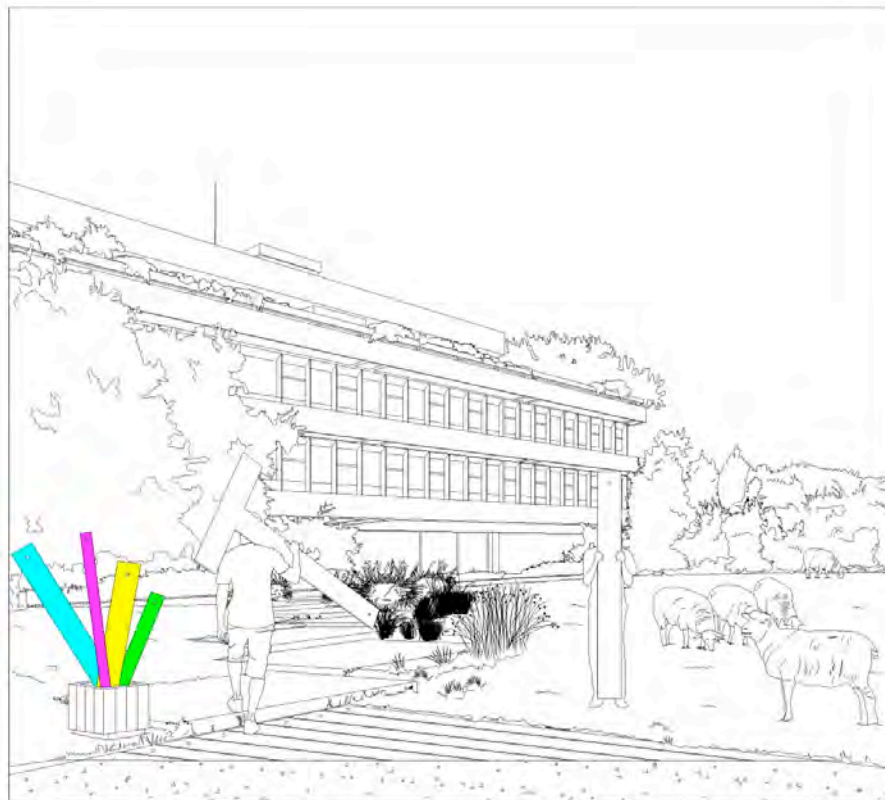
APÊNDICE II - DESENHOS REPRESENTATIVOS DOS TEMAS TRABALHADOS NA DISSERTAÇÃO E PRATICADOS NA OFICINA “OS ESPACIALISTAS E A TÁBULA RASA” (FONTE: “OS ESPACIALISTAS”).

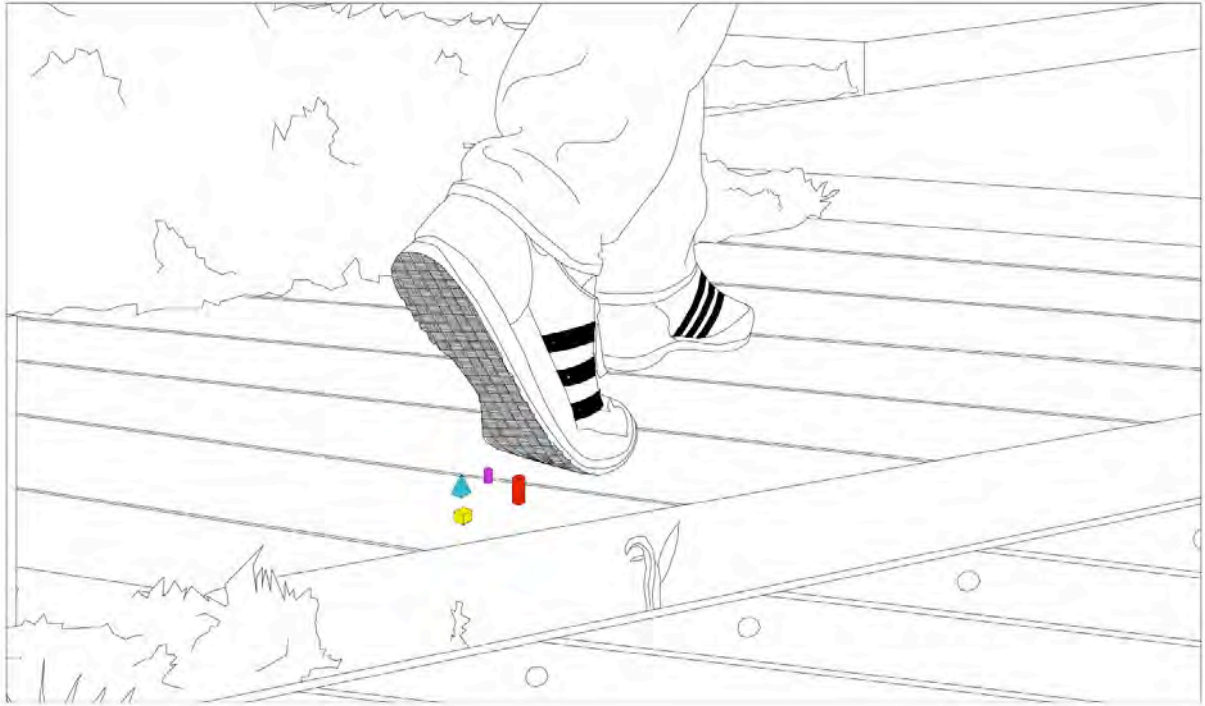




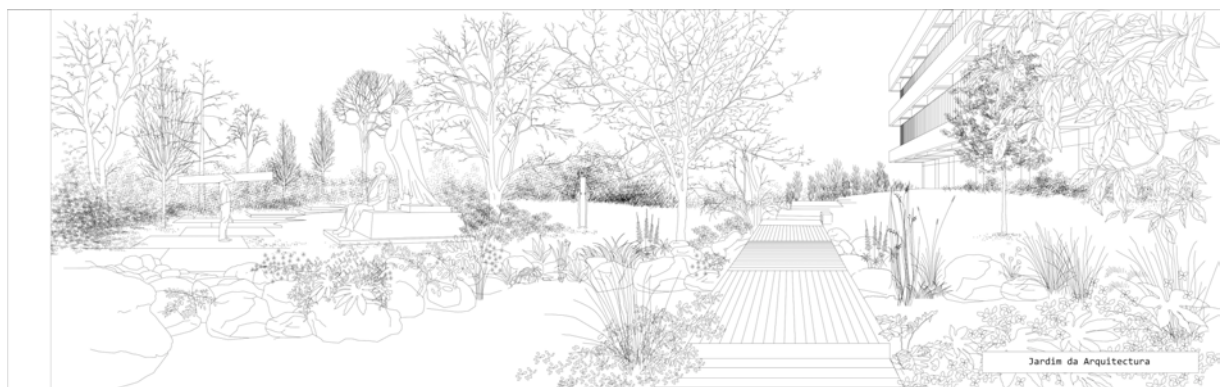
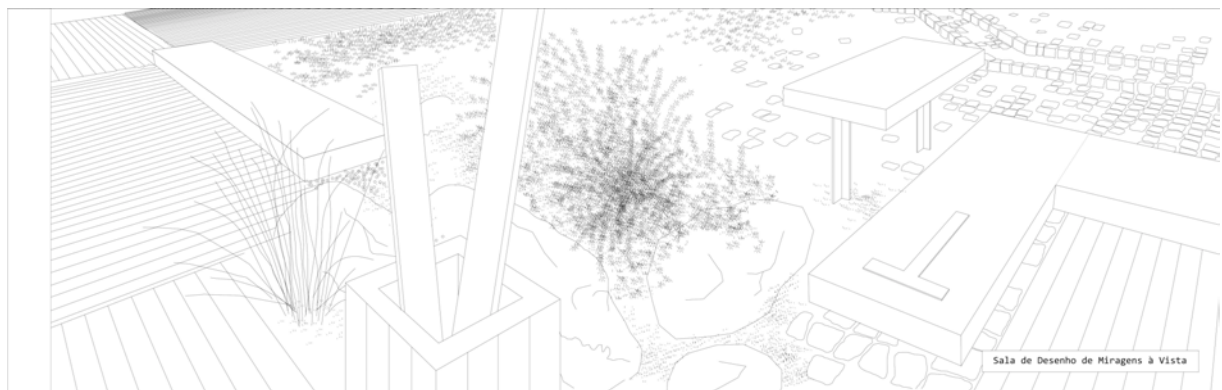
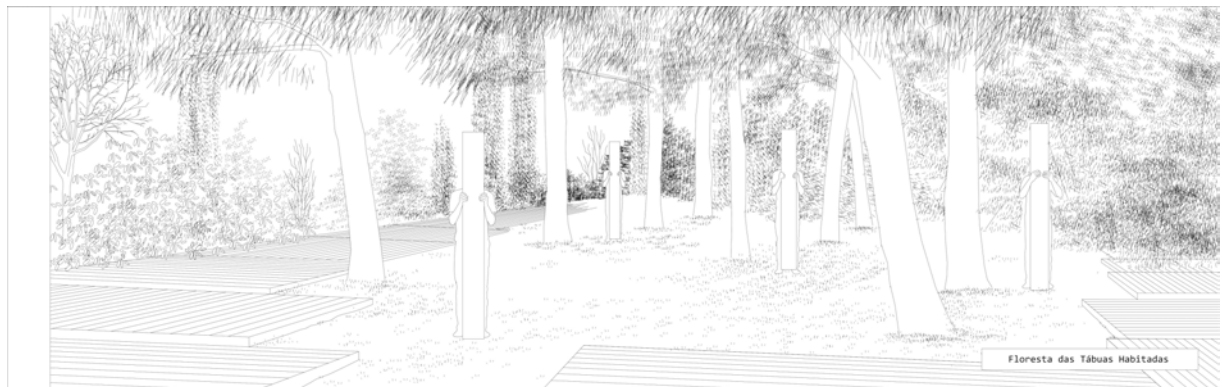


APÊNDICE III – PLATAFORMA COMO PALCO DAS PRÁTICAS DE PAISAGEM (FONTE: “OS ESPACIALISTAS”)

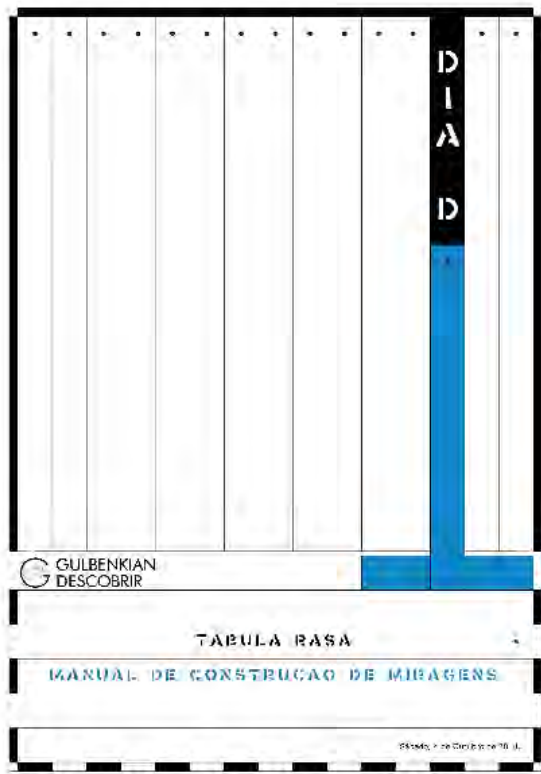




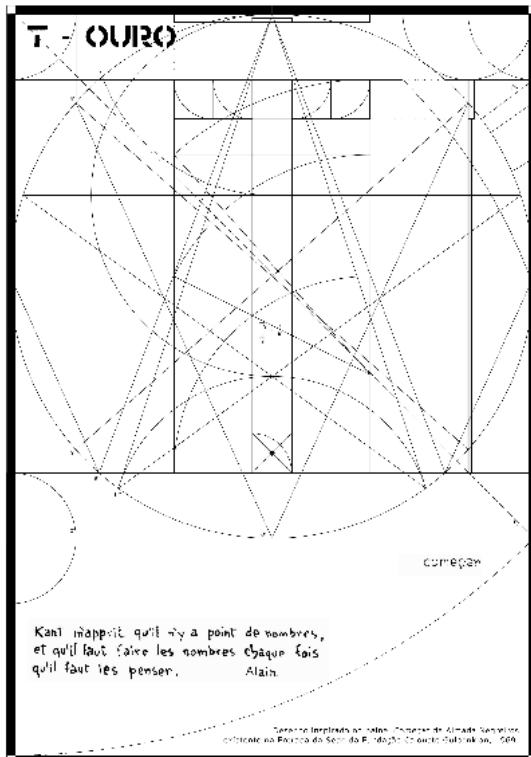
APÊNDICE IV – 1ª FASE DO PROJECTO “OS ESPACIALISTAS E A TÁBULA RASA”. DESENHOS APRESENTADOS À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. (FONTE: “OS ESPACIALISTAS”).



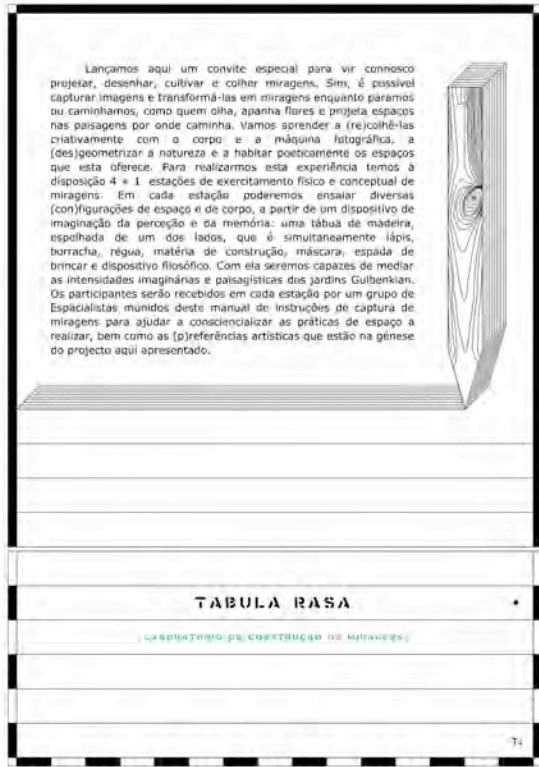
APÊNDICE V



TABULA RASA - FOLHA DE PAPEL EM BRANCO



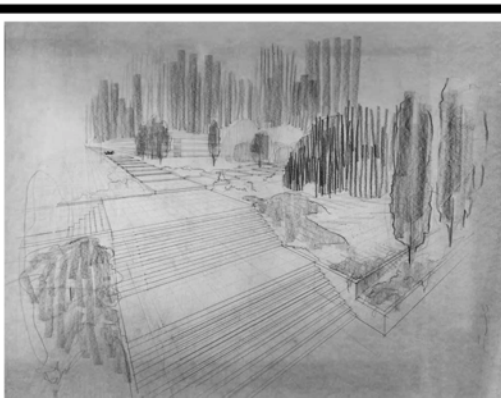
Lançamos aqui um convite especial para vir conosco pretejar, desenhar, cultivar e colher miragens. Sim, é possível capturar imagens e transformá-las em miragens enquanto paramos ou caminhamos, como quem olha, apinha flores e projeta espaços nas paisagens por onde caminha. Vamos aprender a (re)colhê-las criativamente com o corpo e a máquina fotográfica, a (des)geometrizá-las à natureza e a habitar poeticamente os espaços que esta oferece. Para realizarmos esta experiência temos à disposição 4 x 1 estações de exercício físico e conceptual de miragens. Em cada estação poderemos ensaiar diversas (con)figurações de espaço e de corpo, a partir de um dispositivo de imaginação da percepção e da memória: uma tábua de madeira, espelhada de um dos lados, que é simultaneamente lápis, borracha, régua, matéria de construção, máscara, espádua de brincar e dispositivo filosófico. Com ela seremos capazes de mediar as intensidades imaginárias e paisagísticas dos jardins Gulbenkian. Os participantes serão recebidos em cada estação por um grupo de Especialistas munidos deste manual de instruções de captura de miragens para ajudar a consciencializar as práticas de espaço a realizar, bem como as (p)referências artísticas que estão na génese do projecto aqui apresentado.




TABULA RASA •

[CONDIÇÃO DE CONSTRUÇÃO DE MIRAGENS]

T4



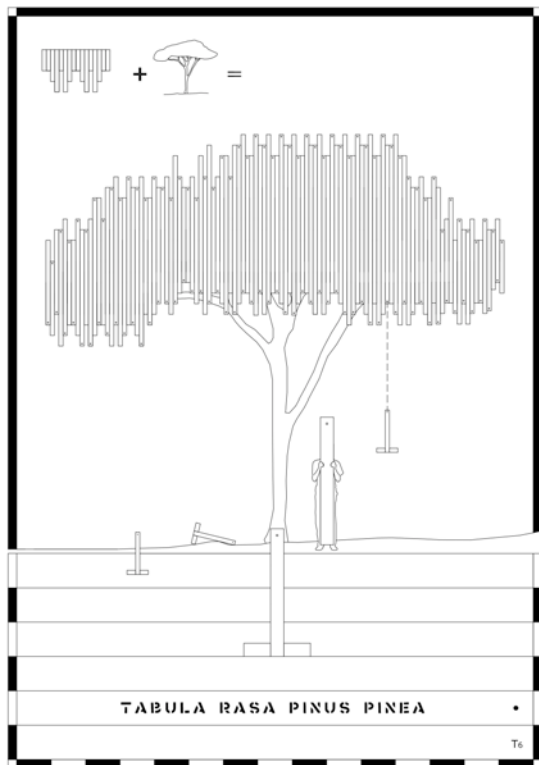
Estudo para a entrada poente da Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.



Tipologias de árvores desenhadas a partir do anteprojecto de arquitectura paisagista, da autoria de Gonçalo Ribeiro Telles e António Faco Viana Barreto, 1962.

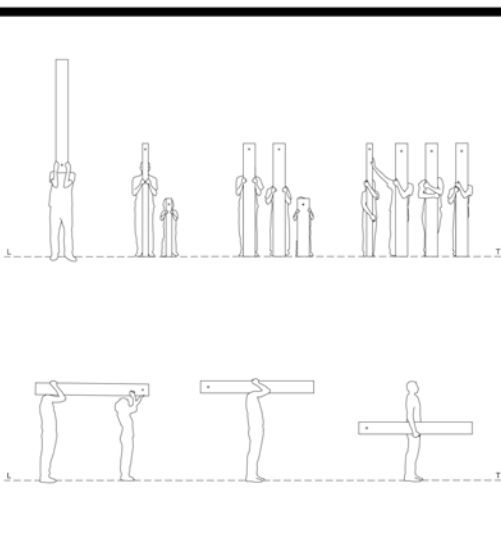
MATTER = MATERIA = MADEIRA = MAE •

T5



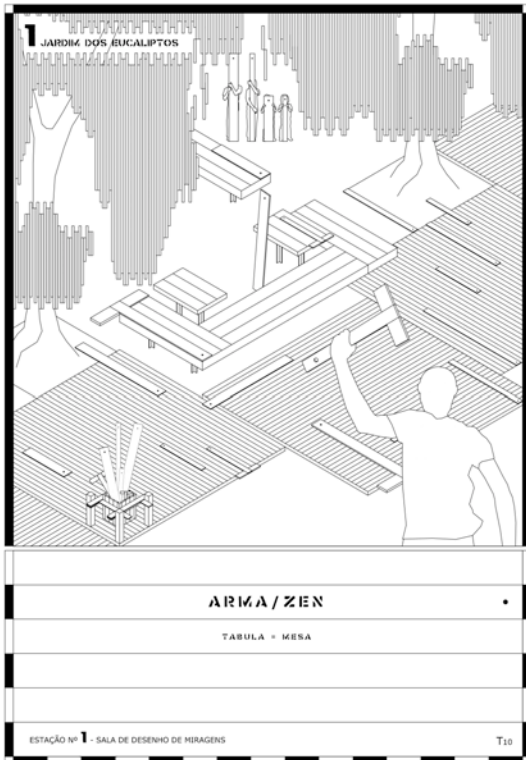
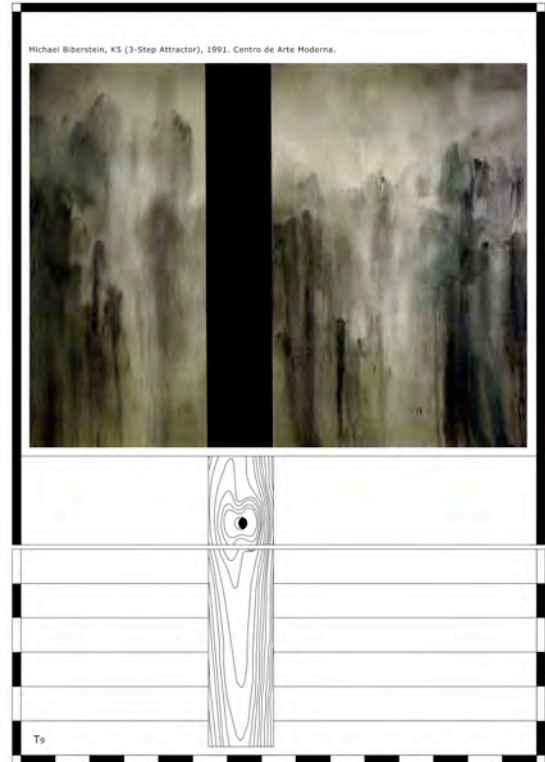
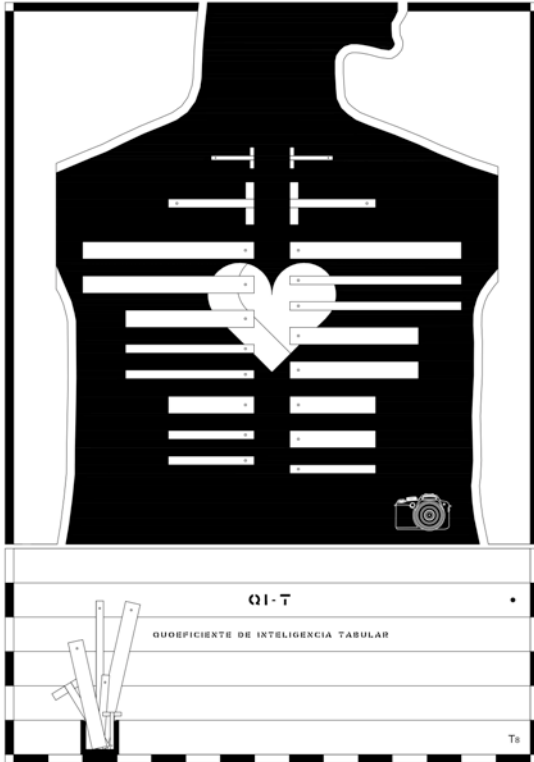
TABULA RASA PINUS PINEA •

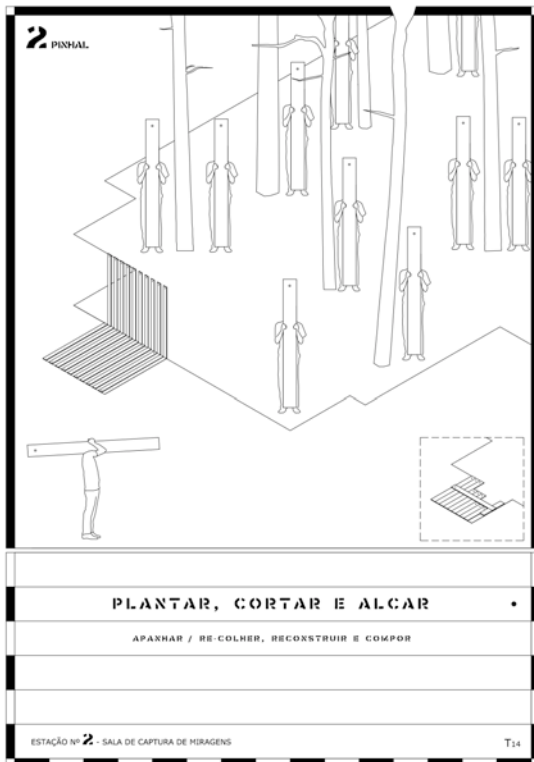
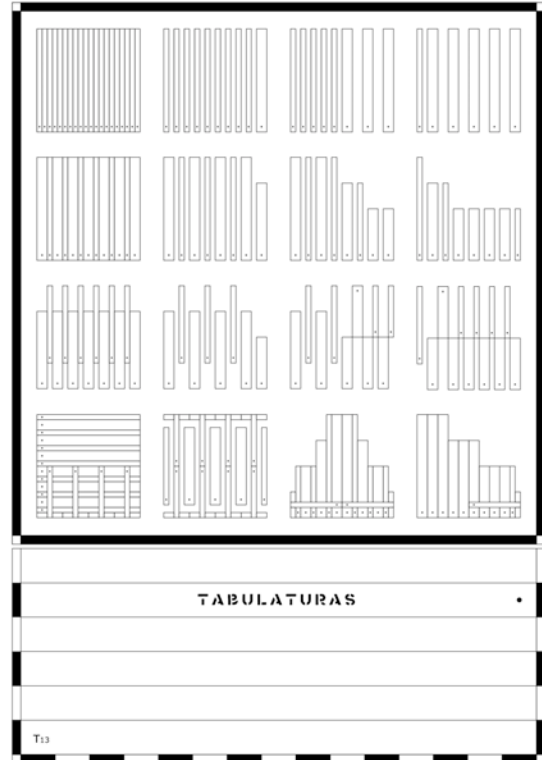
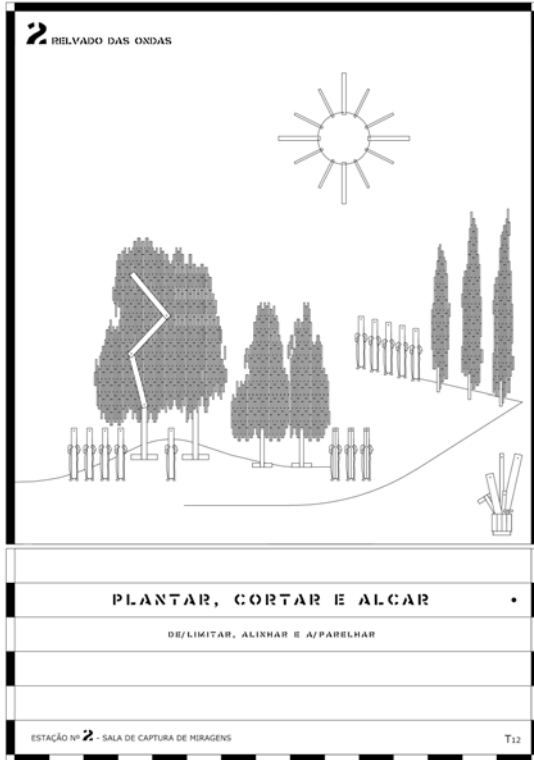
T6

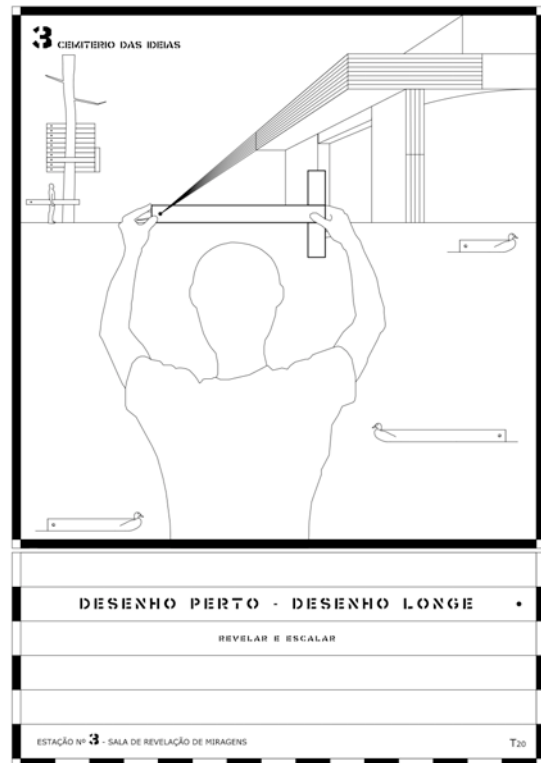
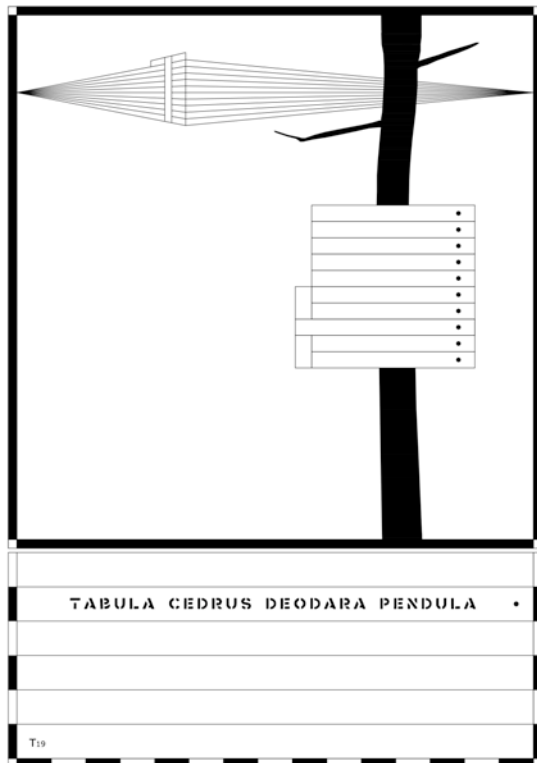
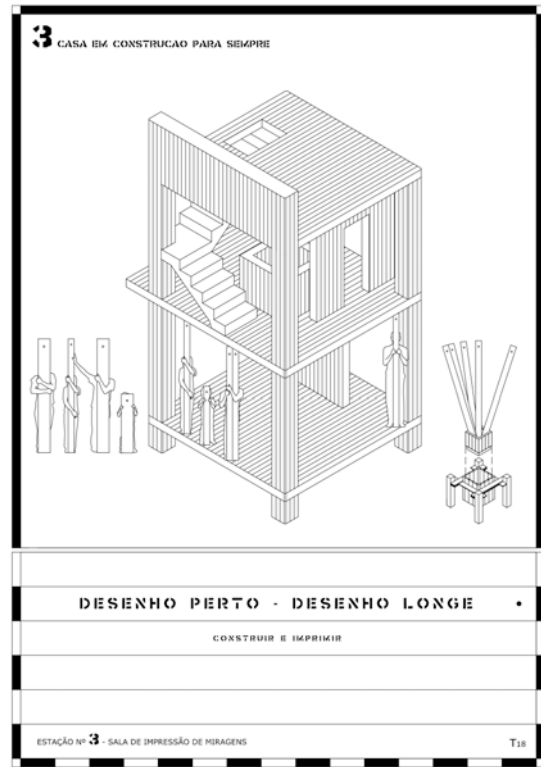
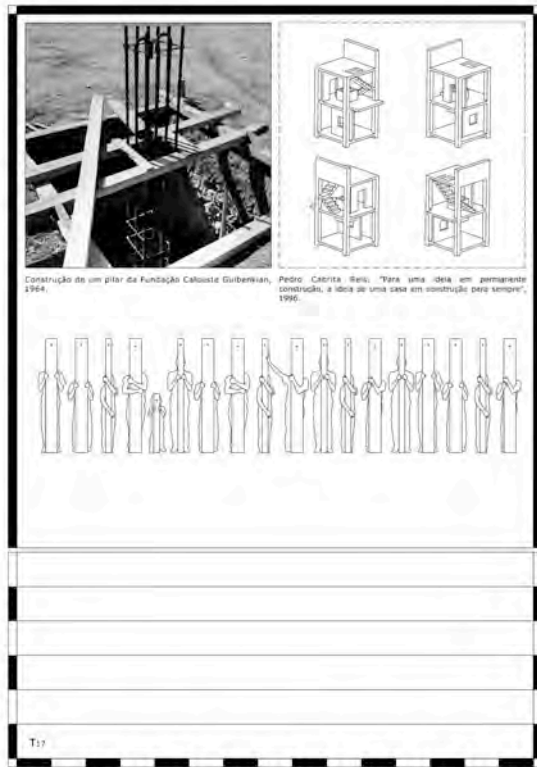



TABULA GESTUS •

T7










Hubert Robert, Le Bosquet des Bains d'Apolon, c. 1775 - 1777. Museu Calouste Gulbenkian.



T21



PRADO

Vista geral da construção do edifício da Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.





TEMP(L)O

RE/MEDI(A)R REFLEXOS

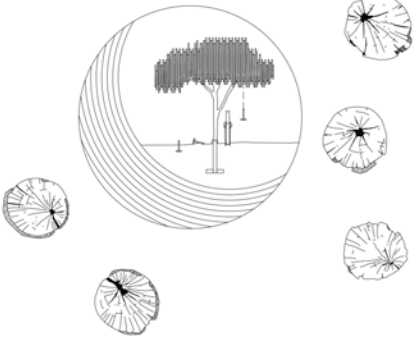
ESTACIÓN Nº 4 - SALA DE REFLEXÃO DE MIRAGENS

T22

Helena Almeida, Corte Secreto, 1981. Centro de Arte Moderna.

T23



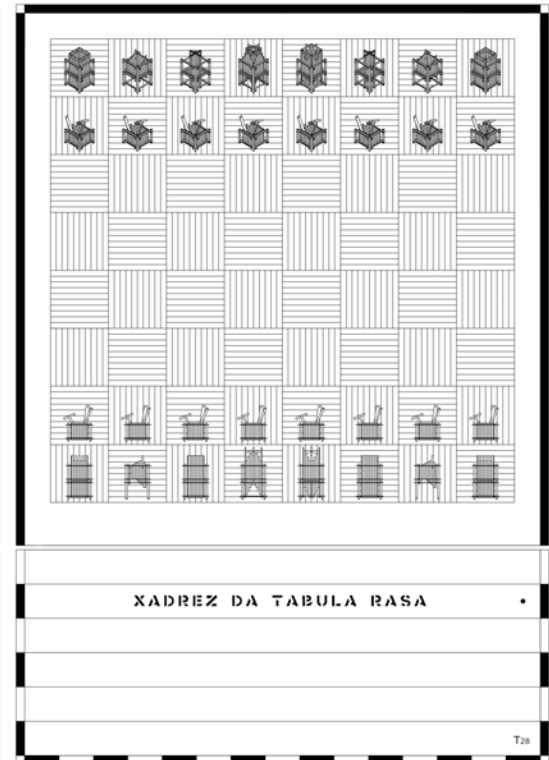
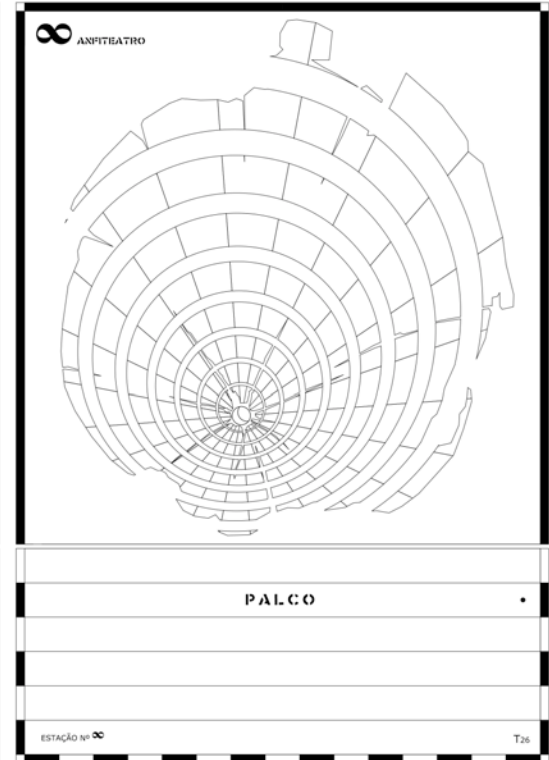
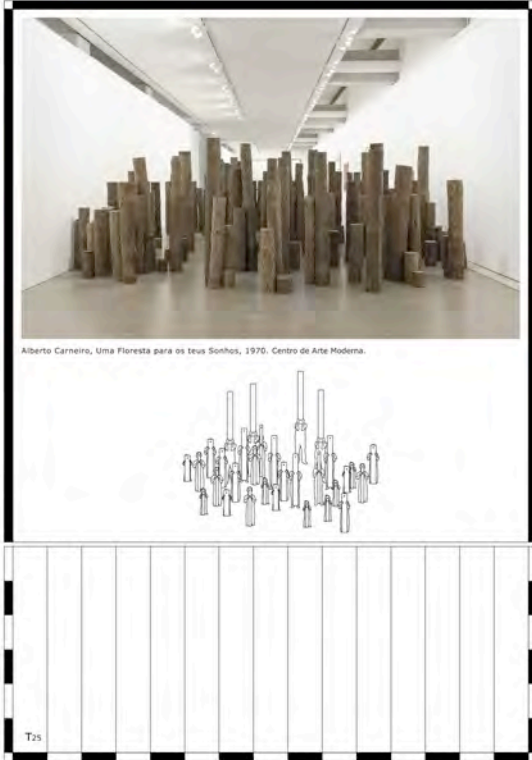
BOSQUE

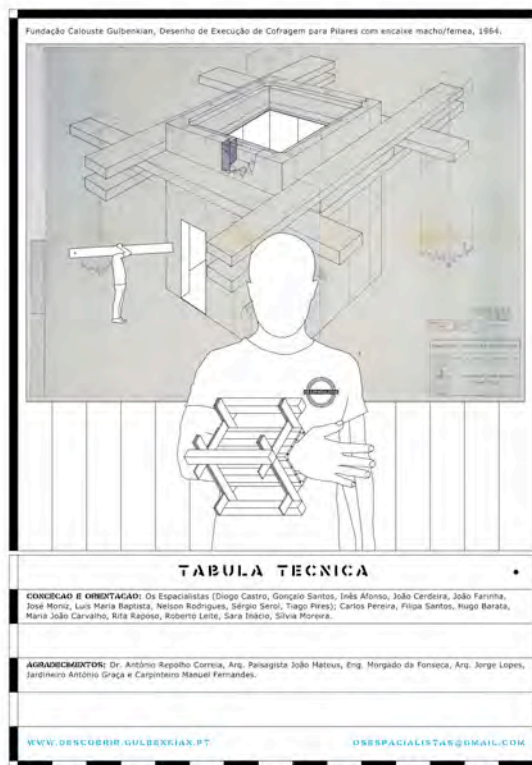
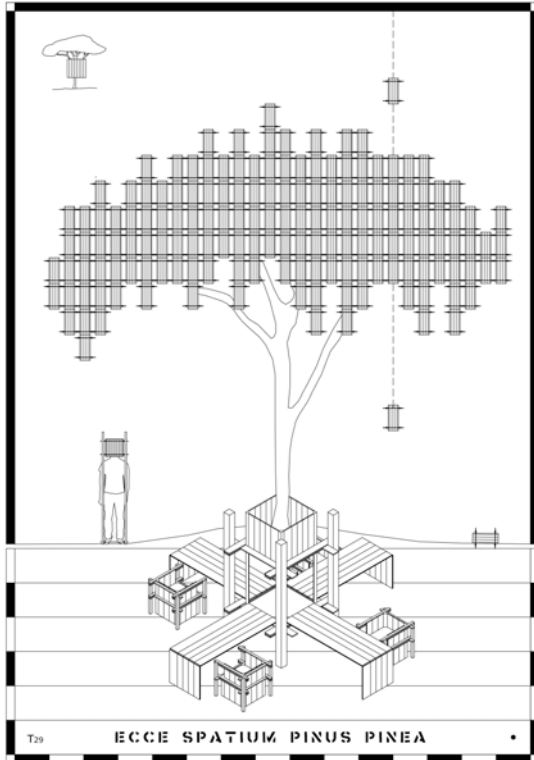
TEMP(L)O

REFLECTIR, IMAGINAR E SONHAR

ESTACIÓN Nº 4 - SALA DE REFLEXÃO DE MIRAGENS

T24





ANEXOS

ANEXO I



Robert Smithson (Passaic, 1938-1973). *Spiral Jetty*, 1970. Lama, cristais de sal precipitados, pedras e serpentinas de água (?). Great Salt Lake, Utah. Fonte: http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

ANEXO II



Claude Lorraine (Lorraine, 1604-1682). *Paisagem com Aeneas em Delos*, 1672. Óleo sobre tela, 99.6x134.3cm. The National Gallery, Londres. Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-landscape-with-aeneas-at-delos/*/key-facts



Stourhead, Inglaterra. Fonte: <http://www.wondermondo.com/Images/Europe/UK/Wiltshire/StourheadGarden.jpg>

ANEXO III



Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594-1665). *Paisagem com São João em Patmos*, 1640. Óleo sobre tela, 100.3x136.4cm. A. A. Munger Collection. Fonte: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Renaissance/artwork/5848>

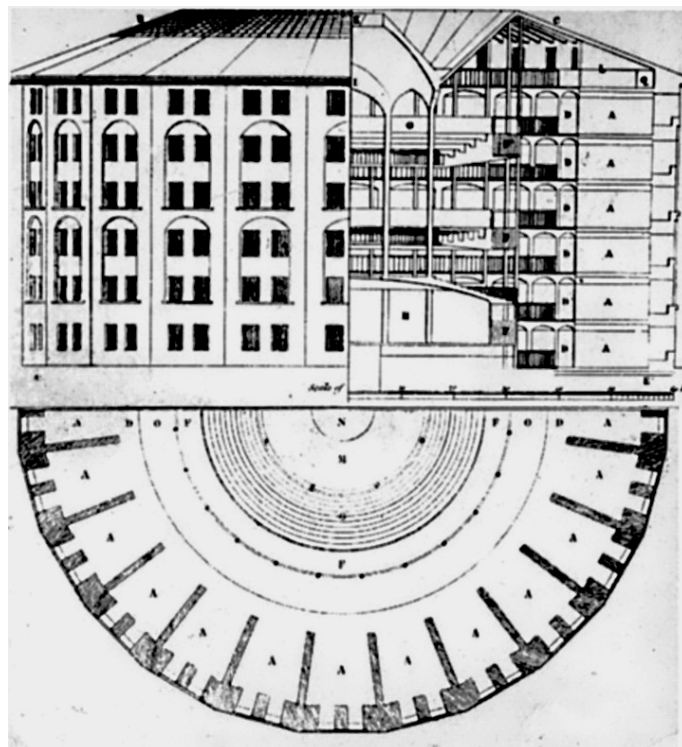


Panshill Park, Inglaterra. Fonte: <https://writingtoinform.files.wordpress.com/2012/04/ruinedabbeyreflection.jpg>

ANEXO IV



Símbolo Espacialista, 2008. Fonte: "*Os Espacialistas*"



Jeremy Bentham (Spitalfields, 1748-1832). Desenho da prisão panóptica. Fonte: <http://www.entrevista-a.com/entrevista-a-michel-foucault/>