

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

Daniela Remião de Macedo

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

O JARDIM

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

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

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



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

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

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



Atualmente, artistas da mosaicultura¹, arte muito popular no Canadá, têm se reunido em jardins públicos, transformando-os em local de criação e exposição de pinturas e esculturas feitas de plantas coloridas. A organização *Mosaicultures Internationales de Montréal* promoveu a primeira exposição internacional em 2000 no *Parc des Éclusiers* (Montreal, Canadá), reunindo artistas de todo mundo para troca de ideias e formas de desenvolver esta arte. A cada edição, um novo jardim é escolhido para abrigar o evento. Em 2022, a exposição aconteceu no *Parc du Bois-de-Coulouge* (Québec, Canadá). E o jardim tem sido, assim, uma espécie de oásis de criação para muitos artistas.

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

Além do jardim da casa de praia da família², herança do cuidado materno por mais de três décadas, outros jardins como o *Jardim Henrique Lopes de Mendonça*, *Jardim do Torel*, *Jardins da Avenida Liberdade*, *Jardim Amália Rodrigues*, *Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian* e *Jardim do Palácio do Monteiro-Mor*, em Portugal, *Jardins des Archives Nationales* e *Jardim de Monet*, na França, *Jardim do Victoria and Albert Museum*, na Inglaterra, surgem nesse percurso, nessa cartografia sentimental que se constrói, através de caminhadas pelas cidades europeias. São jardins

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

JARDIM FAMILIAR

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





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

O processo de criação (Fig. 1) surge do desejo de fazer da fotografia um exercício de experimentações, permitindo relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com a obra. O trabalho tem como referência as britânicas pioneiras Anna Atkins⁴ (1799-1871) e Mary Somerville⁵ (1780-1872), artistas-cientistas que produziram imagens e participaram do desenvolvimento de processos de impressão fotográfica no século XIX. Ambas desenvolveram trabalhos significativos na história da fotografia junto à natureza. Anna Atkins publicou o

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

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



JARDINS PÚBLICOS DA EUROPA

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

As crianças que um dia foram os entes familiares afloram nas fotografias criadas nos jardins de Lisboa. Surge, assim, *Jardins de Infância*, uma série criada a partir de fotografias dos familiares quando criança, acrescentando aos processos já utilizados a fitotipia⁸, técnica também baseada na propriedade fotossensível das plantas, mas que utiliza a própria folha vegetal como suporte fotográfico. Através deste processo, a imagem da infância materna se forma em uma folha de dombeia (*Dombeya wallichii*) no *Jardim Henrique Lopes de Mendonça* (Fig. 3).

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





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





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



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



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

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



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





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

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



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

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

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

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



CONSIDERAÇÕES FINAIS

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



REFERÊNCIAS

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



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

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

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

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

