

De Jardim Ordinário a Monumento Vivo

JOELMIR MARQUES DA SILVA*

Resumo

Este artigo está estruturado em dois eixos 'arte e Natureza' e 'jardim como monumento vivo', de forma a direcionar a uma compreensão da dinâmica do jardim, bem como as prerrogativas que levam esta obra de arte efêmera ser considerada monumento. Em um primeiro momento aborda-se a dinâmica do vegetal principalmente no que se diz respeito a sua biologia e ecologia para, assim, entender o quão complexa é a arte de fazer jardim. Em seguida abarcam-se as questões que levaram o jardim a ser considerado monumento vivo e o que essa 'denominação' agrega.

Palavras-chave: Jardim histórico; Patrimônio Cultural; História.

Abstract

This article is structured in two axes 'art and Nature' and 'garden as living monument', in order to direct a comprehension of the dynamics of the garden, as well as the prerogatives that lead this ephemeral work of art to be considered a monument. In a first moment, the vegetable dynamics is approached mainly in what concerns its biology and ecology to understand how complex the art of gardening is. Then the questions that lead the garden to be considered monument and what this 'denomination' adds to the garden are approached.

Key words: Historic Garden; cultural heritage; history.



* **JOELMIR MARQUES DA SILVA** é Biólogo, Doutor e Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines pela Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco (UAM-A). Pesquisador do Laboratório da Paisagem da UFPE e do Centro de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD) da Universidad Autónoma Metropolitana unidad Azcapotzalco.

Jardim, *ars cooperativa naturae*

Quando se fala em jardim, a primeira coisa que vem a nossa mente é um espaço vegetado, tenha ele princípios artísticos ou não. O que importa aqui é a idealização que fazemos, isto é, uma busca pela *Natureza*¹. Representada pela vegetação, animais, água, rochas, colinas e montanhas, a *Natureza* nos causa sensações, pelos espetáculos naturais, que conforme Farielo (2008) podem ser encontradas na poesia, na música, nas artes plásticas em geral e, de forma mais imediata, na pintura de paisagem e na arte dos jardins.

Nos escritos do ecólogo Robert Eric Ricklefs (2001), da historiadora da arte Sonia Berjman (2001) e do paisagista Roberto Burle Marx (1962 in TABACOW, 2004) vemos que, em seu sentido mais amplo, *Natureza* é equivalente ao mundo natural referente ao domínio geral dos seres vivos, e, em alguns casos, aos processos associados com as condições abióticas. De maneira mais específica o geógrafo Aziz Ab'Sáber (2003) nos traz a ideia de que a *Natureza* possui seus domínios que estão diretamente relacionados aos aspectos morfoclimáticos e fitogeográficos de um território, o que chamamos de macropaisagens.

A *Natureza* é a grande metáfora subjacente a toda arte e sendo o jardim um dos temas mais representativos da história da arte figurativa, existiu, conforme Francisco Caldeira Cabral (2003) desde a mais remota antiguidade, encontrando-se já representado nos baixos relevos egípcios (Figura 1) e mencionado nas mitologias nórdicas na dualidade *Utgard* e *Midgard* aparecendo

como um lugar privilegiado pela tranquilidade e pela exuberância da vegetação. De onde se intui que o jardim é antes uma necessidade consciente do que simplesmente uma criação accidental de luxo supérfluo na nossa civilização (BURLE MARX in DIARIO DA MANHÃ, 1935).

¹ A palavra '*Natureza*' virá sempre com a inicial maiúscula para diferir do significado desta palavra na expressão 'a natureza das coisas'.



Figura 1: Pintura mural da tumba do escriba Nebamun, aproximadamente 1.350 a.C., encontrada na cidade Amarna edificada pelo faraó Akhenaton. Acervo: The British Museum, Londres.

A recriação do paraíso, para a cultura ocidental, e a aproximação da *Natureza* são duas visões recorrentes na literatura de jardins. Conforme Berjman (2001) tais questões estão relacionadas à ideia de o jardim do Éden resistir, ao longo do tempo, porque é necessária à saúde psíquica. Isso se dá pelo fato de querermos redimir a culpa original [o pecado] e, assim, o homem criou jardins atrativos e sedutores em todos os tempos. O que nos leva ao pensamento da filósofa Anne Cauquelin que considera que o “jardim é, em efeito, a imagem do que de melhor há no homem, ao residir no jardim, o homem se torna

semelhante àquilo que o circunda” (2007, p. 65). Desta maneira, inicia-se uma sucessiva busca de reinstaurar a fascinação da origem em um mundo terreno, com especial atenção para o natural, e o mais parecido possível do paraíso perdido. Tanto que o botânico inglês John Gerard (1597) escreveu que o mais antigo monumento do mundo não é outro que o Paraíso e seu jardim do Éden.

É no período renascentista que o *homem* se lança ao conhecimento e manejo da *Natureza* e a converte em artifício, e a arte passa a ser entendida como uma

mescla do natural com o artificial onde a razão prima sobre o gênio. Assim, a arte “transforma” a *Natureza*. Essa condição é tratada pela filósofa Adriana Veríssimo Serrão como uma “*vedute* do mundo natural, realizando gradualmente a transição entre o espaço de habitação, a zona de deleite e a natureza ainda *silva* ou floresta inexplorada” (2008, p. 7).

A fusão, realizada pelo ser humano, da arte com a *Natureza* resulta no que se denomina *Terza natura*, que se beneficia daquilo que nem a *Natureza* e nem a arte por si sós podem fazer, isto é, reflete uma maneira humana de ver as coisas, segundo a qual o jardim é visto como um aperfeiçoamento cosmológico da *Natureza* no caminho que leva da floresta selvagem [*Prima natura*] à arte, através da agricultura [*Seconda natura*] (HAJÓS, 2001 e LUENGO-AÑON, 2008). É nesse momento que o jardim é “em efeito, a *Natureza* modelada pelo

homem para expressar nela seu sentimento” (ASSUNTO, 1991, p.31) e assim portador de uma mensagem fundamental que proclama a subordinação da *Natureza* à arte.

Os jardins representam um vínculo que o homem cria para conciliar-se com o mundo exterior, resgatando a ligação com a *Natureza*; e esta função é tão espontânea e está tão profundamente enraizada que se pode dizer que não existe civilização alguma que não tenha expressado esta elementar aspiração e, um exemplo, é o jardim de Itztapalapa (México) que pertencia ao Senhor Cuitláhuac II (1476-1520), que o tinha como um lugar onde poderia encontrar alívio depois de seu trabalho, uma vez que um dos passatempos reais estava em plantar “vegetais e florestas, onde colocavam todas as árvores de flores” (SAHAGÚN, 1989, p. 509) (Figura 2).

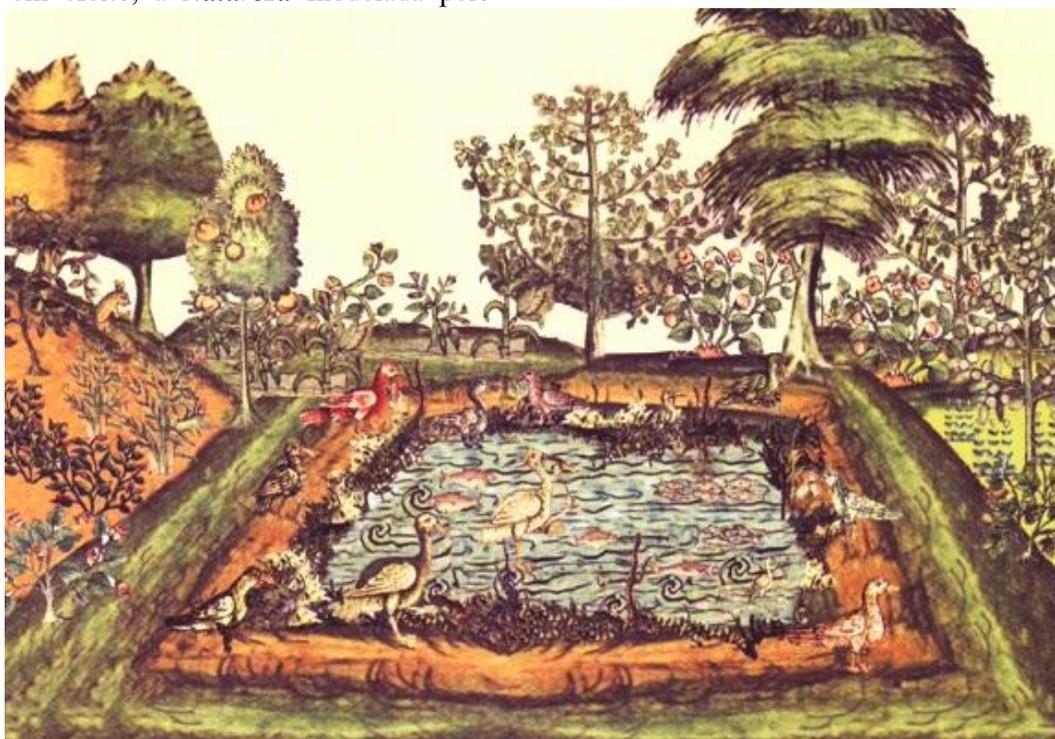


Figura 2: Jardim do senhor de Itztapalapa, Cuitláhuac II (Códice Florentino, Lib. XI). Fonte: Velasco Lozano (2002, p.29).

Se o jardim é intencionalmente criado com uma visão arquitetônica e vegetal passa a ser considerado, segundo o arquiteto paisagista belga René Pechère (1971), como uma obra de arte. Mas, esta é uma arte muito especial, a única que é composta por um material vivo – o vegetal. Portanto, ela está mudando, é um modo de vida. Desta maneira, a arte do jardim, conforme Roger Caillois (2006), é provavelmente a mais ambígua, a mais difícil e ao mesmo tempo a menos apreensível de todas as artes. *A ambiguidade, a condição de ser arte difícil e menos apreensível* são aspectos tratados por Carmen Añón Feliú (1995a) ao considerar o jardim como uma arte que se diferencia das outras, porque nele a beleza não só se contempla, mas também se vive. No jardim realmente se vive a arte, onde o ato de contemplar e o ato de viver formam uma só coisa.

Neste sentido, o filósofo Arthur Schopenhauer (2014 [1819]) em sua obra *O mundo como vontade e representação*, apresenta um capítulo destinado a arte e seu papel, no qual reconhece que a arte do jardim tem uma autonomia plena, e a coloca a frente da arquitetura em um sistema de hierarquização das artes. Para ele, um jardim, enquanto arte, trata de mostrar à intuição humana, a ideia que constitui e o estado dos elementos vegetais.

Daí que a arte do jardim é inseparável da ideia de representação. Em um plano subjetivo é bastante fácil de constatar que um jardim nunca pode ser apresentado em um só golpe de vista, como em um quadro. Assim, na arte do jardim nos encontramos em uma situação “às vezes perto e longe [...] a contemplação momentânea da *Natureza* nunca se percebe duas vezes a mesma paisagem. Cada passo cria outra

realidade. Formulando de outro modo, todo jardim é um mundo infinito que exige uma série ilimitada de representação” (JACOB, 2010, p. 12 e 15).

Assim, conforme Burle Marx “os jardins são obras de arte e os princípios de execução de jardins e de outras obras de artes são os mesmos: para acentuar o principal, estabelecem-se paralelos; para ressaltar uma cor, opõem-se outras, criam-se contrastes, harmonias” (BURLE MARX in SUSANA SCHILD, 1979, P.1). Afinal, um jardim faz-se principalmente com a própria *Natureza* e, ademais, a planta – o elemento principal do jardim – “vive em ressonância com o meio e há correspondência entre as condições do nicho que ela ocupa e de suas exigências para nascer, crescer e reproduzir-se. A vida vegetal é uma atividade cíclica, cujas pausas são marcadas pela morte e pela germinação” (BURLE MARX, 1987, p. 40), ou seja, assenta-se sobre uma base ecológica.

Ao se falar que um jardim deve conservar o aspecto da *Natureza*, e de acordo com o engenheiro civil Jean-Charles Adolphe Alphand (1875), não se deve crer que se trata de uma cópia exata das coisas que nos rodeiam: ele é uma obra de arte. Complementando essa ideia, o arquiteto paisagista Édouard François André (1879) considera que as melhores composições de jardim surgiram da união íntima da arte e da *Natureza*, da arquitetura e da paisagem.

Com um pensamento mais aprofundado, Burle Marx afirma que o fato de criar uma paisagem artificial não implica em uma negação nem em uma imitação da *Natureza* “é preciso saber transportar e associar, com base em critérios seletivos e pessoais, os resultados de uma

observação atenta e prolongada [...] criar jardins é realizar microclimas, harmonizá-los, mantendo sempre viva a concepção de que, nessas associações, as plantas colocam-se lado a lado, quase que numa relação de necessidade” (1987, p. 41), o que em síntese significa dizer que o jardim é “obra de arte + ciência + técnica”, assim, essa obra de arte somente é possível de se materializar por meio das ciências que tratam do material vegetal e seu crescimento: a botânica, a horticultura, a ciência do solo e do ambiente; e a técnica de jardinagem (Berjman, 2001, p. 2).

Para mostrar o quanto é complexo criar um jardim o sociólogo e crítico literário Roger Caillois em *Jardins Possíveis* faz uma comparação do jardim com outros tipos de obra de arte e, para ele:

O pintor, sobre a parede ou sobre a tela, compõe à vontade da linha, superfícies e cores. O joalheiro [...] para fazer suas joias, junta, gemas e metais. O escultor e o arquiteto levam em conta a resistência do material, obedecem às leis imperturbáveis do equilíbrio e da gravidade. Uns ou outros atuam livremente. Lidam com substâncias dóceis ou rebeldes, mas sempre inertes, que eles manipulam e submetem à sua inspiração. Não precisam temer que elas se rebelem ou se esquivem. *Ao imaginar ou realizar um jardim, o jardineiro modifica a natureza, corrige-a, metamorfoseia-a. Deve calcular, com a fertilidade do humo, com o ciclo das estações, com o regime das chuvas, a data das sementeiras, os ritmos de crescimento e de floração, com as mil perfídias da ecologia. Especular sobre o aleatório* (2006, p. 2-3).

Nas palavras de Caillois fica claro que o jardim é uma arte temporal por excelência, nunca é estático e está em constantes modificações porque a *Natureza* se impõe com sua ordem, que se faz mais evidente na vegetação porque está subordinada, segundo Burle Marx (1967), a um determinismo ligado às leis da biofísica, da bioquímica e da fisiologia. Assim, os jardins, foram projetados e construídos como propostas para o futuro.

Ao considerar os jardins como “entes vivos em constante evolução e decadência” o botânico norte americano Graham Stuart Thomas (1980, p.1) destaca que em nenhum momento existe o jardim perfeito e que muito menos se pode afirmar que a arte do jardim esteja sob um controle absoluto. Porém, segundo Leenhardt (2008) o passar do tempo não é, para o jardim, uma degradação, mas um processo normal e, sua ocorrência se revela na dinâmica própria de sua evolução, uma vez que, o jardim difere da arquitetura, pois, não é uma obra acabada. Assim, quando uma obra arquitetônica foi finalizada, os materiais seguem o caminho do envelhecimento, e no jardim ocorre o desenvolvimento e as transformações, uma busca constante da vegetação pelo estado de clímax.

Um *jardim* é um complexo de intenções estéticas e plásticas; e a *planta* para um paisagista, *não é somente uma planta* – rara, inusitada, banal ou destinada a desaparecer - porque *é também cor, forma, volume ou um arabesco em si mesma*. É uma *pintura para um quadro* de duas dimensões que faço para um jardim na prancheta de meu atelier; é a escultura ou o *arabesco para um jardim* [...] A grande diferença entre a *pintura*, bidimensional, e a *paisagem*

construída em três dimensões é que *a última não é estática*. O próprio *ciclo da folhagem, floração, das sementes, ou um golpe de vento, uma nuvem, um aguaceiro, ou uma tempestade encarregam-se de alterar sua côr ou a própria estrutura* (MARX in CORREIO DA MANHÃ, 1962, p. 2).

De acordo com a paisagista Carmen Añón Feliú “o artista criou o jardim em determinada época, que foi depois mudado e transformado. Uma ação que converte o tempo em elemento criativo” (1995b, p. 221), o que significa dizer que “hoje são de um modo pela manhã e de outro pela tarde, de um modo no verão e de outro no inverno... e amanhã ou dentro de 5 meses?... não sabemos” (Berjman, 2001, p.5).

Há muito tempo está enraizada a ideia de que uma obra de arte deve possuir um grau máximo de durabilidade e estabilidade. Do ponto de vista histórico, o jardim se apresenta em relação às demais artes com uma fisionomia totalmente particular. Questiona-se se esta forma de arte pode-se conceber historicamente, dado que os jardins estão sujeitos a modificações contínuas e que toda sua vitalidade faz com que seja difícil formular uma valoração crítica definida.

Tal questionamento não é algo recente. O teórico de jardim Christian Cajus Lorenz Hirschfeld (1781) em *Théorie de l'art des jardins*² já afirmava que “aquilo que em um século eu chamo de jardim não é o mesmo no outro século” explicando que “o mesmo jardim pode assumir tal conotação, a ponto de deixar de existir mesmo até uma semelhança distante com o quadro inicial” (p. 27-

² Obra original disponível na base de dados da livraria digital *HathiTrust's digital library*.

28). Esta afirmação, que leva ao limite extremo a possibilidade de sobrevivência de uma obra tão frágil, leva-nos a refletir sobre o grau de incidência do tempo na percepção da ideia do jardim. Contudo, para Giusti (2004) o jardim, e fazendo uma analogia com a música e o cinema, consegue a sua expressividade no tempo.

O Jardim convertido em monumento vivo

Mesmo com toda produção literária sobre história e projetos de jardins e parques [*tratados de arboricultura, jardinaria, horticultura e arquitetura*] – que teve início, principalmente, no século 15 e com grande profusão nos séculos 19 e 20 –, não há registro, nestes escritos, sobre seu reconhecimento como uma arte independente. De forma oficial, e bem modesta, o tema de jardins aparece na Carta de Atenas (1931) e mesmo assim associada à valorização dos monumentos: “há também necessidade de estudar as plantas e ornamentações vegetais adequadas a certos monumentos ou conjuntos de monumentos para lhes conservar o seu carácter antigo” (in Cury, 2000, p. 14).

Segundo Annie van Marcke de Lummen (2001) justo antes da Segunda Guerra Mundial as Exposições Universais e Internacionais foram as ocasiões para os primeiros encontros no debate sobre a arquitetura. Quando se realizou a *Exposição de Bruxelas* em 1935 poucos arquitetos estavam interessados na temática do jardim e, dois anos mais tarde, durante a *Exposição de Paris* em 1937, a equipe tinha crescido consideravelmente. O grupo de Paris foi convidado para estar em Berlim e em Renânia. Em Berlim foi recomendado a criação de uma federação internacional para estudos de jardins, mesmo estando

em uma época na qual os jardins não estavam em moda.

Em 1948 se realizou a *International Conference of Landscape Architects* (ILA) na Grã-Bretanha, com a participação de 150 profissionais. Porém, sem muitos avanços no debate sobre jardins, René Pechère (Bélgica) propõe a Geoffrey Jellicoe (Grã-Bretanha) a criação de uma federação internacional para o estudo dos jardins.

Já com o grupo reduzido a 19 pessoas, Geoffrey Jellicoe decidiu, no *Jesus College* (Cambridge), criar a *Fédération Internationale des Architectes-Paisagistes* ou a *Fédération Internationales des Architectes de Jardins*, e contou com o apoio de 15 especialistas de 14 países (Tabela 1), e, em 23/09/1950 foi decidido oficialmente que o nome seria “*Fédération Internationale des Architectes-Paisagistes*” (IFLA, 1950, p.15).

Tabela 1: Relação de especialistas presentes na criação da IFLA sob direção de René Pechère e de Geoffrey Jellicoe.

Especialista	Formação	País
Arquiteto René Latinne	Arquiteto	Bélgica
Edwin Kay	Arquiteto paisagista	Canadá
Carlos Cariola	Arquiteto	Chile
Sven Hansen	Arquiteto paisagista	Dinamarca
Victor D'Ors	Arquiteto e urbanista	Espanha
Loutrel Winslow Briggs	Arquiteto paisagista	Estados Unidos da América
Paul Olsson	Arquiteto paisagista	Finlândia
Ferdinand Duprat	Arquiteto paisagista	França
Maurice Thionnaire	Arquiteta paisagista	França
Catharina Polak-Daniels	Arquiteta de jardim	Holanda
Pietro Porcinai	Paisagista e arquiteto de jardim	Itália
Elise Sorsdal	Arquiteta paisagista	Noruega
Alina Scholtz	Horticultora	Polônia
Holger Blom	Arquiteto paisagista	Suécia
Walter Leder	Arquiteto paisagista	Suíça

Instituída a IFLA os estudos sobre a conservação e proteção de jardins ganham força, porém antes de tudo era necessário inventariar os principais jardins de interesse histórico. Assim, em 07/06/1967, na reunião do conselho, o arquiteto paisagista Francisco Caldeira Cabral (Portugal) sugere a criação de um grupo de trabalho sobre *Jardins Históricos*, e a primeira grande tarefa seria “elaborar uma lista de todos os

jardins históricos do mundo”. E, para isso, Caldeira Cabral indicou René Pechère como presidente (IFLA, 1967, p. 5). Assim, em 15/06/1968, no momento da reunião do conselho, em Montreal, Pechère apresentou os objetivos e as atividades da comissão. Na reunião da IFLA de 1969, em Bruxelas, René Pechère comunica que já possuía uma “lista de 12 páginas sobre os jardins italianos [...]”. Um questionário

sobre jardins históricos foi enviado a todos os países, mas até agora apenas a Espanha e Polónia responderam” (1969, p. 3).

Porém, é só durante a reunião do conselho de 20/08/1969, em Estocolmo, que René Pechère apresenta a proposta de seu trabalho, onde “52 questionários foram enviados para obter uma lista de jardins históricos em todo o mundo” (IFLA, 1969, p. 11) contendo as seguintes questões: “localização do jardim”; “data da construção do jardim”; “estado de conservação” e “horário de visitas” (IFLA, 1969, p. 11) e sendo os objetivos: “analisar quais jardins podiam ser restaurados e eventualmente interessar à Unesco em fazer algum trabalho”; “descobrir em cada país quais são os mais valiosos jardins que devem ser abertos ao público, tendo em vista a promoção cultural”; “reunir conhecimentos completo das regras de conservação e/ou restauro de jardins históricos”; e “emitir um conjunto de regras para orientar os conservadores e evitar muitos erros feitos atualmente, não só por arquitetos, mas, infelizmente, também por arquitetos paisagistas” (IFLA, 1969, p. 11).

Assim, na reunião do conselho que ocorreu em Lisboa entre os dias 1 e 5 de setembro de 1970, René Pechère apresentou uma lista composta de 1.500 jardins pertencentes a 28 países e informou que o questionário ainda seria realizado na “Grécia, Índia, Irã, Irlanda, Luxemburgo, Marrocos, Romênia, Turquia e Iugoslávia” (IFLA, 1970, p. 30). Naquele momento se percebeu a necessidade de ampliar as fontes de informações e contar com a ajuda de historiadores, arquitetos, botânicos e arqueólogos. Assim, Pechère, aproveitando o interesse do *International Council on Monuments*

and Sites (ICOMOS) em seu trabalho, recorreu ao então secretário Raymond Lemaire e ao presidente Piero Gazzola que, depois de avaliar a *razão de ser* dos jardins históricos, o encarregou de organizar uma conferência a cada dois anos em colaboração com o ICOMOS e criar um comitê misto com a IFLA.

Prevendo o grande perigo por qual passavam os jardins históricos e querendo agregar igualmente os sítios que, até então abarcavam a percepção da palavra *paisagem*, René Pechère cria o Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos ICOMOS-IFLA³, sendo a primeira sessão realizada em 1971 em Fontainebleau - *Premier Colloque sur la Conservation et la Restauration des Jardins Historiques*. Nesse momento a arquiteta paisagista Gerda Gollwitzer (Alemanha), proferiu a conferência *L'inventaire des Jardins Historiques*, onde apresentou a lista dos jardins históricos, com um total de 1.550 exemplares distribuídos por 30 países.

Nas recomendações finais do Colóquio foi adotada a seguinte definição para *jardim histórico* “uma composição arquitetônica e vegetal que apresenta do ponto de vista da história e da arte um interesse público” (ICOMOS-IFLA, 1971, p. 230). René Pechère em sua conferência *La restauration des jardins historiques et la philosophie du colloque* (1971), expressou que poderiam ser

³ O interesse da Unesco pela paisagem levou o Comitê em 1998, durante a reunião em Aranjuez (Espanha), a propor uma modificação do nome acrescentando ‘paisagens culturais’ e passou a ser denominado: Comitê Internacional de Jardins e Paisagens Culturais. E, em 2006, momento da reunião do Comitê em Coimbra (Portugal), foi aprovada por unanimidade outra modificação e o comitê passou a ser chamado: Comitê Internacional de Paisagens Culturais ICOMOS-IFLA.

considerados jardins históricos os sítios que possuísem valor e geralmente aceitos como parte do patrimônio cultural. Estes jardins podem ser regulares ou irregulares, clássicos, barrocos, românticos, modernos ou paisagísticos. No entanto, eles devem representar um trabalho original, e os considerou como *monumentos vivos*.

Recuando na história vemos que a questão *monumentos vivos* foi discutida de forma pioneira durante o *II International Congress of Restoration* de 1964, ocasião em que foi elaborada a Carta de Veneza. Nesse momento o arquiteto Mario Berucci em *Il monumento vivo* e o historiador da arte Luigi Maria Crespi em *Monumenti vivi o morti* tecem uma análise crítica sobre a condição de *vivo* ou *morto* dos monumentos, muito em moda até então, e que tinha como respaldo, principalmente, as opiniões apresentadas pelo arquiteto Louis Martial Adrien Ghislain Cloquet em *La restauration des monuments anciens* de 1901. Para Cloquet os *monumentos vivos* seriam aqueles que ainda estariam em uso fazendo parte da vida da cidade e *mortos* os que não possuíam nenhuma função cotidiana, a exemplo das ruínas e remanescentes da Antiguidade Clássica.

Luigi Crespi (1964) defendia a ideia de que todos os *monumentos* deveriam ser considerados como *vivos* uma vez que representam um tempo histórico, possuem valores e proclamam uma espiritualidade e, cita como exemplo, Pompeia, Parthenon e o Fórum Romano para afirmar sua teoria. Já para Mario Berucci um *monumento vivo* é “uma lembrança que ao longo do século, apesar de ter sido adulterado e alterado, mantém-se o seu propósito original de modo que ainda hoje é usado, como se permanecesse completamente

inalterado” (1964, p. 7). Indo mais além, Berucci entra pela questão da conservação onde considera que o objetivo primordial é manter o *monumento vivo* “em pleno funcionamento, para que possa nos dar uma atmosfera ao mesmo tempo física e espiritual” e recomenda ações como “manutenção e adaptação [...]; restauro estético [...]; reconstrução parcial” (1964, p.7).

O conceito de jardim como monumento foi sugerido inicialmente por Jacques Reybroeck em 1979 durante o *fifth International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden* ICOMOS/IFLA. A intenção foi de enquadrar os jardins, considerados como históricos, nas mesmas leis de proteção e, conseqüentemente, de conservação dos demais monumentos. Todavia, Jacques Reybroeck era consciente que a noção de monumento retirava do jardim seu contexto de *sítio* contribuindo, assim, para assegurar a perpetuação.

Em 21/05/1981, no momento da reunião do Comitê Internacional de Jardins Históricos ICOMOS-IFLA, René Pechère distribuiu a proposta da Carta de Florença, relativa à proteção dos jardins históricos, onde retoma a definição de jardins de 1971 (Fontainebleau) e complementa com o seguinte sentido: “como tal é considerado como um monumento”. A carta foi registrada pelo ICOMOS/IFLA em 15/12/1982 de modo a complementar a Carta de Veneza (1964).

A recomendação de que a conservação dos jardins históricos estivesse sobre as diretrizes da Carta de Veneza foi proposta durante o *Second International Symposium on Protection and Restoration of Historic Garden* Icomos/Ifla, em 1973 e registrada nas

Atas do simpósio, onde consta: “Gostaria de salientar que o trabalho de restauro e valorização dos jardins históricos deve ser feito como o trabalho realizado nos monumentos históricos, no espírito da Carta de Veneza, e espera-se uma adaptação do texto para os problemas gerais dos jardins históricos [...]” (p. 267).

No entanto, tal recomendação causou polêmica entre os expertos presentes no simpósio e, no momento, o arquiteto Gustavo Teresa (Espanha) relatou que discordava, uma vez que o edifício e o jardim têm essências diferentes, e recomenda, já nesse momento, a criação de uma carta específica para os jardins. Porém, o arquiteto e restaurador Giuseppe Zander (Itália), recordou que o ICOMOS aprovou a “Carta de Veneza como fundamento da doutrina para o restauro, em plano geral. Enquanto um texto particular aplicável ao jardim não for elaborado, os princípios essenciais da carta devem ser respeitados durante seu restauro, caso contrário não se deverá usar o termo restauro” (ICOMOS-IFLA, 1973, p.258).

A caracterização de um *jardim* como *monumento*, expressa pelo Comitê Internacional ICOMOS-IFLA, oferece múltiplas interpretações que vai de acordo com o entendimento de cada país ante sua cultura. O trabalho do comitê em ter uma lista dos *jardins monumentos* de cada país membro segue até hoje, até mesmo porque não há um critério-chave para sua seleção. No Brasil, por exemplo, existem exemplares importantes de jardins, mas nem todos são históricos e menos ainda monumentos. Assim, para se ter uma lista desses jardins o posicionamento de Annie van Marcke de Lummen deve ser considerado: “os jardins classificados “monumentos” devem ser históricos,

mas nem todos os jardins históricos devem ser necessariamente classificados como “monumentos” (2001, p. 4).

A noção do termo monumento é explicada pela historiadora Françoise Choay em *A alegoria do patrimônio* com sua importância para a compreensão do conceito de patrimônio, assim como da prática da conservação que lhe é associada. Desta maneira, a concepção do termo *monumento* relaciona-se, sobretudo, à questão afetiva. Em seu sentido etimológico *monumento* deriva do latim *monumentum* que por sua vez deriva de *monere* no sentido de recordar e advertir, aquilo que traz à lembrança alguma coisa (CHOAY, 2006). Portanto, seu propósito é de tocar, pela emoção, uma memória viva, assim sendo, a especificidade do monumento deve-se ao seu modo de atuação sobre a memória. Desta forma, o passado invocado e convocado, não é um passado qualquer: “ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar” (CHOAY, 2006, p. 18).

O impasse enquanto a ideia de monumento decorre da circunstância de que, quando se fala em monumento, pensa-se de imediato em algo histórico, coisa que constitui um erro na medida em que é aí que mergulham as raízes de uma concepção moderna de monumento. Ao trabalhar a distinção entre *monumentos* e *monumentos históricos* Françoise Choay (2006) recupera inicialmente a distinção entre estes dois verbetes. Os primeiros são construídos com clara intenção de evocar a lembrança e ligam-se à memória viva. Já os segundos são elaborações de

determinado saber sobre a realidade, escolhas efetuadas entre um vasto conjunto de monumentos de acordo com os valores atribuídos.

Resumindo bem a questão entre *monumentos* e *monumentos históricos* o historiador da arte Aloïs Riegl (2006) especifica que o monumento é uma criação deliberada cujo destino foi assumido *a priori* e de imediato e que o monumento histórico não foi inicialmente desejado e nem criado como tal, ou seja, se constitui como tal *a posteriori*. O que nos leva a reflexão de que o jardim histórico pode assumir, em seus diferentes tempos, as duas conotações: existem jardins que já foram criados como monumentos e outros que foram designados como tal.

Com a Carta de Florença surge uma nova categorização de monumento – o *monumento vivo* que, como já foi visto, já tinha sido empregado por René Pechère ao tratar de jardins históricos em 1971. Assim, o jardim assume a especificidade de ser a única obra de arte realmente viva, ou pelo menos que são constituídos por seres vivos, já que um edifício, como vimos anteriormente, pode ser um *monumento vivo* quando considerado sua função e seu uso. Atrelado a essa denominação está uma série de especificidades para a conservação de jardim histórico que conforme a Carta de Florença:

[...] é uma composição arquitetônica cujos *constituintes* são *principalmente vegetais* e, portanto, *vivos*, o que significa que eles são *perceíveis e renováveis*. Assim, a sua *aparência reflete o perpétuo equilíbrio entre o ciclo das estações, o crescimento e a degradação da natureza* e o desejo do artista e do operário em manterem-no

permanentemente inalterado [...] *expressão da afinidade direta entre a civilização e a natureza* [...] (Arts. 2 e 5).

Ao tratar os jardins históricos como obra de arte, Rosario Assunto (1973) afirma que “o momento da contemplação não é, como na arquitetura, correlativo à destinação prática do lugar, mas ao próprio fim para o qual o lugar-jardim foi idealizado e realizado” (p. 39). Assim, Battisti (1989) estabelece princípios norteadores a respeito dos jardins históricos expressando que os jardins são monumentos locais com características da arquitetura e não são complementos ou decorações das cidades. Eles apresentam *valor artístico, valor histórico e valor enquanto memória*. E ainda podemos complementar com os valores: *arquitetônico, ecológico, botânico e social*.

Como um monumento vivo o jardim assume o caráter de um bem patrimonial. No âmbito do patrimônio histórico-cultural a categoria de jardim histórico se fortalece ainda mais com a introdução do conceito de paisagem cultural na reunião do Comitê de Patrimônio Mundial da UNESCO em 1992. No referido documento, o jardim está na categoria de paisagens culturais criadas, intencionalmente, pelo homem. Com essa categoria de patrimônio cultural, os jardins históricos parecem ter encontrado maior respaldo para sua preservação (SÁ CARNEIRO et al., 2011) garantido, assim, a manutenção de sua característica como documento cultural, fazendo com que ele não seja um verde urbano, ou somente isso, mas produto de uma arquitetura complexa que teve lugar em um tempo histórico.

Considerações finais

O jardim é um produto humano. A cultura que muitos estão acostumados é a de contemplar o jardim como um lugar onde se cultivam plantas, sejam elas bonitas ou não; um lugar de sombra e frescura; como uma base de discussão de problemas ecológicos.

Porém, o jardim é algo muito mais rico e profundo que essa visão superficial, ele é o reflexo de uma cultura e da tradição de um povo e de uma sociedade que o produziu, é uma síntese de estilo, obra mestre de um gênio criador e é uma reserva de arte e de beleza.

A associação entre a arte e a *Natureza (ars cooperativa naturae)*, entre o artificial e o natural constitui a matriz de criação onde o paisagista busca recriar a natureza em suas formas mais espontâneas e casuais. Desta forma, deve-se levar em conta a dinâmica da vida, que é a característica mais notável que diferencia um jardim de outras artes. O jardim como obra de arte traz consigo uma série de significados que devem ser respeitados e conservados, e isso só será possível se as ações de conservação estiverem atreladas a manutenção da ideia de quem o concebeu.

Ao conferir ao jardim a condição de *histórico* e de *monumento vivo* recaem sobre ele os princípios da conservação que devem ser seguidos para garantir sua *integridade* e *autenticidade* e, conseqüentemente, seus *valores patrimoniais* e sua *significância*. Porém, como uma obra de arte viva e efêmera a manutenção desses “atributos” torna-se algo de extrema complexidade.

Tal complexidade está atrelada a questão de que, até hoje, muitos profissionais da área de conservação patrimonial possuem o entendimento de que é

possível aplicar as teorias de conservação arquitetônica ao jardim histórico – como foi determinado na década de 1970, mesmo entendendo que se trata de material distinto. A questão aqui não é descartar tais teorias, mas sim adaptá-las às novas técnicas de conservação específicas para os jardins históricos, o que já vem ocorrendo, porém não com tanta intensidade.

Um exemplo dessa condição é que, até hoje, a Carta de Florença ainda está em voga, mesmo passados 36 anos de sua instituição e possuindo uma visão eurocêntrica. É certo que a carta não se configura como uma Lei e, assim, fica a critério dos conservadores segui-la ou não, mas por se tratar de um documento oficial do ICOMOS/IFLA os conservadores de jardins, em muitos casos, a seguem à risca. Neste sentido, ressalta-se aqui a criação, em 2010, da Carta dos Jardins Históricos Brasileiros dita Carta de Juiz de Fora, onde além das questões abordadas na Carta de Florença avança na teoria da conservação ao trazer, de forma pioneira, a importância da *integridade* para as ações de preservação dos jardins históricos.

Referências

- AB'SÁBER, A. N. **Os domínios de natureza:** potencialidades paisagísticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ALOÏS, A. *O culto moderno dos monumentos:* sua essência e sua gênese. Goiás: Editora da UCG, 2006.
- ALPHAND, Jean-Charles A. **Les promenades de Paris**, 1867/1873. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852.z.r=Les+Promenades+de+Paris+Histoire,+description+des+embellissements,+d%C3%A9penses+de+cr%C3%A9ation+et+d'entretien+des+bois+de+Boulogne+et+de+Vincennes.langFR>>>. Acesso em: 12/12/2016.

- AÑÓN-FELIÚ, C. Del jardín histórico y su rehabilitación. **Nueva Revista**, La Rioja, n. 40, v. [s/v], p. 116-124, 1995a.
- _____. **Authenticité: Jardin et paysage**. Japon: UNESCO; ICCRON; ICOMOS, 1995b.
- ASSUNTO, R. **Ontología y teleología del jardín**. Madrid: Tecnos, 1991.
- BATTISTI, E. Reinventando per il futuro i giardini del passato. In: CAZZATO, Vincenzo. (Org.). **Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive**. Roma: Ministero dei Beni Culturali Ambientali, 1989.
- BERJMAN, S. El paisaje y el patrimonio. **Revista ICOMOS/UNESCO**, Roma, v. (s/v), n. (s/n), 2001, p. 1-11.
- BERUCCI, M. Il monumento vivo. In: **ICOMOS: Il monumento per l'uomo**. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 1964, Venezia. *Anias...* Icomos; Marsilio, 1964. p. 1-4.
- CAILLOIS, R. Jardins possíveis. In: LEENHARDT, Jacques (org.). **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.
- CARTA DE ATENAS (1931). In: CURY, I. (Brasil). **Cartas Patrimoniais**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. p. 14-19. Edições do Patrimônio.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2006.
- CLOQUET, L. **La restauration des monuments anciens**. Revue de l'art chrétien, Bruxelles, p. 498-503, 1901.
- CORREIO DA MANHÃ. **Burle Marx e a renovação do jardim**. Recife, 18.07.1962, p. 1.
- CRESPI, L. Monumenti vivi o morti. In: **ICOMOS: Il monumento per l'uomo**. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, 1964, Venezia. *Anias...* Icomos; Marsilio, 1964. p. 1-4.
- GIUSTI, Maria Adriana. **Restauro dei Giardini: teorie e storia**. Firenze: Alinea Editrice, 2004.
- HAJÓS, Géza. **Jardines históricos y paisajes culturales: conexiones y límites**. Teorías y experiencias en Austria. **Revista ICOMOS/UNESCO**, v. (s/v), n. (s/n), 2001, p. 1-9.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES (ICOMOS)/ INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). Recommendations. In: Primer Colloque sur la Conservation et la Restauration des jardins Historiques, 1971, Fontainebleau. *Anais...* Fontainebleau: ICOMOS-IFLA, 1971. p. 37-42.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES (ICOMOS)/ INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). Discussion Generale. In: 2EME Colloque sur la Conservation et la Restauration des jardins Historiques, 1973, Granada. *Anais...* Granada: ICOMOS-IFLA, 1973. p. 255-260.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). (Org.). **Minutes of meeting of council**. Madrid: IFLA, 1950.
- _____. (Org.). **Proces-verbal de la reunion de l'assemblee generale de L'IFLA**. Madrid: IFLA, 1967.
- _____. (Org.). **Assemblé général de L'IFLA**. Estocolmo: IFLA, 1969.
- _____. (Org.). **Proces-verbal de la reunion de l'assemblee generale de L'IFLA**. Lisboa: IFLA, 1970.
- JACOB, M. **El jardín y la representación: Pintura, cine y fotografía**. Madri, Editorial: SIRUELA, 2010.
- LEENHARDT, J. O jardim: jogos de artificios. In: LEENHARDT, Jacques. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva S.A., 2008, p. 7-46.
- LUENGO-AÑÓN, M. El jardín barroco o la terza natura. jardines barrocos privados en España. In: EGIDO MARTÍNEZ, Aurora Gloria e LAPLANA GIL, José Enrique (coords.). **Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin**. Madri: Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), 2008, p. 89-112.
- LUMMEN, A. van M. de. La memoria de la historia. **Revista ICOMOS/UNESCO**, v. (s/v), n. (s/n), 2001, p. 1-7.
- MARX, R. B. O jardim da Casa Forte. **Diário da Manhã**. Recife, f. 1-12. 22.05.1935.
- _____. **Arte e Paisagem**. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Considerações sobre a arte brasileira (1967). In: TABACOW, José. **Arte e Paisagem: conferências escolhidas**. São Paulo: Studio Nobel, 2004, pp. 85-95

RICKLEFS, Robert Eric. **A Economia da Natureza**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 2001.

SÁ CARNEIRO, A. R.; SILVA, J. M.; VERAS, L. M. de S. C. e SILVA, A. de F. **The complexity of historic garden life conservation**. CECI/ICCRON, 2011.

SAHAGÚN, B. **Historia general de las cosas de la Nueva España**, 2a ed., 2 v., ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana, 1989.

SCHILD, S. **Burle Marx, 70 anos: meu melhor presente seria fazer um jardim na Zona Norte**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 ago. 1979. pp. 1-1 (Caderno B).

SERRÃO, A. V. Da essência do jardim: aproximações a uma categoria filosófica. *Philosophica*, 32, Lisboa, 2008, pp. 5-13.

THOMAS, G. S. The preservation of historic gardens. *Journal of the Royal Society of Arts*, England, v. s/v, n. s/n, p. s/p, 1980.

Recebido em 2017-07-04

Publicado em 2017-10-05