

Dissertação

O jardim de flores; O jardim de cor

Autor: Fernando Pedro Ferreira dos Santos
Orientador: Aurora da Conceição Parreira Carapinha

Dissertação

O jardim de flores; O jardim de cor



Autor: Fernando Pedro Ferreira dos Santos

Orientador: Aurora da Conceição Parreira Carapinha

- Este trabalho é escrito conforme o Acordo Ortográfico.
- O texto a cinzento marca os nomes dos espaços diretamente relacionados com o tema, as citações inseridas no corpo do texto e as palavras em itálico.
- As citações soltas do corpo do texto são usadas como ilustração de ideias, tendo por essa razão o tratamento de mancha equivalente às imagens.

imagem da contra capa

Vincent van Gogh, *Jardim com flores* (F430/JH1510), 1888, óleo sobre tela, 92x73cm, Coleção particular.

O jardim de flores; O jardim de cor

Esta dissertação tem como objetivo estudar a cor como elemento de valor fundamental da identidade do jardim, criando em paralelo uma base de trabalho com referências para a elaboração de planos de plantação. A investigação baseia-se na ligação de dois ofícios – a pintura e a arquitetura paisagista – centrando-se no período do final do século XIX, nas obras de Vincent van Gogh e Gertrude Jekyll. Apresentam-se teorias da cor então produzidas, realçando a sistematização realizada por Chevreul e a sua relevância para a evolução nas duas profissões, analisando esta evolução através do testemunho da correspondência de Van Gogh e do livro *Colour Schemes for the Flower Garden* de Gertrude Jekyll. Com os seus testemunhos diretos, procuram-se as suas metodologias de trabalho, enquanto criadores de conceitos que podem ser interpretados em novos jardins. A investigação termina com a elaboração de planos de plantação com base nas obras referidas, e a apresentação de um leque de plantas (paleta de cores) para a sua execução.

5

Flower garden; Colour garden

This thesis has the purpose of studying colour as a key element of a garden producing, at the same time, a working base with references for new planting plans. A connection is made between two crafts – painting and landscape architecture – focusing this study on the late XIX century, on the work of Vincent van Gogh and Gertrude Jekyll. Colour theories, developed during this period, are presented, especially the one made by Chevreul, and the influence his studied had, relating it with the evolution of these two crafts and artists. The correspondence of Van Gogh and the Jekyll's book *Colour Schemes for the Flower Garden* are the main source of information, for they are a personal testimony of their thoughts and work methods, and a source for future ways of creating gardens. Colour themes are organized from Van Gogh's paintings, as reference for new planting plans, and from the knowledge of Jekyll's vocabulary, her long gone *Spring Garden* at *Munstead Wood* is recreated using his colours and plants. To help the planting, a palette made of Jekyll's flowers for the spring garden is made.

ÍNDICE

PREÂMBULO	7
A TEORIA DA COR	15
Dos fundamentos teóricos e sua evolução	16
Da sistematização e classificação	19
Das novas matérias-primas	23
Das interpretações e práticas	25
VINCENT VAN GOGH	42
Do objeto de análise – as cartas	43
Das influências	47
Da metodologia e da evolução (desenho e cor)	56
Dos quadros	66
GERTRUDE JEKYLL	80
Das influências	82
Do objeto de análise – o livro	93
Da metodologia utilizada	95
Do(s) jardim(s)	103
Paleta de cores	122
Plano de plantação – <i>Munstead Wood</i>	143
Plano de plantação – <i>Jardim dos Pintores</i>	144
CONCLUSÃO	145
BIBLIOGRAFIA	148

É no diálogo entre disciplinas, da análise e discussão das suas, muitas vezes, diferentes formas de observar, pensar e agir que se promove a diversidade de intervenções nos mais variados níveis da ação humana. Esse diálogo é fator essencial para a evolução e o enriquecimento do Homem como ser global – físico e espiritual, social, político, moral... Ao mesmo tempo que nos incute uma consciência e o respeito pelo outro e por uma diversidade de vontades, permite enriquecer a nossa forma de intervir no mundo, sustentando as nossas ideias em fundamentos racionais, mas também sensitivos/sensoriais. Em ambos os casos, decorrentes de reflexão. A aceitação dessas ideias, por nós próprios e pelos outros, depende da ancoragem que apresentam num contexto físico e cultural envolvente, devendo estar sempre ligadas a realidades perceptíveis, sobretudo para as questionar, promovendo-se assim novas formas de fazer.

8

Este trabalho surge de uma vontade e necessidade sentidas em abordar o tema da **COR** como elemento central do(s) jardim(s) – como instrumento de composição, mas fundamentalmente como elemento que acrescenta valor na estruturação e caracterização desse(s) jardim(s) – e o diálogo lógico que o criador de jardins deverá fazer com a pintura e todo o seu universo. Faz-se a análise da utilização da cor na pintura e na arquitetura paisagista num período histórico anterior, centrando-se no trabalho de um autor para cada uma das disciplinas. Tem como objetivo perceber a influência que ambos tiveram na evolução da história da arte, e de como poderão no início do século XXI ter validade na aplicação e reinterpretação de alguns dos seus princípios na construção de novos jardins.

A arquitetura paisagista (entendida aqui como a arte de conceber jardins) e a pintura têm em muitos períodos da sua evolução, um diálogo íntimo, procurando ambas a representação e criação de lugares ideais, de arquétipos, em que o mundo que nos envolve representa um papel fundamental. Um desses períodos de ligação direta e intensa, situa-se entre a última metade do séc. XIX e os primeiros anos do séc. XX e abarca vários movimentos artísticos, que vão do romantismo ao naturalismo, impressionismo e pós-impressionismo e a sua evolução para o expressionismo.

É no impressionismo e pós-impressionismo em França e no movimento Arts & Crafts em Inglaterra que se centra esta reflexão sobre o diálogo entre a pintura e a arquitetura paisagista, sobre a contaminação e apropriação mútua das suas linguagens. Coincide também este período, com o início de alterações na forma como o Homem vive e se relaciona com o meio que o envolve. Descobertas científicas e tecnológicas em conjunto com grandes transformações nas relações sociais surgem em mais curtos espaços de tempo, acelerando-se uma mudança, que é profunda, na forma de pensar e conceber o mundo e que levará à sua transformação. É neste contexto que surgem novas descobertas no campo da ótica e numa nova perceção da luz. Quer a pintura, quer a arte de fazer jardins farão uso desse conhecimento surgido em meados do séc. XIX e que ainda hoje têm validade plena.

É este início de descobertas, envolvendo uma intensa análise racional e profunda perceção sensorial, que se procura entender através da ação, como se referiu anteriormente, de dois dos seus intervenientes – **Vincent van Gogh** e **Gertrude Jekyll**.

9

A LUZ, traduzida na cor, e a procura do momento instantâneo e fugaz que ela produz, são os elementos aglutinadores dos dois exemplos apresentados. A perceção e representação dessa luz são as questões centrais e inovadoras do percurso, enquanto artistas, de Vincent van Gogh e Gertrude Jekyll.

A escolha deve-se a um fascínio pessoal pela sua obra, de natureza mais emotiva, mas também pelo reconhecimento que deles se faz como artistas e artífices exímios nas suas disciplinas.

A análise basear-se-á no testemunho (pessoal) do pensamento e ação de ambos os autores (no modo como utilizam a cor), explorando a cumplicidade entre as suas formas de perceção, análise e representação/criação. Apesar de se elegerem trabalhos realizados há cerca de 100 anos, os métodos profundamente científicos e técnicos, assentes numa intuição e sensibilidade extraordinárias, fazem deles testemunhos essenciais na evolução do conhecimento, revelando-se inteiramente atuais. Pretende-se a criação de um instrumento de trabalho, pessoal, para futuras conceções de jardins/paisagens. A sistematização, baseada em conhecimentos técnicos e científicos, deverá ser

flexível, para que se adapte às várias necessidades e recursos disponíveis na atualidade e que complemente as diferentes sensibilidades de cada um dos possíveis intervenientes (autor, proprietário, utilizador...). A organização de reflexões, conceitos e formas de atuar, segue uma orientação que, embora com abordagens distintas, justificada na diferente natureza dos seus caracteres e dos seus trabalhos, procura atingir o mesmo objetivo – aprender pelo testemunho (direto) de outros que reconhecemos como mestres, praticando a mimetização de alguns dos seus gestos, procurando a compreensão das suas ideias e, no limite, conhecê-las profundamente permitindo-nos adquirir uma linguagem própria e com *caráter*, como refere Vincent van Gogh. A procura de qualquer *fazedor de jardins*, é realizar uma obra *bela*, sentida, coerente no nosso íntimo e portanto defensável, mas também de profunda ligação com um imaginário pictórico coletivo. No fim deste trabalho apresenta-se uma proposta de realização de um jardim – *Jardim dos Pintores* – baseado no *Jardim de primavera* de Gertrude Jekyll, como concretização possível da aprendizagem feita.

10

§

Quer com Vincent van Gogh, quer com Gertrude Jekyll os objetos centrais de análise são os textos com os seus testemunhos diretos apoiados nas suas obras gráfica e pictórica. Em Vincent van Gogh faz-se uso da sua vasta correspondência, fundamentalmente com o seu irmão Theo, mas também com a sua irmã Willemien, Paul Gauguin entre outros, publicada em compact disc em 2004 por R.G. Harrison e complementada pelo sítio na internet <http://vangoghletters.org> nas suas versões de 2010 e 2011 editado pelo Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. Em Gertrude Jekyll utiliza-se a sua obra *Colour Schemes for the Flower Garden*, com 1ª edição em 1908, consultando-se a sua edição de 1982, reimpressão da edição de 1935 da Country Life Ltd.

Será também feita, no início dos capítulos respeitantes a cada um deles, uma referência ao contexto social e artístico em que se inserem e das influências que sofreram. Refira-se a grande diferença dos seus processos de formação. Em Gertrude Jekyll, uma formação clássica e académica, baseada nesse raciocínio estruturado e enquadrada nos movimentos artísticos seus

contemporâneos. Em Vincent van Gogh um processo solitário, autodidata, estruturado essencialmente, e à distância, pelo seu irmão Theo. Uma aprendizagem mais intuitiva e introspectiva. Acrescentam-se ainda, em Gertrude Jekyll, as referências e relações que tem com os movimentos relacionados com a arte dos jardins, referências essas inexistentes em Vincent van Gogh.

Com **Vincent van Gogh** são abordados princípios que o guiaram na sua evolução como pintor. As suas influências, fundamentalmente literárias e visuais (incluindo-se nestas os seus longos passeios e o seu profundo gosto e conhecimento pelas/das paisagens, as coleções de reproduções de obras de arte e as visitas a museus); as técnicas e a sua evolução (no desenho e na pintura); e as temáticas por ele abordadas. Como tudo isto se reflete na elaboração das suas obras e de que forma esse imaginário se poderá aplicar no Jardim.

Relativamente às temáticas e técnicas, interessa ainda na obra de Vincent van Gogh, para além do estudo da cor, refletir sobre o paralelismo que pode existir entre o projeto de um jardim e o processo de conceção que faz dos seus óleos através das suas ações:

- na perceção que tem da paisagem , ou de um trecho dela;
- no(s) tempo(s) – as estações do ano, as horas do dia – em que as representa, procurando efeitos específicos nesse lugar/tempo;
- na organização da tela, através de uma estrutura refletida e consciente;
- no uso dos elementos da paisagem para a criação de uma composição;
- no desenho como génese da obra final (óleo) e a utilização do traço para a criação de texturas, massas, vazios, movimentos.

Vincent van Gogh tem, com estas preocupações, o objetivo de criar reação nos outros e dar a conhecer a muitos a sua noção de *beleza do mundo*, objetivo idêntico da realização de um jardim.

Com **Gertrude Jekyll** a relação entre a pintura e a arquitetura paisagista já não é apenas intuída. Não se trata de um diálogo entre duas disciplinas mas uma prática que engloba os dois vocabulários. A descrição que Gertrude Jekyll faz do seu *Jardim de primavera* em *Munsted Wood* remete para um universo pictórico, mas utiliza o próprio espaço como base para a criação da pintura.

A percepção da sua obra, como já se referiu, só é efetivamente entendível e incorporada através de um primeiro processo de mimetização dos seus gestos, possível pela clareza e minúcia com que os descreve no seu livro. Com a ausência do plano de plantação (existe apenas uma planta do jardim com os seus limites e elementos pré-existentes a que G. Jekyll acrescentou o gesto das manchas deambulantes) faz-se a sua reconstituição, sendo posteriormente aplicados os mesmos princípios a um novo lugar, noutra latitude, num novo século, para novos públicos. O estudo é feito através da apresentação dos dois projetos. O primeiro de Gertrude Jekyll para *Munstead Wood*, no sul de Inglaterra e o segundo, o *Jardim dos Pintores*, encomendado em 2006 pela *Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada* e inserido dentro do seu jardim botânico. Este projeto deverá ser entendido nesta investigação como um exemplo de ação possível e como demonstração da universalidade dos fundamentos que o sustentam. Utiliza-se o *Jardim dos Pintores* como um exemplo concreto de intervenção e não apenas uma ideia teórica e virtual. Um exemplo que pretende reforçar o objetivo pretendido com este trabalho, já referido, da aplicação concreta dos resultados da sua investigação. Descreve-se a metodologia utilizada na elaboração dos planos de plantação e da influência procurada no modo de agir. O jardim é abordado como um meio de busca dos princípios estéticos do seu autor e entendido como uma forma privilegiada de transmissão desses valores estéticos – de arte.

Monet é abordado como elemento de charneira do trabalho de Gertrude Jekyll e Vincent van Gogh pois utiliza de forma profunda as duas linguagens (dos óleos e das plantas). Pintor de profissão, cria também os seus jardins, em Argenteuil e especialmente em Giverny. Será mencionado ao longo desta dissertação, como reforço e complemento dos exemplos de Vincent van Gogh e Gertrude Jekyll, demonstrando a validade e mais valia na associação dos dois mundos.

PREÂMBULO

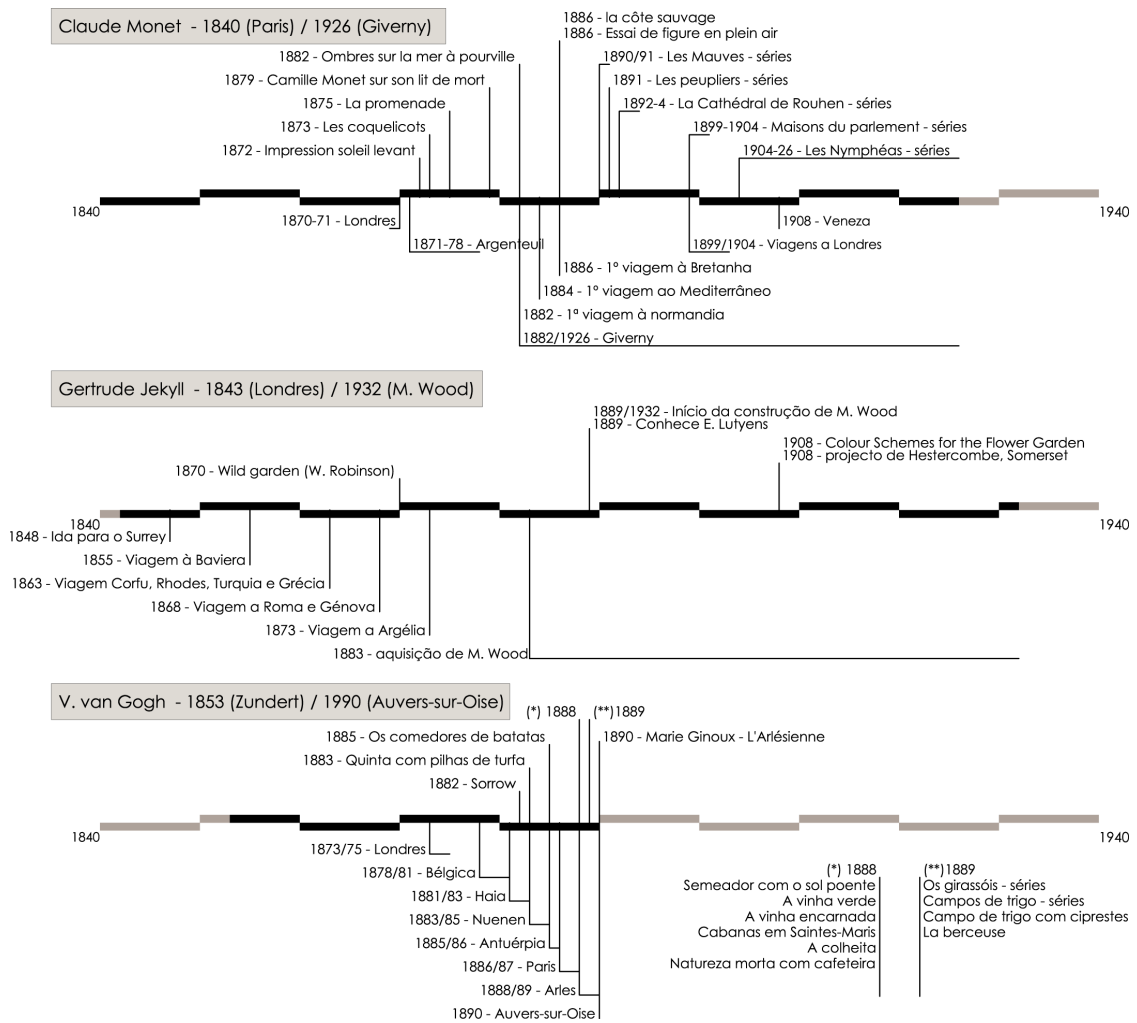


Fig. 1.1 – Cronologia da vida e obra de Vincent van Gogh, Gertrude Jekyll e Claude Monet, com referência aos acontecimentos mais marcantes dos seus percursos artísticos.



Fig. 1.2 – Localização dos principais lugares de permanência de V. van Gogh, G. Jekyll e C. Monet.

Derivado desta experiência concreta, de concepção dos jardins, importa ainda referir dois fatores que, sempre que possível, devem existir na abordagem ao projeto:

- uma preocupação com o potencial caráter pedagógico (também existente na pintura). A intervenção no *Jardim dos Pintores*, foi apoiada por uma exposição no espaço da estufa existente no jardim, explicando e ilustrando os conceitos que sustentam as intervenções;

- e o tempo em que devem (ou podem) ser concretizados que não são iguais na pintura e no jardim. No Jardim, é necessário referir que O TEMPO deve ser considerado como grande fator condicionante, que uma continuidade na intervenção é essencial para uma ação válida. Sendo quase sempre aspeto limitador na criação do espaço *Jardim*, é fundamental para a maturação de um sistema vivo, o que o distingue da pintura. Assim, entende-se que a implantação deste projeto deverá ter uma duração não inferior a três Primaveras. Este é o período mínimo, não só para que haja a maturação de algumas plantas (fundamental para o papel que devem desempenhar na composição geral), como para que se faça uma crítica à composição proposta e consequente alteração. Será ainda o tempo necessário para que se compreenda a adaptação de todas as espécies propostas e sobretudo tempo para que haja uma assimilação e uma consciência por parte dos deambuladores.

It must be remembered, as in all cases of planting flower borders, that they cannot be expected to show their full beauty the year after planting. Irises will give a few blooms the first season, but are not in strength till their second and third years.¹

¹ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 116.

Serve este capítulo para ilustrar a influência que as novas descobertas, no universo da cor, tiveram em cada um dos autores referenciados e demonstrar que a modernidade das suas linguagens se apoia, não só na intuição, mas também no conhecimento científico da época. No início do capítulo faz-se referência a alguns dos tratadistas que contribuíram para a (ainda em curso) evolução do que se pode nomear como *Teoria da cor* e dos princípios por eles criados. De como esses princípios são interpretados e aplicados, na arte de cada um dos autores aqui estudados, é o que se ilustra na parte final deste capítulo.

Dos fundamentos teóricos e sua evolução

A teoria da cor tem, no início do séc. XIX, uma nova e revolucionária atualização. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1842) edita, em 1810, *Teoria da Cor* onde rejeita as leis sobre ótica, vigentes na época, decorrentes dos estudos de Isaac Newton (1642-1727), e estabelece novos princípios, confirmados e aprofundados por Michel E. Chevreul (1786-1889) na sua obra editada em França em 1839, *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*².

Isaac Newton formula a sua teoria da luz e cores, nos estudos que empreende sobre ótica. A sua abordagem faz-se, fundamentalmente, de uma perspectiva científica, através das leis da física. Confirma a divisão (refração) da luz branca no seu espectro (de sete cores), sustentando este fenómeno, já anteriormente reconhecido, com novos factos apoiados em experiências e publicados em 1704, no livro *Ótica*. Esta publicação confere-lhe autoridade científica enquanto autor de uma nova teoria da cor. O seu trabalho dominará a física durante quase dois séculos. É também Newton quem primeiro transforma a representação linear do espectro, num círculo cromático, dividido em sete partes diferentes, correspondentes às , também diferentes, intensidades dessas cores no espectro³.

² traduzida para inglês em 1854, com o título *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*.

³ In <http://www.colorsystm.com>.

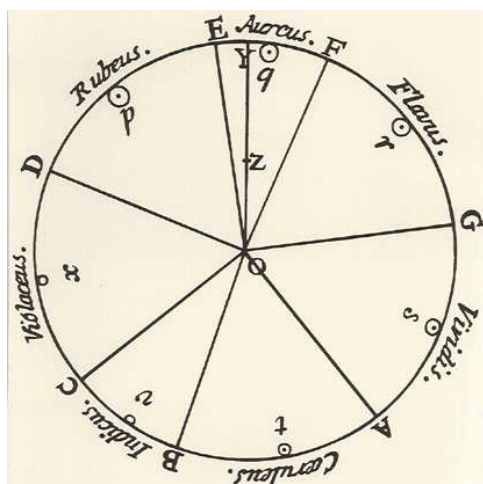


Fig. 2.1 - Círculo cromático de Isaac Newton.

As letras indicadas no desenho representam as seguintes cores:

- p - encarnado
- q - laranja
- r - amarelo
- s - verde
- t - cyan
- v - ultramarino
- x - violeta

J. W. von Goethe analisa as cores com intenção de aplicar o seu sistema à arte (a pintura em particular). Como Newton, desenvolve um círculo cromático para representar as cores e as suas relações, divergindo, no entanto, daquele, pela caracterização que faz das partes do seu círculo, atribuindo-lhes conotações de valor com um caráter subjetivo. Segundo Goethe, a parte do círculo que se desenvolve do amarelo ao encarnado, é a parte positiva e a sua

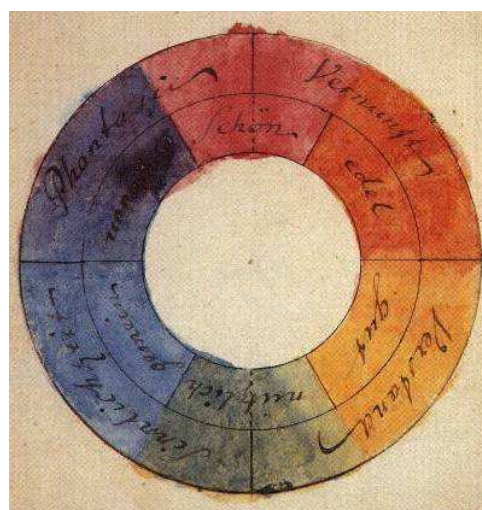


Fig. 2.2 - Círculo cromático J. W. von Goethe.

continuação para o azul, a parte negativa. Nesta lógica, estabelece valores para o amarelo (luz, brilho, força, calor, proximidade...) e para o azul (sombra, escuridão, fraqueza, frio, distância...). Desta polaridade, entre amarelo e azul, resulta o sentido de *força moral* das cores⁴. As cores são caracterizadas, não nas sua propriedades físicas, mas pela reação que provocam ao olhar, traduzidas por sensações construídas na mente. Este simbolismo atribuído à cor, e a sua relação com sentimentos e estados-de-espírito, serão uma característica importante no trabalho de Vincent van Gogh... Refira-se ainda, que é também Goethe quem primeiro faz referência especial à forma como as

⁴ Gage, John, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Ed. Thames and Hudson, 1993, pp. 201-205.

cores se influenciam mutuamente, quando colocadas próximas umas das outras, fenômeno que será o centro das atenções de Michel E. Chevreul.

Se Newton põe a verdade e os conceitos científicos no centro da sua análise, Goethe coloca nesse centro, o ser humano. Há, ao contrário do que Goethe afirma, uma complementaridade nestas duas abordagens, a ciência de Newton e o universo sensorial e emotivo de Goethe.

Também neste período, William Turner estudará a dimensão simbólica que a cor pode adquirir, sendo no entanto esse simbolismo de outra ordem. A imagem (Fig. 2.3) ilustra o comportamento da cor com a luz. William Turner utilizou este diagrama numa das suas aulas sobre o uso da cor, para simbolizar os diferentes períodos do dia, explicando que a parte superior e a parte inferior do diagrama representam a luz do dia e a escuridão da noite – o triângulo amarelo simboliza a luz, o encarnado e azul a sombra; daí resulta uma manhã cinzenta, um meio-dia amarelo e um entardecer carmesim.

18



Fig. 2.3 – J. M. William Turner, *Colour Circle No. 1*, Lecture Diagram c. 1822-8. Lápis e aguarela sobre papel, 55,6 x 76,2 cm, Tate Collection, Londres.

Da sistematização e classificação

Dos três autores relacionados com a teoria da cor aqui mencionados, Michel Chevreul é o mais direto influenciador de Vincent van Gogh e Gertrude Jekyll. É-o por ser o mais próximo, temporalmente, do período de produção artística a que nos debruçamos, mas também porque é quem melhor traduz para uma prática, os fenómenos que mais interessam e servem os artistas. É esse, aliás o seu objetivo declarado. O seu trabalho não deve ser considerado como uma obra teórica sobre a cor, apenas a primeira parte, muito curta, é intitulada *Theoretical*. A segunda parte, a mais extensa, tem o título revelador *Da aplicação prática da lei dos contrastes simultâneos das cores*, onde aborda o tema geral, aplicado a diversos ofícios e atividades (onde engloba a horticultura⁵) e às formas de arte (onde se destaca a pintura). Também a tradução da sua obra para inglês, do original *Da lei do contraste simultâneo das cores*, para *Princípios de harmonia e contraste das cores* nos indica a natureza do seu trabalho. Trata-se de uma vasta descrição e sistematização de princípios, resultantes da observação de fenómenos relacionados com as cores e as relações que estas estabelecem entre si.

19

Chevreul é, em 1824, o químico responsável pela área dos corantes e das tintas de uma empresa têxtil. Os problemas que por vezes encontra, de não atingir os objetivos esperados e desejados com as cores, leva-o a iniciar uma investigação em que verifica que o problema não se relaciona com a química, mas antes com a ótica. Os problemas não eram causados pelos pigmentos, mas pela vizinhança de tons coloridos.

Nas suas observações, Chevreul demonstra que duas cores, justapostas, interagem entre si, alterando a perceção que temos de cada uma delas. Atribui a esse fenómeno o nome de *Lei do contraste simultâneo das cores*.

⁵ Na parte II, 5ª divisão, secção IV – *Aplicação à horticultura*.

In Chevreul, M. E. , *The principles of Harmony and contrast of colours, and their applications to the arts*, 2ª ed., Longman, Green, and Longmans, Londres, 1885, p. xxiv.

*In the case where the eye sees at the same time two contiguous colour, they will appear as similar as possible (...)*⁶

Chevreul consegue perceber que a modificação ocorre de duas maneiras diferentes e refere a modificação das cores, na sua intensidade (*contraste de tom*⁷) e na sua *composição ótica* (*contraste de cor*⁸). Há no primeiro caso uma alteração do que Chevreul define como escala da cor, representada, no seu círculo cromático, pela linha que define o raio da circunferência. O tom é definido pelo ponto onde a cor está nessa linha. No segundo caso, de contraste de cor, há uma alteração na matiz da cor ou nuance (*Hue* em inglês).

(148.) The word Tones of a colour will be exclusively employed to designate the different modifications which that colour, taken at its maximum intensity, is capable of receiving from the addition of White, which weakens its Tone, and Black, which deepens it.

(149.) The word Scale (gamme) is applied to the collection of Tones of the same colour thus modified. The pure colour is the normal tone of the scale, if this normal tone does not belong to a broken or reduced scale; i. e. to a scale all the tones of which are altered with Black (153.).

*(150.) The word Hues (nuances) of a colour will be exclusively applied to the modifications which that colour receives by the addition of a small quantity of another colour.*⁹

A alteração que ocorre nas cores contíguas atrás referida é feita no sentido de que cada uma dessas cores se modifica, *misturando-se* com uma pequena porção da cor complementar daquela que lhe está próxima.

Como exemplo, coloque-se o azul e amarelo, lado-a-lado. No círculo de Chevreul, no extremo oposto ao amarelo, encontramos o violeta (a sua complementar). Assim o amarelo modifica o azul, tornando-o mais próximo do azul-violeta. Da mesma forma, o laranja sendo a cor complementar do azul, tornará o amarelo mais próximo do amarelo-laranja.

⁶ Chevreul, M. E. , *The principles of Harmony and contrast of colours, and their applications to the arts*, 2ª ed., Longman, Green, and Longmans, Londres, 1885, p. 11.

⁷ Op. cit., p. 7.

⁸ Op. cit., p. 7.

⁹ Op. cit., p. 50.

O círculo cromático é criado para facilitar a observação de todos estes fenômenos.

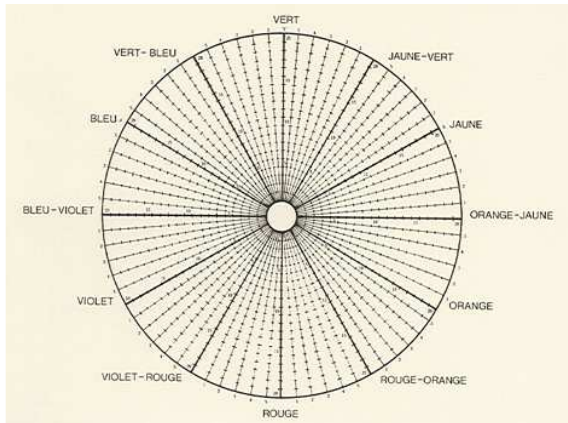


Fig. 2.4 – Círculo cromático de Michel Chevreul
Esquema de construção (a sua divisão em 72 partes).



Fig. 2.5 – Círculo cromático de Michel Chevreul (versão colorida).

Descrição da construção do círculo cromático¹⁰: Três (3) raios equidistantes, representam as três (3) cores primárias – encarnado, amarelo e azul. Entre elas colocam-se o laranja, verde e violeta, (as cores secundárias resultantes da mistura das primárias). Entre estas, seis (6) cores – laranja-encarnado; amarelo-laranja; verde-amarelado; azul-esverdeado; azul-violeta e violeta-encarnado. Obtém-se assim 12 cores principais, cada uma delas podendo ser divididas em cinco (5) escalas, que se aproximam gradualmente da cor seguinte (ao longo da circunferência). Origina-se deste modo, a circunferência de círculo, que representa o aspeto prismático, dividido em 60 escalas de *cores puras*. Cada raio representa a escala de cores dividida em 20 tons (*tone*), as diferentes luminosidades, de cada cor, na sua própria escala. O tom de qualquer cor, pode ser esbatido, acrescentando branco, mantendo-se no mesmo raio ou escala, mas aproximando-se do centro do círculo. A cor modificada pelo preto é chamada uma *cor quebrada* (*rompu*¹¹), e aproxima-se da circunferência do círculo.

¹⁰ SILLIMAN, JR., Benjamin, *The principals of physics: or Natural philosophy, designed for the use of Schools and colleges*, H. C. Peck & Theo. Bliss., Filadélfia, 1859, p. 491.

¹¹ Termo usado, no original, por Chevreul no seu tratado e aplicado por Vincent van Gogh em muitos dos seus trabalhos, como refere nas suas cartas. O termo das traduções em Inglês é *broken-colour*.

(153.) (...) *From these definitions (pure colours, secondaires e broken colours), it is evident that in all Scales of simple and binary colours the Tones which stand above the pure colour are broken Tones.*¹²

Esta e outras conclusões surgem agora sustentadas numa base científica, pela intensa experimentação a que foi sujeita. É nesta obra e nas suas interpretações posteriores que os impressionistas irão basear parte importante das suas explorações da luz.

Em relação às características dos pigmentos/tintas, procuradas universalmente por todos que com eles lidam – a sua durabilidade, manuseamento, mas sobretudo o seu brilho e nuance mais próxima do que se pode considerar *pureza da cor* (sendo esta uma característica teórica, não existente, e subjetiva) – interessa referir um outro princípio de E. Chevreul (o número 158.) que se refere às técnicas que podem ser aplicadas, para alteração das cores resultantes, pela manipulação das cores primárias que as vão constituir. No seu tratado refere que a maioria das substâncias existentes de cor azul, encarnada ou amarela, quando misturadas, produzem violetas, laranjas e verdes com menos brilho do que os motivos que podem ser encontrados na natureza, nessas mesmas cores. Este facto, segundo Chevreul, deve-se à grande impureza dos pigmentos, que possuem materiais que refletem uma grande quantidade de comprimentos de onda diferentes dos da cor que aparentam. *Cria-se por esta razão, uma pequena porção de preto, que retira o brilho e o valor à cor resultante. Utilizando na mistura, cores que sejam mais próximas uma da outra, isso resultará, e de acordo com a lei dos contrastes simultâneos, num maior brilho das cores (secundárias resultantes). Por exemplo: Quando misturamos azul e encarnado para formar violeta, o resultado será melhor se utilizarmos um encarnado com uma cambiante de azul, e um azul com cambiante de encarnado, do que utilizarmos encarnados e azuis a tender para o amarelo; da mesma forma, um azul-verde, misturado com amarelo produzirá um verde mais puro, do que se fosse utilizado o encarnado.*¹³

¹² Chevreul, M. E. , *The principles of Harmony and contrast of colours, and their applications to the arts*, 2ª ed., Longman, Green, and Longmans, Londres, 1885, p. 50.

¹³ Op. Cit., p. 53.

Das novas matérias-primas

A procura de um maior número de matizes é uma constante, não só na pintura, mas em todos os ofícios que usam os pigmentos (a cor) como matéria essencial. As descobertas, no campo dos pigmentos naturais e na produção de novos materiais sintéticos, com o objetivo de criar cores mais próximas da cor *pura*, e de caráter mais perene, tem um grande desenvolvimento ao longo de todo o séc. XIX. Apresentam-se algumas dessas descobertas, ao nível da química, de pigmentos, alguns dos quais, são ainda hoje fundamentais nas artes-plásticas. Quase todas as cores referidas no parágrafo seguinte fazem parte da paleta de Vincent van Gogh. (...) *é um verdadeiro prazer para mim, trabalhar com melhores pincéis, e ter cobalto e carmim, e os tipos certos de amarelo e escarlata (vermillion) brilhantes. As cores mais caras, são muitas vezes as mais baratas, especialmente o cobalto – os tons delicados que se podem obter a partir dele, não são comparáveis a nenhum outro azul. E se a qualidade da cor não é tudo num quadro, é o que lhe dá vida. (...)*¹⁴

23

O azul cobalto (duradouro na tela e com uma transparência superior aos azuis existentes) é descoberto em 1802; o verde cobalto, apesar de criado em 1780, só passa a ser utilizado após o azul cobalto; o amarelo cobalto em 1862. Em 1828 é sintetizado artificialmente o azul conhecido por *French Ultramarine*, idêntico ao azul ultramarine original, mas mais fino e sem as impurezas da rocha lápis. Em 1721 é isolado o Zinco, tornando possível criar o *Zinc Oxide* no final do séc. XVIII. Depósitos de cromato de chumbo (chrome) encontrados nos E.U.A. tornam mais fácil a produção do *Chrome Yellow*, uma cor opaca, barata e com grande diversidade de matizes. O verde esmeralda genuíno, altamente tóxico, foi documentado pela primeira vez em 1822...¹⁵

Nos jardins, também novas espécies surgem, vindas de outros países e continentes, com grande importância e curiosidade atribuídas às que

¹⁴ Harrison, 2004, **Carta 441** – Para Theo, Antuérpia, dezembro de 1885 (tradução livre).

¹⁵ In <http://www.winsornewton.com/about-us/our-history/history-of-pigments/>

chegavam da China. Espécies resultantes de cruzamento genético e de novas técnicas de propagação tornam-se disponíveis e conhecidas, através de um aumento também significativo e paralelo das publicações de livros e catálogos de horticultura. Também nas infraestruturas dos jardins se evolui, com a massificação do uso de estufas, por uma classe média com moradias¹⁶.

O Jardim de *Munstead Wood* apresenta alguns casos dessa introdução de novas plantas e a sua utilização por parte de Gertrude Jekyll nas suas composições. São disto exemplo, algumas espécies aplicadas como elementos notáveis dos seus planos, como a *Euphorbia* existente no tema *Main Border* do Jardim de primavera, ou as rosas *Mme. Alfred Carrière*, também existentes neste jardim. As primulas amarelas e brancas utilizadas na mata, produzidas em *Munstead Wood*, ilustram de forma evidente, como Gertrude Jekyll considerava todas as opções e ferramentas, no seu processo de criação de jardins e que a inovação era um dos seus objetivos, não só neste tempo das *novidades*, mas de sempre.

24

(...) large yellow and white bunch Primroses now arrived at a state of fine quality and development by a system of careful seed-selection that has been carried on for more than thirty years.¹⁷

¹⁶ O aumento do número de estufas deve-se à abolição de um imposto sobre o vidro, e conseqüente baixa de preço. In JELLICOE, Geoffrey and Susan, Patrick Goode, Michael Lancaster (eds.), *The Oxford Companion to Gardens*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 171.

¹⁷ In Jekyll, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club ; Woodbridge, 1982; p. 81.

Das interpretações e práticas

Vincent van Gogh e Gertrude Jekyll irão traduzir em palavras e num discurso explicativo e sistematizado alguns dos princípios atrás enunciados, demonstrando o conhecimento que deles tinham e da influência destes nas suas obras. Monet (1840-1926), apesar de não assumir diretamente essa influência em palavras, demonstra-o em toda a sua obra pictórica e nos temas abordados em Giverny, no jardim e nas redondezas.

Vincent van Gogh, na sua correspondência¹⁸, testemunha o conhecimento e a interpretação da teoria da cor e a centralidade que esta adquire no seu trabalho. V. van Gogh lera as ideias de Eugène Delacroix (1798-1863)¹⁹ sobre a cor nos ensaios de Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (1870) e *Les artistes de mon temps* (1876)²⁰. A carta que a seguir se transcreve, contém a cópia, feita por Vincent van Gogh, de algumas passagens desses livros, onde sistematiza os conceitos associados a esta teoria, que são os princípios enunciados por Chevreul.²¹

25

Dear Theo

*Enclosed you will find some interesting pages about colour, namely the great principles which Delacroix believed in. (...)*²²

A forma como Vincent van Gogh aborda o tema da cor, e as teorias a ela associadas, é muito direta. O seu discurso a este respeito, contido na correspondência que manteve essencialmente com o seu irmão Theodorus "Theo" van Gogh, é feito com uma sistematização detalhada e reveladora da sua evolução como pintor. A exploração da cor segue-se a um período de

¹⁸ Nas transcrições das cartas de Vincent van Gogh é, sempre que o original é em holandês, utilizada a tradução para a língua inglesa, exceto quando referido como original. A língua francesa é utilizada quando V. van Gogh a utiliza originalmente. Os erros ortográficos e de pontuação, na língua francesa, constam das cartas originais e foram assumidos na fonte consultada. Os sublinhados do texto são também parte integrante dos originais.

¹⁹ Eugène Delacroix é sistematicamente mencionado, por Vincent van Gogh, como uma das suas principais referências na pintura, especialmente quanto ao uso que faz da cor.

²⁰ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1494/letter.html> – para Theo, Nuenen, abril de 1885

²¹ Já na carta de junho de 1884, faz referência ao ensaio de Charles Blanc, o que mostra a importância que o tema nele suscitava.

²² In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1494/letter.html> – para Theo, Nuenen, abril de 1885.

vários anos, em que a apropriação das formas e proporções nos pormenores, o controle da perspectiva e a expressão do desenho para a correta transmissão da narrativa são a sua principal preocupação. Durante um grande período de tempo, que corresponde fundamentalmente à sua permanência em Haia, Vincent van Gogh assumirá a recusa da utilização da cor enquanto não sentir que controla todos os outros elementos necessários à realização da obra. A cor será o elemento de composição final. A sua utilização fará a síntese desse percurso.



Fig. 2.6 – As cores primárias - amarelo, Encarnado e azul.

Fonte
http://www.worqx.com/color/color_basics.htm



Fig. 2.7 – As cores secundárias ou compostas ou binárias - laranja, verde e violeta.

Fonte
http://www.worqx.com/color/color_basics.htm

(...)

*Les anciens n'ont admis que trois **couleurs primaires**, le **jaune**, le **rouge** et le **bleu**, et les peintres modernes n'en admettent pas d'autres. Ces trois couleurs, en effet, sont les seules indecomposables et irréductibles. Tout le monde sait que le rayon solaire se décompose en une suite de sept couleurs, que Newton a appelées primitives: le violet, l'indigo, le bleu, le*

*vert, le jaune, l'orangé et le rouge; mais il est clair que le nom de primitives ne saurait convenir à trois de ces couleurs qui sont composites, puisque l'orangé se fait avec du rouge et du jaune – le vert avec du jaune et du bleu – le violet avec du bleu et du rouge.– Quant à l'indigo, il ne saurait compter non plus parmi les couleurs primitives, puisqu'il n'est qu'une variété du bleu. Il faut donc reconnaître avec l'antiquité qu'il n'y a dans la nature que trois couleurs véritablement élémentaires, lesquelles, en se mélangeant deux à deux, engendrent trois autres **couleurs composées**, dites binaires, **l'orangé**, le **vert** et le **violet**.–*

*Ces rudiments, développés par des savants modernes, ont conduit à la notion de certaines lois qui forment une lumineuse **théorie des couleurs** – théorie qu'Eug. **Delacroix** possédait **scientifiquement** et à fond, après l'avoir connu par **instinct**. (Voir Grammaire des arts du dessin, 3^m ed. Renouard).*

*Si l'on combine deux des couleurs primaires – le jaune et le rouge, par exemple, pour en composer une couleur binaire, l'orangé, cette couleur binaire atteindra son maximum d'éclat dès qu'on la rapprochera de la troisième couleur primaire, non employée dans le mélange. De même, si l'on combine le rouge et le bleu pour en produire le violet – cette couleur binaire – le violet sera exaltée par le voisinage immédiat du jaune.– Enfin, si l'on combine le jaune et le bleu pour en former le vert, ce vert sera exalté par le voisinage immédiat du rouge.– On appelle avec raison **Complémentaires** chacune des trois couleurs primitives par rapport à la couleur binaire qui lui correspond. Ainsi le bleu est complémentaire de l'orangé, le jaune est complémentaire du violet, et le rouge complémentaire du vert.– Réciproquement, chacune des couleurs composées est complémentaire de la couleur primitive non employée dans le mélange. Cette exaltation réciproque est ce qu'on nomme **la loi du contraste simultané**.–*

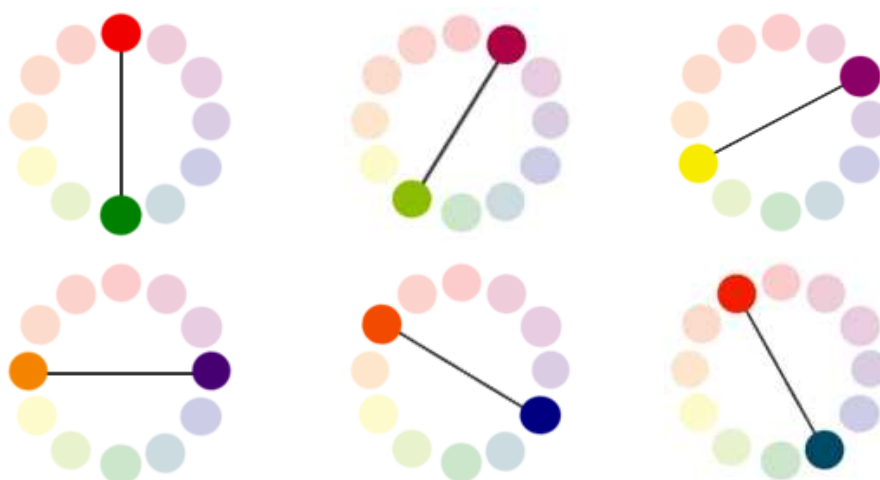


Fig. 2.8 – As cores complementares.

Fonte http://www.worqx.com/color/color_basics.htm

Si les couleurs complémentaires sont prises à égalité de valeur, c'est à dire au même degré de vivacité et de lumière, leur juxtaposition les élèvera l'une et l'autre à une intensité si violente que les yeux humains pourront à peine en supporter la vue. Et par un phénomène singulier, ces mêmes couleurs qui s'exaltent par leur juxtaposition se détruiront par leur mélange. Ainsi – lorsqu'on mêle ensemble du bleu et de l'orangé à quantités égales, l'orangé n'étant pas plus orangé que le bleu n'est bleu – le mélange détruit les deux tons et il en résulte un gris absolument incolore.

Mais – si l'on mêle ensemble deux complémentaires à proportions inégales, elles ne se détruiront que partiellement et on aura un ton rompu – qui sera **une variété du gris**.– Cela étant, de nouveaux contrastes pourront naître de la juxtaposition de deux complémentaires, dont l'une est pure et l'autre rompue.– La lutte étant inégale, une des deux couleurs triomphe et l'intensité de la dominante n'empêche pas l'accord des deux.–

Que si maintenant on rapproche les semblables à l'état pur, mais à divers degrés d'énergie, par exemple le bleu foncé et le bleu clair, on obtiendra un autre effet, dans lequel il y aura contraste par la différence d'intensité, et harmonie par la similitude des couleurs. Enfin, si deux semblables sont juxtaposées, l'une à l'état pur, l'autre rompue – par exemple du bleu pur avec du bleu gris, il en résultera un autre genre de **contraste** qui sera tempéré **par l'analogie**. On voit donc **qu'il existe plusieurs moyens différents entre eux mais également infaillibles, de fortifier, de soutenir, d'atténuer ou de neutraliser l'effet d'une couleur, et cela en opérant sur ce qui l'avoisine – en touchant ce qui n'est pas elle**.

Pour exalter et harmoniser ses couleurs, il emploie tout ensemble le contraste des complémentaires et la concordance des analogues, en d'autres termes la répétition d'un ton vif par le même ton rompu.²³

A transcrição sintetiza os princípios da manipulação das cores que serão o centro do seu trabalho, a partir de 1885. Os relatos seguintes apresentam, nas palavras de Vincent van Gogh, a forma como esses princípios são aplicados.

²³ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1494/letter.html> – para Theo, Nuenen, abril de 1885.

Neles descreve o seu estudo *Cesto de maçãs* e o quadro *Os comedores de Batatas*, ambos desse ano²⁴. Estas descrições apresentam, não apenas o jogo das cores, através de contrastes simultâneos ou por analogia, mas referem também os contrastes de tonalidade²⁵ (luz/sombra, claro/escuro, preto/branco). A propósito d' *Os comedores de Batatas* e da aplicação do *ton rompu* (*tom quebrado*) e a *cor neutra*²⁶, ainda na Holanda, van Gogh refere: (...) *É muito escuro, no entanto, no branco, por exemplo, quase não foi usado o branco, mas apenas a cor neutra, feita misturando encarnado, azul, amarelo, por exemplo escarlata (vermilion), Azul Paris e Amarelo Nápoles. Portanto essa cor é um cinzento bastante escuro, mas no quadro, parece branco.*²⁷

(...) *O que me preocupou (na composição) foi a cor. A quebra das cores – misturando encarnado com verde, azul com laranja, amarelo com violeta. Sempre a combinação das cores complementares, a influência entre elas – de que a natureza está tão repleta como de luz (light) e sombra (brown).*²⁸

28

Sobre a mesma técnica, em relação ao estudo *Cesto de maçãs*.

(...) *Para explicar como o estudo foi feito – muito simplesmente assim. Verde e encarnado são complementares. Há um pormenor – encarnado, aplicado de forma muito grosseira, nas maçãs – e elementos esverdeados também. Há também uma ou duas maçãs de cor diferente – que fazem o conjunto correto – num rosa particular. Esse rosa – é uma cor quebrada, criada juntando os anteriormente referidos, encarnado e os esverdeados. Aí está a razão porque há uma associação entre as cores. Acrescentando a isto, um segundo contraste – o fundo forma um contraste com o plano da frente. Um é uma cor neutra, obtida quebrando o azul com o laranja, o outro, a mesma cor neutra, apenas alterada com a adição de algum amarelo. (...).*²⁹

Em Arles, no sul, já com outra paleta, de cores mais puras, reforça os seus conceitos em mais *exercícios* com a cor. (...) *terra lavrada, francamente violeta*

²⁴ *Os comedores de batatas* é, segundo o seu autor, o primeiro quadro, onde já não são feitos apenas exercícios sobre motivos isolados (roupa, figura humana ...), mas uma composição.

²⁵ *Tonalidade* nos termos em que se refere E. Chevreul, no princípio 148, p. 20.

²⁶ Ambos resultantes da mistura de cores complementares e referidos na carta da p. 26.

²⁷ Harrison, 2004, **Carta 405** – Para Theo, Nuenen, maio de 1885.

²⁸ Op. Cit., **Carta R57** – Para Rappard, Nuenen, agosto de 1885 – (tradução livre).

*em grande parte. Campo de trigo dum tom ocre amarelo com um pouco de carmim. O céu amarelo crómio 1, quase tão claro como o próprio sol, que é amarelo crómio 1 com branco, sendo o resto do céu amarelo crómio I e II³⁰ misturados, muito amarelo portanto. A camisola do sementeiro é azul e as calças brancas. A tela quadrada tem bem distribuido o amarelo no terreno, de **tons neutros**, resultantes da mistura do violeta com o amarelo e não importa a veracidade da cor. (...)³¹*

A exploração, pelos diversos contrastes procurados na *natureza* e reforçados na tela, adquirem agora maior expressão, fruto da nova luz aí encontrada, manifestando-se no reforço dos simbolismos associados à cor (associação já feita de forma clara por Goethe, no seu tratado sobre a cor).

Ainda sobre *O sementeiro*, numa carta ao seu amigo pintor, Emile Bernard em junho de 1888, refere (*o quadro*) *trouxe-me aspirações ao infinito (eterno), de que o sementeiro, os feixes de trigo são o símbolo*. Este quadro, é o início de uma sequência de obras sobre este assunto. Existem outras referências ao simbolismo, aos estados de espírito, que pretende transmitir pela cor. Sobre o quadro, *Le café de nuit*, de 1888, refere-se desta forma às cores.

29

J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines. (...)³²

As estações do ano, associadas às várias campanhas agrícolas que encontra no sul de França, são traduzidas pelo total das cores:

- A primavera/Os pomares em flor/Rosa e branco
- O verão/Os campos de trigo/Amarelo e violeta
- " /As paisagens marinhas/Azul

(...) talvez agora tente os verdes. Agora no outono.³³

²⁹ Harrison, 2004, **Carta 428** – Para Theo, Nuenen, outubro de 1885.

³⁰ Chrome 1 (limão), Chrome 2 (amarelo), Chrome 3 (laranja),

In <http://vangoghletters.org/vg/terminology.html>

³¹ Descrição relativa ao quadro, *O sementeiro ao pôr do sol*,

In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let628/letter.html> – para Bernard, Arles, junho de 1888.

³²In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let676/letter.html> – para Theo, Arles, setembro de 1888.

³³ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let631/letter.html> – para Theo, Arles, junho de 1888.

Nestas duas composições sobre a vinha, podemos ver os verdes como um dos temas, e os vários tons de encarnado no segundo quadro.



Fig. 2.9 – Vincent van Gogh – *A vinha verde* (F 475 /JH 1595), 1888 – óleo sobre tela – 72,2 x 92,2 cm, Otterlo, Museu Kröller-Müller.



Fig. 2.10 – Vincent van Gogh – *A vinha encarnada* (F 495 /JH 1626), 1888 – óleo sobre tela – 75 x 93 cm, Moscovo, Pushkin State Museum of Fine Arts.

30

You understand that the countryside of the south can't exactly be painted with the palette of Mauve, say, who belongs in the north (...). But today's palette is definitely colourful – sky blue, pink, orange, vermilion, brilliant yellow, bright green, bright wine red, violet. But by intensifying all the colours one again achieves calm and harmony. And something happens like with the Wagner music which, performed by a large orchestra, is no less intimate for that.³⁴

As palavras de V. van Gogh exprimem bem, como o que o envolve se reflete na sua forma de pintar, traduzindo-se em paletas que podem ser muito diferentes – os cinzentos do Norte, e as cores mais puras a Sul – envolvendo técnicas e atitudes diferentes, mas sempre baseadas nos princípios enumerados na sua transcrição das leis das cores.

É um facto, que estudando as leis das cores, se pode evoluir da aceitação instintiva dos grandes mestres, para a análise da razão pela qual os admiramos – o que admiramos – e hoje, isso é de facto necessário, quando se percebe quão terrivelmente arbitrárias e superficiais são as críticas das pessoas.³⁵

³⁴ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let590/letter.html> – para Willemien, Arles, março de 1888.

³⁵ Harrison, 2004, **Carta 429** – Para Theo, Nuenen, outubro de 1885.

No livro *Colour Schemes for the Flower Garden*, **Gertrude Jekyll** faz a abordagem ao tema da cor de uma forma mais sistematizada no capítulo em que apresenta os jardins temáticos. Apesar de apenas existir o *Jardim Cinzento* em *Munstead Wood*, descreve outros temas basendo-se na *teoria da cor*. Nos seus jardins de flores, trata a relação entre cada planta, mas também entre cada canteiro ou porções de jardim, de acordo com a nova teoria.

(...) any experienced colourist knows that the blues will be more telling – more purely blue – by the juxtaposition of rightly placed **complementary colour**. (...)³⁶

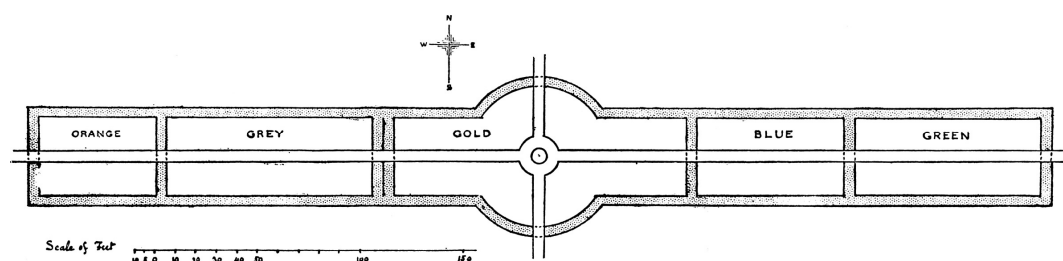


Fig. 2.11 – Jardim de cores especiais. Plano Geral (Fonte: **JEKYLL**, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p.226).

31

*The Gold garden is chosen for the middle, partly because it contains the greater number of permanent shrubs and is bright and cheerfull all year round, and partly because it is the best preparation, according to natural colour law, for the enjoyment of the compartments on either side. It is supposed that the house is a little way away to the north (...)*³⁷

Pelas razões que serão apontadas no *Jardim de primavera*, os jardins temáticos são também de época (período de dois a três meses de floração). No **Jardim dourado** (amarelo) as espécies admitidas têm floração de cor amarela, com muitos dos seus cambiantes – amarelo, amarelo pálido, amarelo limão... Introduzem-se pontualmente girassóis de pé alto, como elementos de destaque pela altura e pela cor mais intensa que podem ter. Gertrude Jekyll é precisa na definição das espécies e na localização dos pés que propõe em cada jardim, descrevendo o gesto e o efeito pretendido. Tem-se uma ideia tão precisa quanto seria a de olhar para um quadro por ela pintado, no que diz respeito à colocação e combinação de cores e às suas intensidades. Chega a especificar o tipo de flor, simples e/ou dobrada.

³⁶ **JEKYLL**, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 221.

³⁷ Op. Cit., p. 222.

Como elementos de enquadramento e definição de espaço, propõe a plantação de árvores e arbustos entre a casa e os jardins. *A massa e as sombras permitem algum descanso ao olhar e ao espírito, preparando-os para o melhor desfrute dos jardins de cor*³⁸ As sebes de compartimentação serão de cor escura (teixo) e podadas à altura de aproximadamente dois metros – formam-se várias *câmaras* que se vão atravessando através do caminho central. Existem duas exceções na utilização do teixo podado: no *Jardim Dourado*, o maior e mais central relativamente aos restantes, que deverá ser enquadrado por uma sebe de forma livre, de azevinhos com folha de cor amarela, evitando-se a rigidez de fronteira com a pequena mata e arbustos, e melhor adaptada à sua dimensão e forma; e o *Jardim Cinzento*³⁹ com uma sebe composta por uma espécie de folha verde-cinzenta (é sugerida a tamargueira).

*in delightfull **harmony** with the other foliage greys.*⁴⁰

Apesar do plano apresentar formas regulares, a descrição de Gertrude Jekyll contraria esse desenho, quer na referência à forma mais livre do jardim central (nas suas fronteiras com o exterior), quer pelos planos de plantação para cada jardim, onde as espécies são colocadas junto ao caminho, sem simetria na implantação, de forma a destruírem as longas linhas retas que o limitam. O longo eixo longitudinal é igualmente segmentado com a plantação da sebe alta. Também neste caso existe uma exceção no centro do *Jardim Dourado* com a marcação forte dos dois eixos (N/S e E/O) através de uma sebe mista de buxo-anão de folha amarela, com altura de 50/60 cm, sempre podada em linha.⁴¹

*Perhaps the Grey Garden is seen at its best by reaching it through the orange borders. Here the eye becomes filled and saturated with the strong red and yellow colouring (...) This filling with the strong, rich colouring has the natural effect of making the eye eagerly desirous for the **complementary colour**, so that, standing by the inner Yew (teixo) arch and suddenly turning to look into the Grey garden, the effect is surprisingly – quite astonishingly – luminous and refreshing. One never knew*

³⁸ Jekyll, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 222 (Tradução livre).

³⁹ G. Jekyll chama a atenção para a sebe dupla proposta no plano, entre os jardins dourado e cinzento, para que os seus enquadramentos e remates próprios se mantenham.

⁴⁰ Op. Cit., p. 222.

⁴¹ Na indicação das espécies de folha *variegata*, G. Jekyll chama a atenção para a grande variedade de amarelos existentes no mercado, pelo que a sua escolha não deve ser deixada ao jardineiro. Terá que haver um cuidado na seleção de acordo com as intensidades de amarelo pretendidas – a abordagem utilizada é a de um pintor.

before how vividly bright Ageratum could be, or Lavender or Nepeta; even the grey-purple (...) appears to have more positive colour than one's expectation would assign to it. The purple (...) becomes piercingly brilliant, while the grey and glaucous foliage looks strangely cool and clear.⁴²

O **Jardim cinzento** é assim chamado pois a maioria das plantas tem a folha cinzenta. As flores são brancas, lilazes, roxas e rosa.⁴³ A simplicidade da composição deve-se ao cuidado no tratamento cromático, da correta relação criada utilizando alguma variedade de cores (em número de quatro), complementadas com pequenas diferenças de matizes. Nos brancos Gertrude Jekyll faz referência ao branco luminoso, branco pérola e às nuvens cinzentas-esbranquiçadas da *Gypsophila paniculata*.

Now, after the grey plants, the Gold garden looks extremely bright and sunny. A few minutes suffice to fill the eye with the yellow influence, and then we pass to the Blue garden, where there is another delightful shock of eye-pleasure. The brilliancy and purity of colour are almost incredible. Surely no blue flowers were ever so blue before! That is the impression received.⁴⁴

No **Jardim azul** utiliza apenas flores de azuis muito puros⁴⁵. Não são admitidos quaisquer outros azuis exceto em duas espécies, em que é introduzido o azul-cinzento. Ao azul juntam-se os brancos e os amarelos mais pálidos, estes últimos como cor de pétala e de folha. A folhagem é, no entanto, essencialmente glauca e verde vivo ainda com exceção de manchas ocasionais de prateado do *Eryngium giganteum*. Mais uma vez, são utilizadas as cores mais profundas, o azul, em contraste com a sua complementar, o amarelo, também numa luminosidade complementar (pálido).

Depois do *Jardim azul*, andando para nascente, entramos no **Jardim verde**. Predominam os arbustos de folhagem brilhante de verde claro e verde profundo⁴⁶. Existem ainda algumas, poucas, manchas de verde mais pálido. As flores são menos frequentes e quase todas brancas, tendo espécies de floração em quase todas as estações. Em maio e junho tem uma pequena floração de amarelo pálido.

⁴² Jekyll, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 236.

⁴³ Op. Cit., p. 221 (tradução livre).

⁴⁴ Op. Cit., pp. 238, 241.

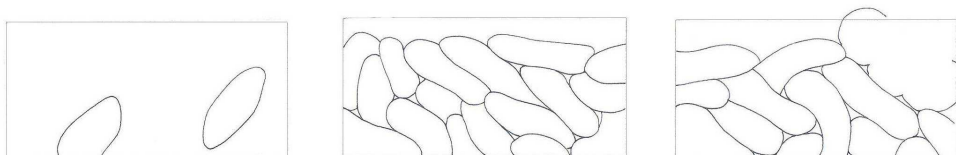
⁴⁵ Op. Cit., p. 241 – A expressão que G. Jekyll utiliza é *quite pure blues*.

⁴⁶ Op. Cit., p. 242 (tradução livre). O termo utilizado no original é *deep*. G. Jekyll parece referir-se ao grau de pureza da cor – verde saturado. As espécies que apresentam essas características são, entre outras, as *Aucuba*, *Skimmia* e as usadas no *Jardim de primavera*, *Acanthus*, *Myrrhis*...

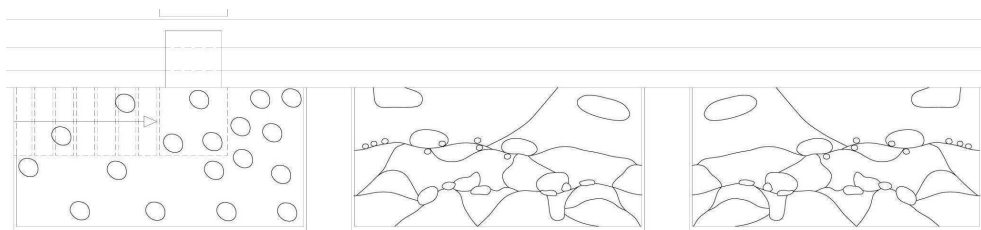
Uma referência sobre a relação da linguagem de Gertrude Jekyll com o Impressionismo justifica-se nas análises, interpretações e ações pessoais, referentes à teoria da cor. Será para isso interessante comparar Gertrude Jekyll e Claude Monet, na sua busca comum pelo momento fugaz e instantâneo produzido pela luz, e na utilização do jardim como meio para essa procura. Essa sintonia reflete-se na forma como ambos criam os seus jardins, despreocupados em relação a uma formalização excessiva do espaço mas concentrando-se nas plantas como elementos estruturantes e criadores de temas: As suas paletas e o respetivo leque de plantas utilizado são idênticas assim como os temas que delas resultam; a recorrência a determinadas espécies de flores que produzem determinados efeitos, como o efeito de luz trémula; a forma de mistura das cores dos vários elementos compositivos. Veja-se a imagem 4.23 (p.119), que apresenta as túlipas brancas e rosa claro pairando sobre as cores dos canteiros e as imagens 2.22 (p.40) e 4.7 (p.98), de pormenores dos planos de plantação de C. Monet (neste caso usando a papoila-dormideira) e G. Jekyll para o *Jardim dos Pintores*.

34

A sequência que Gertrude Jekyll usa na disposição dos jardins é idêntica à utilizada por Claude Monet em *Giverny* – a cor laranja e vermelhos fortes a poente e os azuis a nascente. Faz também uma combinação clara de azuis e amarelos. Há no entanto uma diferença formal importante na disposição das plantas (e das cores) nos canteiros, que advém da forma como o jardim é entendido e observado. Com Gertrude Jekyll, o jardim é para ser percorrido. As suas manchas deambulantes que se interpenetram, têm elas próprias o movimento no seu desenho, dispondo-se ao longo do percurso estabelecido. A mistura e o movimento derivam da constante mudança do ponto de observação. Com Monet, o jardim é elaborado para ser visto e pintado a partir de pontos fixos, pensados previamente, e que darão os motivos para as telas. Tratando-se de temas e cores idênticos aos de G. Jekyll, as manchas principais têm um desenho mais estático, sendo profusamente pontuadas e atravessadas por outras, variadas, e que imprimem o movimento e o efeito fugaz da luz trémula observado nas suas telas. Como se referiu anteriormente, as espécies utilizadas são muitas vezes as mesmas – as túlipas, a gipsofila, a *Tiarella*, as anémonas, as peónias, as rosas... – mas a sua disposição muda.



Tema – Gertrude Jekyll



Tema – Monet

Figs. 2.12 e 2.13 – Desenho do contorno das manchas, nos canteiros no *Jardim dos Pintores* nos temas *Gertrude Jekyll* e *C. Monet*, respetivamente. As cores principais, utilizadas nestes canteiros, são as mesmas – vermelhos, laranjas, amarelos e correspondem aos canteiros do pôr-do-sol em Monet e o plano mais afastado do tema *Further Rock*, do *Jardim de primavera* de G. Jekyll.

Decorrente diretamente da teoria de Chevreul, uma das ideias que caracteriza o Impressionismo é a de que os objetos não possuem cor verdadeira, pois todas as **cores** são **transformadas** pela dinâmica da **luz** e pela cor de outros objetos que lhes estão próximos. É este um dos princípios que rege a forma de dispor as flores nos jardins, quer em Monet, quer em Gertrude Jekyll. Neste jogo de manipulação, enquanto caminho para a construção dos efeitos pretendidos na criação da composição, entra, para além da cor inerente à vegetação, a dimensão das sombras como outra tradução da luz. Observe-se na Figura 2.14, como estas adquirem tons de azul e violeta. Também as texturas, das plantas e do seu conjunto inserido no(s) canteiro(s), são elementos que contribuem para a obtenção de efeitos específicos de harmonia ou de contrastes das cores, de criação da luz trémula... tudo o que permita a análise da luz nos seus momentos instantâneos.



Fig. 2.14 – Montagem de pormenor do quadro *Campo de lírios amarelos* de C. Monet (1887) sobre um enquadramento do Jardim da Casa da Cerca.

O método de pontuar com cores a composição geral, tem ainda em Monet uma aplicação mais direta na pintura – a realização do efeito de *ton rompu*, referido e sublinhado também por van Gogh e similarmente presente no azul-cinza do *Jardim azul* de G. Jekyll. A utilização de flores com várias cores ou tons nas pétalas, ou de brancos pontuando as manchas maiores, de cores mais fortes, desmaterializando-as, imprimindo-lhes um brilho cintilante e diáfano (também procurado nas pétalas mais translúcidas de algumas espécies), da mesma forma que atenua os contrastes existentes e *descansa* o olhar, é uma técnica por ele utilizada, paralela ao gesto e à técnica com pincel.

Como ilustração em relação à criação e às utilizações da sombra e do branco como elementos transformadores da percepção da cor, resultado da manipulação da luz, refiram-se dois testemunhos de Vincent van Gogh, paralelos às ações de Gertrude Jekyll e Claude Monet.

36



Fig. 2.15 – Vincent van Gogh, *Os girassóis* – pormenor, 1889, (F 458 / JH 1667), óleo sobre tela, 95x73cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh⁴⁷.

O pormenor do quadro de um dos *Girassóis* de Vincent van Gogh, permite ver como também ele, com a sua técnica de aplicação do óleo na tela, cria texturas e relevos, promovendo sombras, que variam de acordo com o ângulo de onde se observa o quadro. As cores ganham movimento na tela e obtém-se um jogo de *sombras coloridas* e *nuances* de amarelo.

⁴⁷ In <http://www.googleartproject.com/collection/van-gogh-museum/artwork/sunflowers-vincent-van-gogh/326270/>

Acerca do papel que o branco pode ter na composição, a respeito do *Semeador*, van Gogh refere,

(...) *Le tableau est coupé en deux, une moitié est jaune, le haut, le bas est violet. eh bien le pantalon blanc repose l'oeil et le distraie au moment où le contraste simultané excessif de jaune et de violet l'agacerait. Voilà ce que j'ai voulu dire.*⁴⁸

Na versão final, as calças são azuis, mas o branco é aplicado profusamente na representação da terra lavrada, juntamente com o violeta.

Explorando ainda o princípio de Chevreul, atrás referido, de que **é a luz que produz a cor e as formas dos objetos**, importa abordar o ciclo dessa luz, no dia ou ao longo do ano. Intensidades diferentes produzem cores diferentes no mesmo objeto. Gertrude Jekyll trata o tema das estações separando os seus jardins. Há razões de caráter mais hortícola para o fazer, mas existe também a procura de atmosferas sublimes, de espaços perfeitos, no entanto, limitados no tempo. Ao longo de todo o ano, como em pontos específicos da paisagem, existe a superlativação de uma estação e das suas cores, sombras e impressões.

37

Nas suas séries, Monet explora também este fenómeno e tenta captá-lo numa grande quantidade de telas e de situações. São disto exemplo as séries dos *Álamos*, das *Medas de Feno*, da *catedral de Rouhen*, todas elas pintadas entre 1890 e 1894.

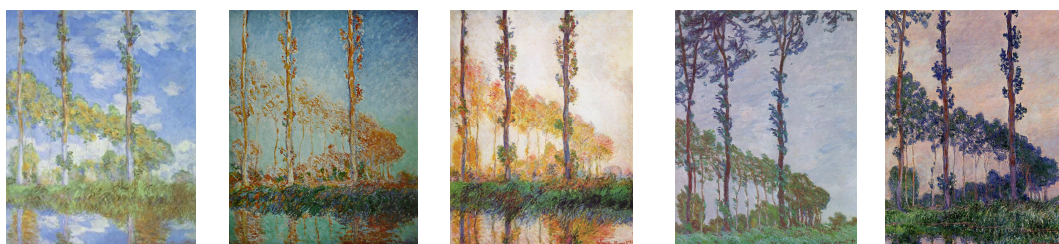


Fig. 2.16 – Claude Monet, Série *Os Álamos*, 1891.

Vincent van Gogh elabora também, um ano antes, em maio e junho de 1889, a série *Campos de Trigo*, o enquadramento que tinha do Asilo de São Paulo em Saint-Rémy.

⁴⁸ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1628/letter.html> – para Bernard, Arles, junho de 1888.

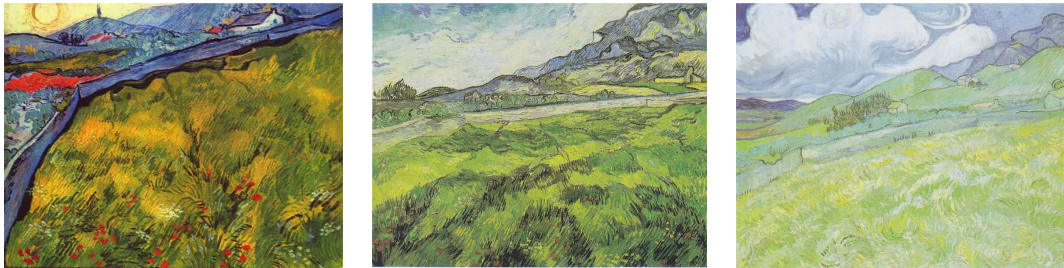


Fig. 2.17 – Vincent van Gogh, Série *Campos de trigo*, 1889.

As mudanças cíclicas, traduzidas por Monet e V. van Gogh nestes estudos, fazem também parte da essência do jardim, e a consciência da necessidade do seu controle é também fundamental para que este seja um espaço completo e vivo.

§

Ilustra-se como síntese e conclusão das práticas dos artistas (em análise) sobre a teoria da cor, uma experiência realizada em torno de Claude Monet, sustentada na sua **obra pictórica** e no seu trabalho de **criador de jardins**, materializado na sua casa em Giverny. Esta experiência, como a efetuada com Gertrude Jekyll, é materializada no *Jardim Botânico da Casa da Cerca*, em Almada, mais concretamente no *Jardim dos Pintores*. O plano de plantação para o outono, foi realizado pela arquiteta paisagista Isabel Teixeira Diniz, segundo o conceito que aqui se apresenta. Os planos de plantação apresentados (Fig. 2.22 e 2.23), são para a primavera e têm como base, na sua estrutura e na composição cromática, os planos realizados para o outono.

38



Fig. 2.18 – Nascer-do-sol: *Tulipa*, *Eremurus*, *Dicentra*, *Armeria*, *Cimifuga*, *Iris*, *Aquilegia*.



Fig. 2.19 – pôr-do-sol: *Trompaelum*, *Tulipa* (vermelhas e laranja), *Primula*, *Helenium*, *Dahlia*, *Anthirrhinum*.

Neste jardim recriam-se alguns dos temas mais utilizados por Claude Monet na sua pintura, como o *Amarelo e Azul*, ou o *Laranja e Amarelo* e o *Rosa, Malva e Azul*, estes dois últimos de relação direta com as ambiências do jardim – o pôr-do-sol e o nascer-do-sol⁴⁹. Como em Giverny, no *Jardim dos Pintores*, a sua localização nos talhões deriva diretamente da incidência da luz existente nestes dois momentos do dia, potenciando-se assim o seu efeito. O canteiro de *Agapanthus* é sugerido diretamente da sua pintura e do quadro do mesmo nome, de 1920. Torna-se interessante verificar que a cor das flores aí representadas é o Rosa, nos seus muitos tons, cor essa ausente nesta espécie.



Fig. 2.20 – As referências utilizadas obra pictórica de C. Monet e temas presentes em Giverny.

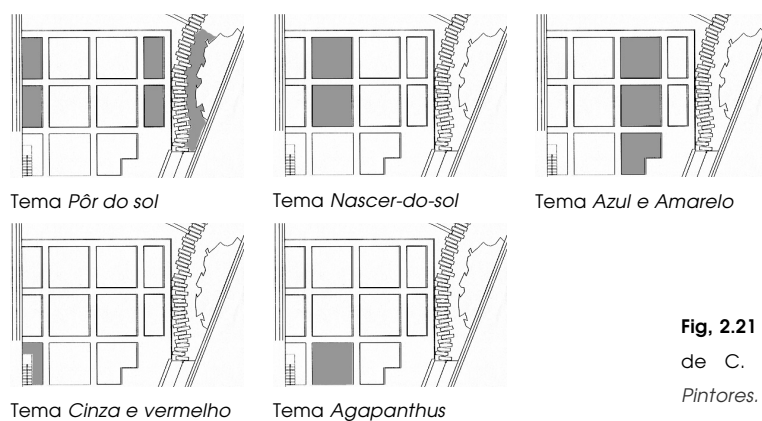
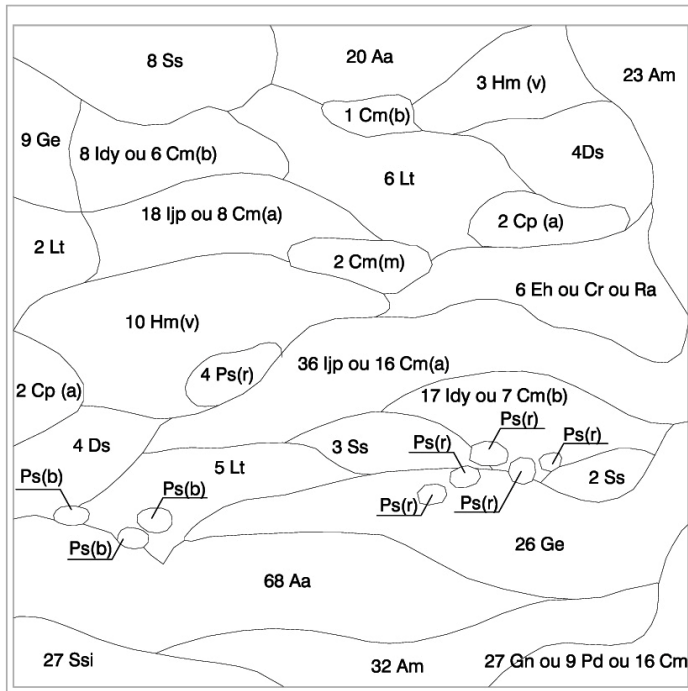


Fig. 2.21 – Localização dos temas de C. Monet no *Jardim dos Pintores*.

⁴⁹ Uma relação direta à interpretação que W. Turner faz da teoria das cores, referida no início deste capítulo.

Apresentam-se nas imagens seguintes, detalhes dos planos de plantaço elaborados para a primavera, materializaço das referências cromáticas de Claude Monet.

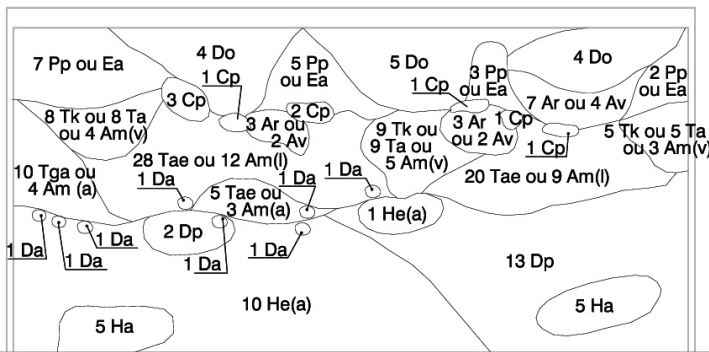


CANTEIRO NASCER DO SOL

Am	Armeria maritima (flôr rosa pálido)
Ts	Tulipa saxatilis (flôr rosa)
Gn ou Pd ou Cma	Galanthus nivalis ou Phlox drommondii var. Crystal ou Convolvulus mauritanica
ljp ou Cm(a)	Iris 'Jane Phillips' ou Campanula medium var. chamion (flôr azul)
Idy ou Cm(b)	Iris 'Dreaming Yellow' ou Campanula medium (flôr branca)
Cp(m)	Campanula pyramidalis (flôr malva)
Cp(a)	Campanula pyramidalis (flôr azul)
Cp(b)	Campanula pyramidalis (flôr branca)
Ge	Gypsophila elegans var. Roi des Halles
Gp	Gypsophila paniculata
Ds	Dicentra spectabilis var. Coeur de Marie (flôr branca)
Hm(v)	Hesperis matronalis (flôr violeta)
Lt	Lavatera trimestris var. Beauty-Loveliness
Ps (r)	Papaver somniferum 'Peony' (flôr rosa)
Ps (b)	Papaver somniferum 'Peony' (flôr branca)
Ps (p)	Papaver somniferum 'Peony' (flôr púrpura)
Eh ou Cr ou Ra	Eremurus himalaicos ou Cimifuga racemosa ou Reseda alba
Ss	Salvia superba 'Nemorosa'
Aa	Aquilegia alpina
Ssi	Schilla siberica

Fig. 2.22 - Nascer-do-sol - Plano de plantaço.

Realizado em colaboração com arqª paisagista Isabel Teixeira Diniz.



CANTEIRO PÔR DO SOL

Do	Doronicum orientale var. Magnificum (flôr amarelo ouro)
Pp ou Ea	Primula x bulleyana (flôr laranja) ou Erysimum x allionii
Tga ou Am (a)	Tulipa 'Golden Apeldoorn' (flôr amarela) ou Anthirrhinum majus (h=0.6 a 1.00m-flôr amarela)
Tae ou Am (l)	Tulipa 'Apeldoorn's Elite' (flôr laranja) ou Anthirrhinum majus (h=0.6 a 1.00m-flôr laranja)
Tk ou Ta ou Am (v)	Tulipa 'King's Blood' (flôr vermelha) ou Tulipa 'AdRem' (flôr vermelha e amarela) ou Anthirrhinum majus (h=0.6 a 1.00m-flôr vermelha)
Ar ou Av	Anemone ranunculoides ou Adonis vernalis
Da	Dhalia variabilis var. Cactus (h=1.2 a 1.5m-flôr vermelha)
Dp	Doronicum plantagineum (h=0.6 a 0.9m-flôr amarela)
He(a)	Helenium hoopesii (h=1.0 a 1.2m-flôr amarela)
Ha	Helianthus annuus var. sunRich ou var. Radiance
Tm	Trompaelum majus (flôr amarela e laranja)
Cp	Cosmos bipinatus var. Versailles (flôr vermelho carmim)

Fig. 2.23 - Pôr-do-sol - Plano de plantaço

Realizado em colaboração com arqª paisagista Isabel Teixeira Diniz.



Fig. 2.24 – A tela em branco e a plantação de primavera no Jardim dos Pintores. Em primeiro plano os canteiros do por-de-sol e o canteiro de agapanthus.

Existem muitos outros pontos em comum e também divergentes, resultado de uma originalidade que todos eles imprimiam ao seu trabalho. No entanto, pelas representações que deixaram como legado, uns na palavra e outros nas suas telas, será impossível dissociá-los nessa procura do momento único e inatingível refletido nas flores, pela luz, que se gera no Jardim.

Then there are some days during the summer when the quality of light seems to tend to an extraordinary beauty of effect. I never been able to find out how the light on these occasions differs from that of ordinary fine summer days, but, when these days come, I know them and am filled with gladness.⁵⁰

⁵⁰ **JEKYLL**, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 294.

Do objeto de análise – as cartas

Ao ver a obra de Vincent van Gogh, os seus óleos fundamentalmente, tem-se a noção que estamos em presença de uma personalidade fascinante. Essa sensação, intuitiva perante os seus quadros, é reforçada com a leitura da sua correspondência – um *diário* pormenorizado de vida, que revela o homem inteiro – a dimensão pessoal, na relação com a família e os amigos, a profissional, com os *marchands* e como pintor.

A sua escrita é expressiva e emotiva, mas também clara e firme revelando um homem determinado, mesmo obsessivo, na procura de atingir o objetivo que estabeleceu desde que decide começar a pintar – criar algo belo, realizado de uma forma profundamente verdadeira, com toda a essência do artista, sem compromissos que não os seus ideais, e dá-lo ao mundo, às pessoas.

É em nome desses ideais, e de uma maneira vincada de entender o mundo, que renunciará a amizades e à *academia* e ao que considera os seus dogmas – a imposição de um pensamento único, traduzido em linguagens limitadas a uma perfeição técnica e sem contextualização nos tempos presentes, portanto não possuidora de um caráter universal e sem possibilidades de se tornar, por isso, eterna (como reconhece a Rembrandt, Millet, Delacroix e outros). Acerca da amizade comenta:

I sometimes find it difficult to give up a friendship, but if I were to go to a studio and had to think to myself: talk about trivia, don't bring up anything more important, and don't say what your real feeling is about this or that in art, then I would be more melancholy than if I had stayed away. It's hard for me to be content with conventional friendship, precisely because I seek and persevere in sincere friendship. (...)



Vincent van Gogh (1853-1891)

Fig. 3.1 – Autorretrato, (F 522 / JH 1356), 1888 - Óleo sobre tela - 65 x 50 cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.

*Where there is convention it's almost inevitable that bitterness arises, precisely because one doesn't feel free (...). Where there is convention there is suspicion, and from suspicion comes all kinds of intrigues.*⁵¹

44

Van Gogh terá, por tudo isto, um percurso próprio e solitário. Uma solidão que será muito prolongada e intensamente presente. Não significa este facto que esteja fora da realidade. O que nos revela na correspondência, define Vincent van Gogh como um homem do seu tempo, herdeiro da História da pintura, e consciente da época em que vive – o conhecimento histórico e contemporâneo que demonstra do universo da pintura ou da literatura – as suas referências (Rembrant, Millet, Israëls, Dickens...), mas também dos pintores seus contemporâneos, como os presentes no Salão de Paris⁵² são disso exemplo. Apesar de não ter contacto com os pintores impressionistas, em França, segue uma evolução similar em alguns aspetos centrais: a busca dos temas mundanos, banais, mas que são testemunho da realidade do exterior, não o universo encenado dos *estúdios*; a força e expressão do desenho e da pincelada; a procura da representação da luz e do instante. A descrição e representação que faz da realidade que observa, da condição humana, quer nas cidades onde habita (Londres, Haia, Paris, Antuérpia), e da(s) miséria(s) de quem nelas vive, quer no campo (Nuenen, Arles) e dos seus camponeses, são também elementos que o definem. É aliás essa condição humana, dos mais desfavorecidos, a grande temática da sua pintura. Representá-la é a razão primordial porque pinta (e uma das razões pelo fascínio por pintores como Millet).⁵³

*(...) my paintings are (...) almost a cry of anguish while symbolizing gratitude in the rustic sunflower.*⁵⁴

Vincent van Gogh constrói as suas histórias em cada quadro que pinta. Os motivos que utiliza são uma forma de reflexão, ou apenas pretexto para algo que quer contar – o meio de expor sentimentos que o assolam e de criar memórias para o futuro.

⁵¹ Esta confidência é feita a Theo, na sequência de um encontro com o pintor holandês, De Book (1851,1904). In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/lei312/letter.html>

⁵²O *Salon de Paris*, iniciado em 1725, era a exposição de arte oficial organizado pela Academia de Belas Artes de Paris, considerado o mais importante encontro mundial de pintura.

⁵³ A este respeito, veja-se a observação feita a Anthon van Rappard, p. 64.

⁵⁴ <http://vangoghletters.org/vg/letters/lei856/letter.html> – para Willemien, Saint-Rémy-de-Provence, fevereiro de 1890.

(...) I've always had the belief that through portraits one learns to reflect. It isn't what pleases art lovers the most, but a portrait is something almost useful and sometimes pleasant, like pieces of furniture one knows, they recall memories for a long time.⁵⁵

As suas obras correspondem à sua impressão de um lugar ou de uma pessoa, do seu caráter, num momento. Terão que permanecer fiéis a esse instante, mesmo (e sobretudo) à custa de alterar e exagerar o *real*.

Je cherche maintenant à exagérer l'essentiel, à laisser dans le vague exprès le banal.⁵⁶

Ainda acerca da ideia de *exagero*, refere-se numa carta a Theo, na fundamentação que este deve ter numa intensa observação.

Suis en train de lire Pierre et Jean de Guy de Maupassant. C'est beau – as tu lu la préface expliquant la liberté qu'a l'artiste d'exagérer, de créer une nature plus belle, plus simple, plus consolante dans un roman, puis expliquant ce que voulait peut-être bien dire le mot de Flaubert le talent est une longue patience – et l'originalité un effort de volonté et d'observation intense.⁵⁷

45

A abordagem à sua obra é portanto diferente da feita a Gertrude Jekyll, no capítulo seguinte. Pretende-se uma complementaridade com uma forma de ver, que tendo muitas semelhanças, é sentimentalmente e sensorialmente diferente. O que se retira do seu testemunho é a qualidade das narrativas, apoiada num profundo trabalho de análise e observação da natureza e dos seus ciclos, o conhecimento do trabalho dos seus pares (contemporâneos e passados) e a sua tenacidade na aprendizagem das técnicas, meio fundamental para criar as histórias. E as histórias são de *humanidade* – e tudo isto está profundamente ligado ao *Jardim*, como meio de busca de um ideal, de uma utopia – a pintura é uma forma de criação de um imaginário, com um sentido estético fundamentado na razão e que se pretende, tenha valores perenes e que seja de uso coletivo. O jardim também.

O processo de apreensão e representação desse binómio Homem/Paisagem é, em van Gogh, muitas vezes paralelo ao feito pelo desenhador de jardins. A observação cuidada e continuada do mundo que nos rodeia (com sentido

⁵⁵ Harrison, 2004, *Carta W20*, para Willemien – Saint-Rémy-de-Provence, fevereiro de 1890.

⁵⁶ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1613/letter.html> – para Theo, Arles, maio de 1888.

⁵⁷ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1588/letter.html> – para Theo, Arles, março de 1888.

crítico), a apreensão da sua beleza intrínseca, assim como as técnicas (de desenho e de utilização da cor) e a análise dos elementos estruturais e compositivos do espaço, podem ser idênticas, na abordagem, ao processo de elaboração do *projeto*. É a sua obra gráfica e pictórica em paralelo com a razão do autor, que se quer interpretar. Aumentar o nosso imaginário e as nossas referências, permitirá a procura de novas abordagens na realização do trabalho de cada um de nós.

§

(...) *Books and reality and art are alike to me. (...)*⁵⁸

Diremos das suas influências, das suas buscas e de como a perceção do meio que o envolve, da paisagem, da *natureza* (que podemos entender como jardim em sentido lato) são estruturantes no seu ser. De como procurará traduzir essa (sua) realidade.

46

Como em Gertrude Jekyll, na análise do seu universo é, fundamentalmente, utilizado o seu testemunho pessoal – o discurso direto da sua correspondência e as imagens das suas obras pictóricas. Se nestas, a leitura pode ser de carácter mais subjetivo e pessoal, o complemento dado pela sua explicação fornece informação mais objetiva. A observação centra-se nos elementos mais importantes da procura deste artista – a temática do que é representado e a composição desses temas através da utilização da cor, as técnicas exploradas e as referências (fontes) de outros pintores e desenhadores, do passado e do presente. A literatura, incluindo a poesia, são também substrato fundamental na sua obra.

⁵⁸ Harrison, 2004, **Carta 266** – para Theo, Haia, fevereiro de 1883.

Das influências

*(...) I'm finding it very pleasurable taking a look at London and the English way of life and the English people themselves, and then I've got **nature** and **art** and **poetry**, and if that isn't enough, what is? But I haven't forgotten Holland and especially not The Hague and Brabant.*⁵⁹

São estas as principais referências, as fontes, para o trabalho de Vincent van Gogh ao longo de toda a sua vida de pintor: O mundo físico que o envolve, especialmente as paisagens – a *natureza*; as obras de arte dos pintores que o antecederam, como início da sua busca, mais tarde complementada pelo conhecimento e contacto com os seus contemporâneos como **Anton Mauve** (1838-1888), **Anthon Rappard** (1858-1892) ou **Paul Gauguin** (1848-1903); e a literatura.

Mauve era primo por afinidade de Vincent van Gogh. Era também um reconhecido pintor da *Escola de Haia*. A sua influência é fundamental, pois coincide com o início do percurso de V. van Gogh como pintor. Este reconhecia-lhe as qualidades de um mestre e pretendia que o fosse, no sentido clássico do termo – de se tornar seu discípulo na aprendizagem das técnicas, num contacto próximo de atelier.⁶⁰

*(...) Mauve gave me encouragement recently when I needed it. He's a man of genius.*⁶¹

*(...) the palette of Mauve (...) who belongs in the north and is and always will be the master of grey.*⁶²

Rappard é um *par* de Vincent van Gogh. A sua amizade baseia-se na mesma necessidade de contacto e troca de ideias, de técnicas e de referências artísticas. Os seus estádios de aprendizagem são equivalentes. É Anthon Rappard, que nesta troca de referências, e por intermédio dos tratados de

⁵⁹ Harrison, 2004, **Carta 013** – Para Theo, Londres, janeiro de 1874.

⁶⁰ Após a morte de Anton Mauve, em 1888, e depois de anos sem qualquer contacto, Vincent van Gogh, já em Arles, pinta o quadro *Pessegueiros cor de rosa (Souvenir de Mauve)* (F 394/ JH 1379) com uma dedicatória e pede para ser oferecido à sua viúva.

⁶¹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1176/letter.html> – para Rappard, Etten, outubro de 1881.

⁶² In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1590/letter.html> – para Willemien, Arles, março de 1888.

Charles Blanc, *Les artistes de mon temps* (1876) e *Grammaire des arts du dessin* (1867) promove o contacto de V. van Gogh com a teoria das cores de Chevreul e a obra de pintores que serão estruturantes na sua evolução, como Delacroix. Já num período mais avançado da sua evolução, quando a cor e a linguagem impressionista são já suas conhecidas, conhece Paul Gauguin, no final de 1887. É o pintor (dentro desse movimento) com quem tem o contacto mais próximo – este é já uma referência da cultura *avant-garde* em Paris (tinha já exibido com outros impressionistas, trabalhado com Camille Pissaro e era amigo de Degas). O período que antecede a ida de Gauguin para Arles, de grande exaltação e ansiedade na preparação da sua chegada, por parte de Vincent, reflete a admiração que este demonstra por ele. As cartas que trocam, revelam deferência. Também o seu quadro *Marie Ginoux* ('*The Arlésienne*'), feito a partir de um estudo de Gauguin, demonstram essa admiração e influência. A cópia, sendo um exercício (muito usado por van Gogh), era ao mesmo tempo uma homenagem aos seus mestres (vejam-se as suas interpretações de *O Semeador* – 1888, *Meio-Dia: A sesta* – 1890, ambos de Millet, a *Pietà* – 1889 de Delacroix)...

48



Fig. 3.2 – Paul Gauguin(1848-1903) – *Madame Ginoux* (estudo para *Night café, Arles*), 1888, Pennsylvania, Fine Arts Museums, Fundação Achenbach para as artes gráficas.

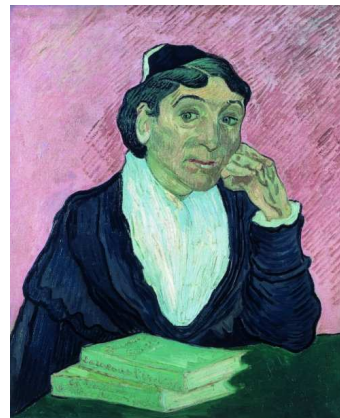


Fig. 3.3 – Vincent van Gogh – *Marie Ginoux* ('*The Arlésienne*') (F 542 / JH 1894), 1890, Óleo sobre tela, 65x54cm, Chateaubriand, Museu de Arte de São Paulo Assis .

Sobre a relação da literatura com a pintura e o discurso dos pintores, Vincent van Gogh faz uma elucidada defesa do seu ponto de vista, ao seu irmão Theo. O que V. van Gogh evidencia neste excerto, é a ideia de complementaridade de linguagens na criação de discursos, na reflexão do mundo. Que se pode crer e amar (n)as diversas artes e que essa contaminação é pretendida.

(...) J'ai une passion plus ou moins irrésistible pour les livres et j'ai le besoin de m'instruire continuellement, d'étudier si vous voulez, tout juste comme j'ai besoin de manger mon pain. Toi tu pourras comprendre cela. Lorsque j'étais dans un autre entourage, dans un entourage de tableaux et de choses d'art, tu sais bien que j'ai alors pris pour cet entourage-là une violente passion qui allait jusqu'à l'enthousiasme. Et je ne m'en repens pas, et maintenant encore loin du pays, j'ai souvent le mal du pays pour le pays des tableaux.

(...) J'ai donc étudié plus ou moins sérieusement les livres à ma portée tels que la Bible et la révolution Française de Michelet et puis l'hiver dernier Shakespeare et un peu V. Hugo et Dickens (...)

Ce serait donc un malentendu si tu persistais à croire que par exemple maintenant je serais moins chaleureux pour Rembrandt ou Millet ou Delacroix ou qui ou quoi que ce soit car c'est le contraire. Seulement voyez vous, il y a plusieurs choses qu'il s'agit de croire et d'aimer, il y a du Rembrandt dans Shakespeare et du Corrége ou du Sarto en Michelet et du Delacroix dans V. Hugo (...). Et dans Bunyan il y a du M. Maris ou du Millet, une réalité pour ainsi dire plus réelle que la réalité mais il faut savoir le lire, alors il y a là-dedans l'inouï et il sait dire des choses inexprimables, et puis il y a du Rembrandt dans l'Évangile ou de l'Évangile dans Rembrandt, comme on veut (...)

Si maintenant tu peux le pardonner à un homme d'approfondir les tableaux, admetts aussi que l'amour des livres est aussi sacré que celui de Rembrandt, et même je pense que les deux se complètent.

(...) Mon Dieu, comme cela est-il beau. Shakespeare, qui est mystérieux comme lui, sa parole et sa manière de faire équivaut bien tel pinceau frémissant de fièvre et d'émotion. Mais il faut apprendre à lire comme on doit apprendre à voir et apprendre à vivre. (...)⁶³

49

Nesta carta de junho de 1880, van Gogh refere já a síntese de escritores e pintores que até à sua morte serão as suas principais referências. Acrescente-se a esta lista **Zola**, **Israëls** e **Lhermitte**, que mais tarde e pelas mesmas razões dos restantes, classificará como artistas completos – mestres.

Na literatura: **Michelet**, com quem se identifica e cita inúmeras vezes sobre as suas descrições das mulheres, ou sobre ideais políticos e a revolução francesa; **Shakespeare** e a sua escrita poética; **Vitor Hugo**, mais uma vez sobre o tema da revolução francesa, mas também com a condição humana dos desfavorecidos; e **Dickens** pelo poder descritivo da sociedade inglesa do seu tempo. Neste último, Vincent van Gogh vê a síntese dos anteriores, relativamente à consciência de uma sociedade caracterizada por desigualdades profundas, de um pensamento político, no seu sentido amplo,

⁶³ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let155/letter.html> –para Theo, Cuesmes, junho de 1880.

que marca tão fortemente a sua obra como a sua qualidade plástica e cromática.⁶⁴

In my view there's no other writer who's as much a painter and draughtsman as Dickens.⁶⁵

Na pintura: **Rembrandt**, talvez aquele que mais admirava, pela plenitude atingida em todas as áreas (a técnica, os temas apresentados, o caráter poético do discurso...); **Millet**, da obra de quem fará inúmeras cópias e interpretações, em quem podemos ver uma equivalência a Dickens, na centralidade que atribui ao Homem; e **Delacroix**, uma das suas maiores referências em relação à cor, elemento que também o fascinou em **Rubens**. Em relação a Rembrandt, refere em 1885, a propósito da sua obra *A noiva judia*:

*The syndics Rembrandt is true to life, although even there he still goes into the higher – into the very highest – infinite. But yet – Rembrandt could do something else – when he didn't have to be true in the literal sense, as he did in a portrait – when he could – make poetry – be a poet, that's to say Creator. That's what he is in the Jewish bride. Oh how Delacroix would have understood that very painting! What a noble sentiment, fathomlessly deep. One must have died many times to paint like this – is certainly applicable here. Still – one can speak about the paintings by Frans Hals, he always remains – on earth. Rembrandt goes so deep into the mysterious that he says things for which there are no words in any language. It is with justice that they call Rembrandt – magician— that's no easy occupation.*⁶⁶



Fig. 3.4 - Rembrandt van Rijn (1606-1669)
– *A noiva judia*, c. 1666 - Amsterdão, Rijksmuseum.

Em todos reconhece grande mestria no domínio das suas artes, mas superiores pelas formas sublimes como retratam a natureza e a condição humana. O reconhecimento destes autores deriva de um vasto conhecimento que possui das obras de pintura europeias, iniciado no período em que trabalha para a firma parisiense de negociantes de arte Goupil & Cie e pelas visitas a museus que faz, sempre que tem oportunidade, na procura de confirmar com os originais, a impressão que as reproduções lhe causam e das técnicas utilizadas para obter esses efeitos.

⁶⁴ Sente fisicamente e na sua alma, essa grande diferença da(s) condição(ões) humana(s), no período da sua vida passado na comunidade mineira (de carvão) em Cuesmes (1879-1880).

⁶⁵ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let325/letter.html> – para Rappard, Haia, março de 1883.

⁶⁶ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let534/letter.html> – para Theo, Nuenen, setembro de 1885.

I firmly believe that my work will improve by my seeing more pictures, because when I see a picture, I can analyze how it is done.⁶⁷

Servia também para encontrar obras que desconhecia.

I have been to Amsterdam this week. I hardly had time to see anything but the museum.

(...) there is a picture (unknown to me till now) by Frans Hals and P. Codde (...). That alone – that one picture – is worth the trip to Amsterdam – especially for a colourist. There is a figure in it, the figure of a flag-bearer, in the extreme left corner, right against the frame – that figure is in grey, from top to toe, I shall call it pearl-grey – of a peculiar neutral tone, probably the result of orange and blue mixed in such a way that they neutralize each other – by varying that keynote, making it somewhat lighter here, somewhat darker there, the whole figure is as if it were painted with one same grey. But the leather boots are of a different material than the leggings, which differ from the folds of the trousers, which differ from the waistcoat – expressing a different material, differing in relation to colour – but all one family of grey. But just wait a moment!

Now into that grey he brings blue and orange – and some white; the waistcoat has satin bows of a divine soft blue, sash and flag orange – a white collar.

Orange, "blanc," bleu, as the national colours were then – orange and blue, side by side, that most splendid colour scale, against a background of a grey, cleverly mixed by uniting just those two, let me call them poles of electricity (speaking of colours though) so that they annihilate each other against that grey and white. Further, we find in that picture – other orange scales against other blue, further, the most beautiful blacks against the most beautiful whites; the heads – about twenty of them, sparkling with life and spirit, and a technique! a colour! the figures of all those people superb and full size.

But that orange blanc bleu fellow in the left corner... I seldom saw a more divinely beautiful figure. It is unique.

Delacroix would have raved about it – absolutely raved. I was literally rooted to the spot.⁶⁸

51



Fig. 3.5 – Pieter Codde and Frans Hals – *The company of Captain Reynier Reael and Lieutenant Cornelis Michielsz. Blaeuw ('The meagre company')*, 1637, Óleo sobre tela, 209 x 429 cm, Amsterdão, Rijksmuseum.

⁶⁷ Harrison, 2004, **Carta 425** – Para Theo, Nuenen, setembro de 1885.

⁶⁸ Op. Cit., **Carta 426** – Para Theo, Nuenen, outubro de 1885.

Por via da firma Goupil & Cie, as reproduções a preto e branco, principalmente xilogravuras são, como se disse anteriormente, o seu primeiro contacto sistemático com as obras de arte. Por lhe serem mais acessíveis, serão também a sua principal fonte de informação. Depois de despedido, no início de 1876, será o seu irmão Theo, agora ele próprio *marchand* dessa firma, que continuará a proporcionar esse conhecimento a van Gogh. Desde o início da correspondência que refere a(s) vasta(s) coleç(ões) que iniciará, num primeiro período sem o propósito de aprender o ofício através do seu estudo, mas apenas de deleite. Enumera as que vai pendurando nas paredes dos quartos por onde vai passando, nas suas várias colocações profissionais (Londres, Paris, Cuesmes,...). Essa prática evoluirá depois para a realização de coleções, organizadas em álbuns que compreendiam agora também ilustrações editadas em revistas de arte da época, que usará como elementos de referência na investigação das técnicas e das temáticas dos autores aí publicados.

Numa carta para Theo em 1875 refere:

52

(...) *I'll tell you what prints I have on the wall.*⁶⁹

<i>Ruysdael</i>	<i>Le buisson (The Bush)</i>
"	<i>D'Blanchisseries (The Bleaching Ground)</i>
<i>Rembrandt</i>	<i>Bible Reading. (A large Old-Dutch room, evening, a candle on the table. A young mother sits reading the Bible beside her baby's cradle. An old woman is listening. It reminds me of, 'Verily I say unto you, where 2 or 3 are gathered together in my name, there am I in the midst of them.' It's an old copper engraving as big as Le buisson, superb.</i>
<i>Ph. De Champagne</i>	<i>Portrait d'une dame</i>
<i>Corot</i>	<i>Soir</i>
"	"
<i>Bodmer</i>	<i>Fontainebleau</i>
<i>Bonington</i>	<i>Une Route</i>
<i>Troyon</i>	<i>Le Matin</i>
<i>Jules</i>	<i>Dupré The Evening (the Halt)</i>
<i>Maris</i>	<i>A Washerwoman</i>
"	<i>The Christening</i>
<i>Millet</i>	<i>The Four Hours of the Day (woodcuts, 4 proofs)</i>
<i>V. d. Maaten</i>	<i>Funeral procession through the Cornfields</i>
<i>Daubigny</i>	<i>The Dawn (Cock crowing)</i>

⁶⁹ Harrison, 2004, **Carta 030** – Para Theo, Paris, 6 de julho de 1875.

VINCENT VAN GOGH

Charlet	<i>Hospitality. (farm surrounded by pine trees, in winter in the snow; a peasant and a soldier in front of the door)</i>
Edouard Frère;	<i>Seamstresses</i>
"	<i>The Cooper</i>

A lista é extensa, duas cartas depois acrescentará ainda mais gravuras e pintores. Faz-se referência a mais uma carta escrita a Rappard, desde Haia, em 1883, ilustrando a continuidade e a importância que dá a este processo de estudo.

I assure you that the Graphics I have now are amazingly interesting. More than ten years ago, when I was in London, I used to go every week to the show windows of the printing offices of the Graphic and the London News to see the new issues. The impressions I got on the spot were so strong that, notwithstanding all that has happened to me since, the drawings are clear in my mind. Sometimes it seems to me that there is no stretch of time between those days and now – at least my enthusiasm for those things is rather stronger than it was even then.⁷⁰

Será imensa a quantidade de referências que irá juntando ao longo dos anos, revelando, também aqui, um comportamento que o definirá enquanto pintor – a grande ansiedade e intensidade com que pretende aprender. Em Arles, em 1888, e depois da grande transformação do seu trabalho, já após o contacto com o impressionismo e com o controle da cor, Vincent van Gogh refere à sua irmã Willemien a importância que dá às suas coleções. Os portfólios a que se refere, são os seus cadernos com conjuntos de desenhos, essencialmente estudos, feitos no sentido de mostrar o seu trabalho a outros e sistematizar, também para si, a sua evolução.

53

*(...) You know Theo brought a whole batch of **woodcuts** with him last year? (Theo tinha ido a Nuenen) Even so, a few of the best portfolios are missing and the rest isn't as good precisely because it's no longer complete. (...) Enough, this junk doesn't leave me completely indifferent (...)⁷¹*

E como fonte inesgotável de temas, refira-se ainda, as caminhadas que fazia só ou com Theo quando este o visitava. Como mencionado no capítulo sobre Gertrude Jekyll, o conhecimento através da deambulação pela paisagem, é

⁷⁰ Harrison, 2004, **Carta R20** – Para Rappard, Haia, 4 de fevereiro de 1883.

⁷¹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1626/letter.html#n-9> – para Willemien, Arles, junho de 1888.

fonte de referências visuais, mas principalmente culturais – a procura do Homem, das suas ações na paisagem (p. 82).

*At six o'clock my work is already done for the day, so that I have a nice bit of time for myself, which I spend pleasantly – taking walks, reading and letter writing.*⁷²

*Do go on doing a lot of walking and keep up your love of nature, for that is the right way to understand art better and better. Painters understand nature and love her and teach us to see.*⁷³

Uma nota em relação às fontes, e ao seu (difícil) acesso no fim do séc. XIX. Na Holanda, em Haia, onde se inicia esse primeiro contacto com a pintura, Vincent van Gogh tem essencialmente conhecimento da obra dos pintores flamengos e da sua escola. As grandes referências dizem respeito ao carácter das pessoas e das paisagens do Brabante, região onde nasceu e sempre tinha vivido. Será apenas em Londres, quando aí é colocado na sucursal da Goupil & Cie, que terá contacto com esta nova cultura (e pintura).

54

*At first English art did not appeal to me; one must get used to it. But there are clever painters here, among others, Millais (...); his things are beautiful. Then there is Boughton (...); I have seen wonderful things by him. Among the old painters, Constable was a landscape painter who lived about thirty years ago; he is splendid – his work reminds me of Diaz and Daubigny. Then there are Reynolds and Gainsborough, whose forte was very beautiful ladies' portraits, and Turner (...)*⁷⁴

A dificuldade, de Vincent van Gogh, em ter uma perceção global sobre o que se estava a passar na europa, é também evidente no conhecimento tardio que faz dos pintores impressionistas e das suas obras. Apesar de Theo se lhes referir anteriormente em cartas, e não sendo estes divulgados da mesma forma que os pintores oficiais, o contacto só existirá, como se referiu, com a sua chegada a Paris, no início de 1886.

Por último, refira-se o seu irmão Theo, como a maior referência de Vincent van Gogh, a única que terá uma continuidade (que durará toda a sua vida), apoiada na confiança quase incondicional que nele deposita. Numa passagem, incluída na carta citada na página seguinte, pode perceber-se a

⁷² Harrison, 2004, **Carta 009a** – Para Willem and Caroline van Stockum-Haanebeek, Londres, julho de 1873.

⁷³ Op. Cit., **Carta 013** – Para Theo, Londres, janeiro de 1874.

⁷⁴ Op. Cit., **Carta 010** – Para Theo, Londres, julho de 1873.

boa percepção e sintonia de Theo, relativamente à sensibilidade de Vincent van Gogh e às tendências que lhe eram mais próximas.

*Tu as bien compris ma pensée lorsque tu as ajouté à la collection le Malaria de Hébert.*⁷⁵ (...)

A carta refere-se ao seu trabalho inicial de procura do conhecimento das obras de outros pintores, utilizando a reprodução das mesmas como processo de aprendizagem. Essas fontes eram muitas vezes fornecidas por Theo, assim como tratados sobre desenho e pintura e mais tarde com o contacto direto das obras dos impressionistas. Como *marchant*, recebe e divulga o trabalho de pintores como Manet, Monet, Degas, Sisley entre outros⁷⁶. Essa sintonia é fundamental para a sua evolução, pois em muitos aspetos, e fruto do seu isolamento, em relação às novidades no desenvolvimento que a pintura começa a ter, Vincent van Gogh está bastante dependente do seu irmão, na transmissão dessas notícias.

⁷⁵ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let157/letter.html> – para Theo, Cuesmes, setembro de 1880.

⁷⁶ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let742/letter.html>, nota 5;

<http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let749/letter.html>, nota 3.

Da metodologia e da evolução (desenho e cor)

Como Gertrude Jekyll, também Vincent van Gogh sente a necessidade do controle absoluto dos materiais e das suas técnicas, para que o objeto final do estudo se subordine inteiramente à vontade do seu autor, para que seja natural a utilização desses materiais. Só com o seu uso instintivo, se liberta o pintor (artista) para a representação de sentimentos, de estados de espírito. E será este facto que imprimirá substância à *obra* e a tornará *de arte*.

No início da sua vida como pintor, em 1880, Vincent van Gogh trabalhará intensamente na reprodução de obras de outros, utilizando as suas coleções e livros sobre técnicas de desenho para adquirir essa capacidade. Reproduções enviadas por Theo e livros como *Exercices au fusain pour préparer à l'étude de l'académie d'après nature* (1866-71), de Charles Bargue, edição da Goupil & Cie ⁷⁷ serão algumas das suas fontes.

56

*I must tell you that I am busy sketching large drawings after Millet, and that I have already finished The Four Hours of the Day as well as The Sower. Well, perhaps if you saw them, you would not be altogether dissatisfied. Now if you send me Les Travaux des Champs, you might perhaps add some other prints by, or after, Millet, Breton, Feyen-Perrin, etc. (...)*⁷⁸

Je te dirai donc que j'ai esquissé les 10 ^fles Travaux des champs de Millet (...). Je serais plus avancé avec, si n'était que j'ai d'abord voulu faire les Exercices au fusain de Bargue (...) & j'ai maintenant fini les 60 ^fles.

En outre j'ai dessiné la prière du soir d'après l'Eauforte que tu as envoyé.

Je voudrais bien pouvoir te les montrer pour savoir ton avis sur tout cela (...).

J'ai assez longtemps griffonné des dessins sans beaucoup avancer mais dernièrement ça va mieux à ce qui me semble & j'ai bon espoir que ça ira encore mieux. (...) car je crois beaucoup mieux faire de copier d'abord pour le présent quelques bonnes choses que de travailler sans ce fondement.

(...)

Si tu possèdes encore le livre avec des eaux fortes d'après Michel, à l'occasion prête-le moi aussi mais c'est pas pressé, pour le moment j'ai assez à travailler, mais j'y tiendrais à revoir ces paysages car je regarde maintenant encore avec un autre oeil les choses que dans le temps lorsque je ne dessinais pas encore. (...) Puisque j'aurai en tout déjà 20 ^fles d'après Millet (...) car je cherche à étudier sérieusement ce maître. (...)

⁷⁷ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let156/letter.html>, nota 12.

⁷⁸ Harrison, 2004, **Carta 134** – Para Theo, Cuesmes, agosto de 1880.

Je ne saurais te dire combien M. Tersteeg m'a réjoui en consentant à me laisser avoir pour un temps les Exercices au fusain & le Cours de dessin Bargue. J'ai travaillé sur les premières pendant à peu près une quinzaine de jours, du matin de fort bonne heure jusqu'au soir, & de jour en jour j'ai cru sentir que cela me fortifiait. Mais avec pas moins, plutôt avec davantage d'empressement je fais maintenant les Travaux des Champs. (...)

Quant au Semeur, voilà déjà 5 fois que je l'ai dessiné, 2 fois en petit, 3 fois en grand et pourtant je le reprendrai encore, tellement cette figure me préoccupe. (...)⁷⁹



Fig. 3.6 – Paul Edmé Lerat a partir de Jean-François Millet, *O sementeiro*, (1851), 1873, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.

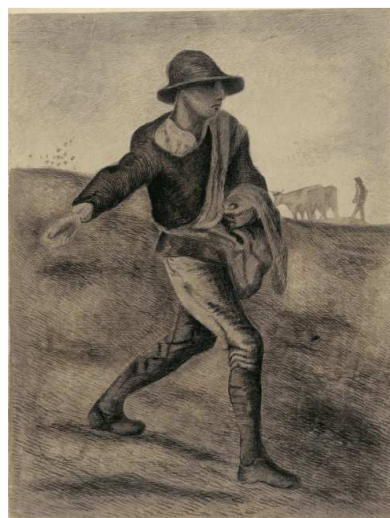


Fig. 3.7 – Vincent van Gogh, *O sementeiro*, (a partir de Jean-François Millet), 1881, (F 830 / JH 1), Lápis, caneta e pincel, tinta castanha, aguarela opaca cinzenta, aguada castanha, 48.1x36.7cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.

Para van Gogh, as obras tecnicamente perfeitas não são o essencial. A pintura não é apenas um exercício de estilos ou perícia. A técnica deve ser controlada em absoluto, mas apenas para servir o fim a que se propõe – auxiliar o artista a transmitir a mensagem. No entanto, o controle tem que existir. (...) *o que tento adquirir, não é o desenho da mão mas o gesto, não uma cabeça matematicamente correta, mas a expressão geral. (...). Em resumo, vida.⁸⁰ Todas as imagens acadêmicas são apresentadas (...) impecavelmente, sem falhas (...) – não nos conduzem a nenhuma nova descoberta.⁸¹*

Começa em 1880 a sua exploração do desenho (do traço), da expressão que pode adquirir e dos meios e técnicas para a conseguir. Até ao final de 1883,

⁷⁹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let157/letter.html> – para Theo, Cuesmes, setembro de 1880.

⁸⁰ Harrison, 2004, **Carta 408** – Para Theo, Haia, maio de 1885.

⁸¹ Op. Cit., **Carta 418** – Para Theo, Haia, julho de 1885 (tradução livre).

antes da sua ida para Drenthe, a cor e o pincel estarão praticamente ausentes do seu trabalho (com a exceção de algumas aguarelas, que considera trabalhos menores).

*(...) Well, the men of the day are men of just one day, but whoever has enough faith and love to take pleasure in precisely what others find dull, namely the study of anatomy, perspective and proportion, will stay the course and mature slowly but surely.*⁸²

Este será um período de intenso estudo da figura humana, nas mais variadas situações e posições, na procura do domínio das proporções. Estudará a figura completa, os seus pormenores (mãos, cabeças), o seu vestuário... Tudo o que lhe permita controlar as partes de uma futura composição, que envolverá várias figuras e um cenário de fundo. Nesta fase, apesar de algumas experiências, a paisagem não é uma prioridade. Nem a cor – começará pelo estudo da luz nos objetos e modelos, através da expressão dos traços negros, ou a aplicação de branco. Todo o seu trabalho é feito por etapas, de forma consistente, aprendendo a dominar as técnicas e materiais de base (os vários tipos de lápis, canetas, giz, cálcamo, passando depois para o pincel, na aplicação de aguadas). Sobre a necessidade de se tornar consistente no domínio de uma técnica (neste caso, do desenho com carvão embebido em óleo) antes de se entregar à exploração de outra, refere:

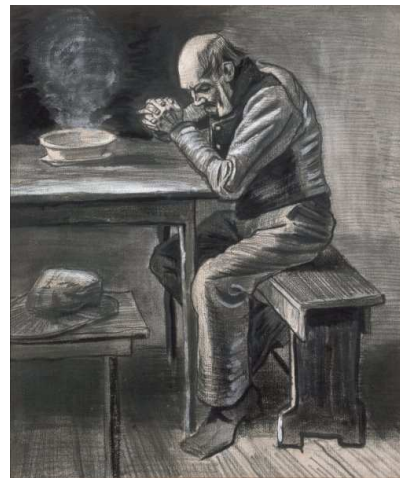


Fig. 3.8 –Vincent van Gogh, *Prayer before the meal* (F 1002 / JH 281), 1882 - Lápis, giz preto, tinta, realçado com branco - 60 x 50 cm, Leilão Christie's Nova York, 14 maio 1997.

Charcoal is good (...). One can do great things with charcoal soaked in oil, I have seen Weissenbruch do it; the oil fixes the charcoal and at the same time the black becomes warmer and deeper.

*But I say to myself that it's better to do it in a year than to do it now, **because I do not want the beauty to come from the material, but from within myself.** When I am a little more advanced I shall occasionally dress up nicely – that means I shall work with a more effective drawing material. (...)*
I have had no "guidance or teaching" from others to speak of, but taught myself; no wonder my technique, considered superficially, differs from that of others. But that's no reason for my work to

⁸² Harrison, 2004, **Carta 182** – Para Theo, Haia, março de 1882.

remain unsaleable. I feel pretty sure that the large Sorrow (...) and others will find a purchaser someday.⁸³

O desenho *Sorrow* – Dor, pesar, mágoa, representa para van Gogh o atingir de um nível, em que a expressão do traço e a composição feita com a posição do modelo transmitem um sentimento forte, dito com verdade e sem compromissos com estéticas estabelecidas – é belo porque é verdadeiro, é mais real que a realidade.

My very best drawing, *Sorrow* – at least, I think it's the best I've done (...).⁸⁴

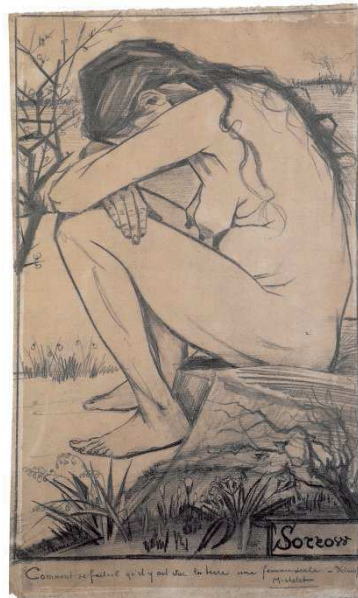


Fig. 3.9 – Vincent van Gogh – *Sorrow*, (F 929a /JH 130), 1882 – Giz preto - 44.5 x 27 cm, Londres, Museu e galleria de arte Walsall. Coleção Garman Ryan.

É em 1882, com a maturidade do desenho da figura humana, a parte essencial para as suas composições futuras, que V. van Gogh inicia o estudo sistemático da paisagem, centrando-se, como anteriormente com a figura humana, no controle das proporções, da perspectiva. Complementando o conhecimento adquirido em tratados de desenho, manda construir um utensílio, que conhece através de textos sobre autores clássicos – a *moldura-de-perspetiva*. Podendo ser transportada, permitirá a mais rápida apreensão das linhas estruturantes das paisagens que pretende desenhar.

So on the shore or in the meadow or in the fields one can look through it as through a window, the vertical lines and the perpendicular line of the frame and the diagonal lines and the point of intersection, or else the division in squares, certainly give a few basic markers, with the help of which one can make a firm drawing, from the indication of the main lines and proportions (...).

⁸³ Harrison, 2004, **Carta 195** – Para Theo, Haia, maio de 1882.

⁸⁴ Op. Cit., **Carta 219** – Para Theo, Haia, julho de 1882.

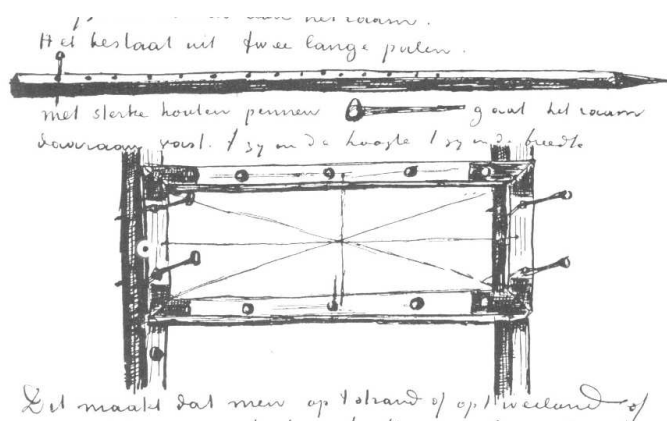


Fig. 3.10 – Vincent van Gogh – desenho da moldura-de-perspetivas, inserido numa carta a Theo, em agosto de 1882.

With long and continuous practice it enables one **to draw quickly as lightning**, – and once the drawing is established **to paint quickly as lightning also**.

In fact, for painting it is absolutely the thing, for to express sky-earth-sea one needs the brush, or rather in order to express all that in drawing it is necessary to know and to understand the treatment of the brush. (...) ⁸⁵

60

Como refere nesta carta, é através de uma longa e continuada prática que se consegue o domínio do desenho, das técnicas e dos materiais, para o fazer de maneira muito rápida, por forma a captar aquele momento em que a luz é perfeita. Fará de novo referência a este utensílio em Arles, já na sua fase madura enquanto pintor da cor, onde ainda dele faz uso. Nesta fase, o desenho é utilizado na elaboração dos estudos, em papel. Na tela, utiliza diretamente o pincel, sinal dessa maturidade na técnica, que adquiriu com o trabalho intenso dos primeiros anos.

(...) for already I had often suppressed the desire to paint. It opens a much broader horizon. (...) I have attached great value to drawing and will continue to do so, because it is the backbone of painting, the skeleton that supports all the rest.⁸⁶

O *desenho* é o *esqueleto* da imagem, que será um quadro, uma composição colorida. É a *espinha dorsal* da obra de arte (e também do jardim). É esta a ideia central que transparece desta fase do trabalho de Vincent van Gogh e que está bem defenida também no trabalho de Gertrude Jekyll, com o gesto que faz no *Jardim de Primavera* das manchas deambulantes (*drifts*). É um

⁸⁵ Harrison, 2004, **Carta 223** – Para Theo, Haia, agosto de 1882.

⁸⁶ Op. Cit., **Carta 224** – Para Theo, Haia, agosto de 1882.

conjunto de técnicas e utensílios que nos permitem atingir os objetivos, enquanto criadores de algo (quadros, jardins...).



Fig. 3.11 – Vincent van Gogh – *Campo de trigo com ciprestes* (F 1538 / JH 1757), 1889 – Lápis, cálcamo, caneta e tinta – 47,1 x 62,3 cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.

61



Fig. 3.12– Vincent van Gogh – *Campo de trigo com ciprestes* (F 717 / JH 1756), 1889 – óleo sobre tela – 73x93,5 cm, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3.13 – Vincent van Gogh – *Campo de trigo com ciprestes* (F 717 / JH 1756), pormenor.

O pormenor apresentado, do quadro *Campo de trigo e ciprestes*, revela a utilização, no processo de representação e estruturação com cor, de uma técnica enunciada por V. van Gogh: deve iniciar-se a composição através das suas linhas mestras e massas que a definem, modelando-as, e só depois definir os seus contornos. A abordagem ao projeto deve, também neste caso, ser equivalente.

*Add to this "les anciens ne prenaient pas par la ligne, mais par les milieux," that means, starting with the circular or elliptical bases of the masses, instead of the contour.*⁸⁷

A estas capacidades, acresce outra, que também advém do treino intenso e prolongado – a grande sensibilidade à cor, assente numa grande intuição, mas desenvolvida com base num trabalho de observação/perceção, reflexão/interpretação e aplicação de acordo com as leis que lhe são próprias. Com a sua *linguagem*.

*These ideas (...) aren't mine, for in general the Impressionist artists are all like this, under the same influence, and we're all of us somewhat neurotic. This makes us very sensitive to colour and its particular language, its effects of complementaries, contrasts, harmony.*⁸⁸

62

Na sua fase mais madura como pintor, e numa referência aos pintores impressionistas, V. van Gogh sintetiza as qualidades e capacidades técnicas que reconhece nesse grupo heterogéneo, e às quais tinha aspirado desde o início do seu percurso como pintor. Todo o tempo e trabalho que tinha dispendido nos longos anos em Haia, Nuenen e Antuérpia tinham tido o objetivo de o dotar da técnica necessária para o que agora criava e esse devia ser o seu legado e o dos *impressionistas*.

*(...), there are at least a score of fellows who in an hour or so can paint a portrait with character in it – people hardly ever ask for one – 20 or so fellows who can do whatever landscape you please, at whatever hour of the day, with whatever colour effect you please, on the spot, without hesitation (...). Only I imagine that a generation later or in one of the later generations – this working decisively without hesitation, measuring correctly in an instant, skilful mixing of the colour, drawing at lightning speed – a generation will come that will do this not as we do now, alone, unloved, but with a public that will like it both for portraits of people and for portraits of landscapes or interiors.*⁸⁹

⁸⁷ Harrison, 2004, **Carta 401** – Para Theo, Nuenen, abril de 1885.

⁸⁸ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let856/letter.html> – para Willemien, Saint-Rémy-de-Provence, fevereiro de 1890.

⁸⁹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let626/letter.html> – para Willemien, Arles, junho de 1888.

Ainda inserido na sua evolução no contexto da cor, saliente-se a diferença evidente que se verifica no trabalho de Vincent van Gogh – no norte, a captação da luz na tela através da criação de contrastes luz/sombra, utilizando a técnica da mistura de matizes e a criação de cinzentos coloridos; no sul, a aplicação das cores, muitas vezes quase puras e a criação de sequências cromáticas mais luminosas.

*(...) what they want in pictures nowadays is a contrast of colours, and these colours, highly intensified and variegated, rather than subdued grey tones (...)*⁹⁰

Esta evolução é assumida pelo pintor, quando, após a sua experiência em Paris, decide ir para a Arles, na costa mediterrânica francesa, na procura da nova paleta de cores que aí existia. As imagens 3.14 e 3.15, ilustram essa evolução. Na primeira imagem, a cor é apenas dada pelo primeiro plano de erva verde, e por trás da cabana a cor da urze, mais luminosa – a cabana e o primeiro plano em sombra e o céu luminoso – são utilizados os tons de cinzento. A teoria das cores é aplicada segundo os mesmos princípios a que se refere na carta, no capítulo sobre a cor deste trabalho. Evoluem no entanto para uma presença de pigmentos mais puros, sem os *tons quebrados* que aplica no Norte (veja-se a sua descrição do quadro *Cesto de maçãs*, feita na p. 28).

63

*(...) – you will see that I am not afraid of a bright green or a soft blue, and the thousands of different greys, for there is scarcely any colour that is not grey: red- grey, yellow-grey, green-grey, blue-grey. This is the substance of the whole colour scheme.*⁹¹

Na segunda imagem, podemos observar a relação cromática feita por V. van Gogh, junto ao Mediterrâneo, em junho – o laranja e o azul; o verde e o vermelho, e o branco e o preto, que refere como podendo ser também consideradas cores, pois o seu contraste simultâneo é tão forte como os anteriormente referidos. Também a nitidez dos seus motivos reflete a nova latitude. Após uma semana na costa, em Saintes-Maries-de-la-Mer, refere que *O que mais me surpreende aqui (...) é a claridade do ar (...). Em casa vemos uma*

⁹⁰ Harrison, 2004, **Carta W02** – Para Willemien, Arles, fevereiro de 1888.

⁹¹ Op. Cit., **Carta 220** – Para Theo, Haia, julho de 1882.

vaga linha cinzenta no horizonte; aqui a linha é nítida e a forma é reconhecível a grandes distâncias.⁹²



Fig. 3.14 – Vincent van Gogh – *Quinta com pilhas de turfa*, (F 22 /JH 421), 1883 – Óleo sobre tela – 37.5 x 55 cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.



Fig. 3.15 – Vincent van Gogh – *Cabanas em Saintes-Maries*, (F 419 /JH 1465), 1888 – Óleo sobre tela – 33.5 x 41.5 cm, Zurique Kunsthaus.

*(...) toute la commande que j'ai faite, soit les 3 chromes (l'orangé, le jaune, le citron), le bleu de prusse, l'émeraude, les laques de garance, le vert veronese, la mine orange, tout cela ne se trouve guère sur la palette hollandaise, Maris, Mauve et Israels.*⁹³

Em contraste com a evolução atrás expressa, há uma característica que se mantém coerente ao longo de toda a sua vida e também na sua obra enquanto pintor. A utilização do seu trabalho como forma de mostrar aos outros a centralidade que o Homem deve ter na arte e a sua inserção no mundo que o envolve. O seu objetivo constante é, como Millet ou Dickens, retratar a humanidade, nos seus mais diversos aspetos e do que deve ser a sua simbiose com a natureza.

Numa carta escrita em 1883 ao seu amigo e pintor Anthon van Rappard, refere a respeito de um diálogo que teve com outro pintor.

(...) if Millet were here now, would he look at those clouds and that grass and those twenty-seven tree-trunks and forget only that little chap in his bombazine suit who's sitting eating, his spade at his side?

⁹²In <http://vangoghletters.org/vg/letters/let626/letter.html> – para Willemien, Arles, junho de 1888. O termo *casa* refere-se à Holanda.

⁹³In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let595/letter.html> – para Theo, Arles, abril de 1888.

Or would that small part of the panorama where the little man sits be the point on which he fixed his attention? (...) Millet is above all and more than anyone else, the painter of mankind.⁹⁴

Vincent van Gogh não é um pintor de jardins. Não como Monet ou Caillebotte – assume-se em várias ocasiões, nas suas cartas, como sendo essencialmente um retratista.

What I'm most passionate about, much much more than all the rest in my profession – is the portrait, the modern portrait. I seek it by way of colour, and am certainly not alone in seeking it in this way. I would like, you see I'm far from saying that I can do all this, but anyway I'm aiming at it, I would like to do portraits which would look like apparitions to people a century later. So I don't try to do us by photographic resemblance but by our passionate expressions, using as a means of expression and intensification of the character our science and modern taste for colour.⁹⁵

O seu desejo mais profundo é o de captar a personalidade, a alma da mulher, do homem, do lugar, da paisagem ou de um recanto de jardim. O seu objetivo é o de pintar quadros com *caráter*, com *vida*, que perdurem no tempo e transmitam às gerações vindouras essa essência. O seu trabalho é uma reflexão constante sobre o mundo e o Homem que nele habita. A paisagem, de dentro e fora das cidades, tem sempre relação com o Homem, deriva dele. É este o seu tema, e a tentativa de o registar, reflete a sua vida de pintor.

65

I still can find no better definition of the word art than this, "L'art c'est l'homme ajouté à la nature" – nature, reality, truth, but with a significance, a conception, a character, which the artist brings out in it, and to which he gives expression, "qu'il dégage," which he disentangles, sets free and interprets. A picture by Mauve or Mans or Israëls says more, and says it more clearly, than nature herself. It is the same with books (...)⁹⁶

⁹⁴ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let1325/letter.html> – para Rappard, Haia, março de 1883.

⁹⁵ Harrison, 2004, **Carta W22** – Para a sua irmã Willemien, Auvers-sur-Oise, junho de 1890.

⁹⁶ Op. Cit., **Carta 130** – Para Theo, Wasmès, junho de 1879.

Dos quadros

(...) *I spend my time in painting and drawing landscapes or rather studies of colour.*⁹⁷

Da investigação feita através das cartas e obra pictórica de Vincent van Gogh, é possível ter uma compreensão (pessoal) do homem/pintor. Através das suas reflexões sobre os outros (das suas vidas e obras) e dos elementos que delas salienta, aplica e recria, retiramos conhecimento para uma análise mais fundamentada dessa obra. Podemos dela validar princípios e aplicá-los na nossa própria ação. Segue-se a sistematização de uma série de análises feitas a alguns dos seus quadros, fundamentalmente em termos de composição e aplicação de cor. O objetivo é que, com esta sistematização, seja possível interiorizar formas de agir e aplicá-las ao jardim. Como paralelismo ao método de Vincent van Gogh, interessa a reinterpretação das imagens e a sua aplicação à arte de conceber jardins. Nesta escolha, procuram-se fundamentalmente exemplos da heterogeneidade da sua obra, tentando perceber o potencial que todos os seus trabalhos têm, como fonte de referências para composições cromáticas em jardim. Os diversos temas tratados (paisagem, natureza-morta, retrato), em conjunto com as diferentes escalas dos motivos de representação (grande paisagem e pormenores) podem ser abordagens paralelas às feitas na conceção do jardim. A análise, quando possível pela existência dessas referências, será acompanhada pelas descrições do seu autor no que se refere à cor. A manipulação das suas obras, realizada nas imagens apresentadas, de maior dimensão, têm como objetivo a abstração do motivo concreto do quadro, salientando-se apenas a relação existente das suas matizes. A sequência de apresentação inicia-se com *A colheita*, uma paisagem de grande amplitude e profundidade visual, seguida de um enquadramento mais próximo n' *A granja*. *Os Lírios* mostram a utilização da cor num pormenor de jardim, sendo as flores utilizadas também, como estudos em naturezas mortas, de que as *Zínias num jarro de majóllica* são exemplo, quadro com uma sequência cromática ampla e um tratamento de luz menos comum em V. van Gogh. Como evolução deste exercício individual, do quadro anterior, analisam-se outras duas naturezas-mortas, *Os girassóis em vaso*, e um retrato, *La Berceuse*, agora numa composição de conjunto e de

⁹⁷ Harrison, 2004, **Carta 501A** – para John Peter Russel, Arles, junho de 1888.

inter-relação, em triptíco, criada por Vincent van Gogh. O último estudo, de novo uma paisagem, é considerado nesta seleção, por apresentar uma maior depuração no seu tratamento cromático, fazendo a síntese de um discurso.



Fig. 3.16 – Vincent van Gogh – *A colheita* (para Émile Bernard) (F 1485 /JH 1540), 1888 – Caneta - 24 x 32 cm, Berlim, Staatliche Museen zu Berlin.

Esta sequência de imagens, dois estudos (um desenho a caneta e uma aguarela) e um óleo, mostram as diversas fases de estudo que van Gogh faz para o tema da grande paisagem – a análise que faz da sua estrutura e geometria dos campos agrícolas, do relevo. Prepara com o traço os movimentos do pincel, apropriando-se das formas principais, das manchas e das texturas das várias superfícies. Como refere numa das suas cartas, os estudos devem ser rigorosos, não havendo muito espaço para a imaginação. Há que apreender o motivo, torná-lo familiar, para que depois, já só com o pincel e os tubos das cores, se poder criar, sem ser mimético, para melhor poder traduzir a realidade interpretada.

67

Este processo nem sempre é linear ou realizado por esta ordem. Sobre *A colheita* (a sua composição mais exigente desse período), foram feitos vários desenhos incluídos em cartas que escrevia, quer ao seu irmão Theo, quer a outros pintores, como Emile Bernard, servindo estes exercícios como forma de procura de um rigor de desenho, e sua tradução para a composição final a óleo.

*I believe that all these ideas are good, but the painted studies lack clarity of touch. One more reason why I felt the need to draw them.*⁹⁸

Observa-se nesta três imagens que o desenho não é estático, que se vai transformando pelos elementos que o compõem, sobretudo na procura das proporções que as cores podem adquirir e nos contrastes que podem criar. Esta evolução é clara na aplicação das manchas de verde dos arbustos em primeiro plano e nas alterações no plano mais longínquo da vila e do céu.



Fig. 3.17 – Vincent van Gogh – *A colheita*, (F 1483 /JH 1439), 1888 – Caneta, aguarela – 48x60 cm, coleção privada.

68



Fig. 3.18 – Vincent van Gogh – *A colheita*, (F 412 /JH 1440), 1888 – Óleo sobre tela - 73x92 cm, Amsterdão, Museu Van Gogh, Fundação Vincent van Gogh.

Na utilização da cor, pode observar-se no primeiro plano, a utilização das várias matizes de amarelo, conjugados com os violetas da paliçada e do monte de feno. Os amarelo-alaranjados tocam os azuis da carroça e de outro monte de

⁹⁸ <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let657/letter.html> – para Theo, Artes, agosto de 1888.

feno no segundo plano à direita, sendo os verde-amarelados justapostos com a cor da terra e os verde-azulados, com os violeta-azulados da carroça e da paliçada, que neste segundo plano adquire uma sombra de matiz azul. O contraste laranja/azul é também criado nas casas que pontuam a imagem e completam o efeito de profundidade conferido pelo desenho das folhas agrícolas de matiz amarelo-laranja. O fundo da composição (as montanhas) volta a ter matizes violeta-azulado com contorno azul (complementar da matiz dos campos), criando-se assim a ligação dos campos ao céu verde-azulado, homogêneo e de matiz mais luminosa que remata a composição. Esta luz vai também sendo distribuída ao longo da tela, com a aplicação de matizes muito luminosas de azuis e amarelos, quase brancos, das casas, de um elemento próximo do monte de feno e da camisola do camponês. Uma folha agrícola, de amarelo-esverdeado, introduz também a luz no meio da composição. No primeiro plano, a luminosidade é criada dentro das matizes aí presentes, com a faixa de terra nua, a amarelo.



Fig. 3.19 –Vincent van Gogh – *A colheita*, (F 412 /JH 1440). Imagem manipulada, através da redução de definição.

A *Granja* apresenta de novo uma organização feita a partir da sequência cromática que vai do laranja ao azul, passando pelo encarnado e violeta. Podemos verificar a presença, com forças diferentes na composição, de três contrastes de cor. O amarelo do feno e da granja, com o violeta presente no muro. Como n' *A colheita*, os planos violeta imprimem profundidade à composição e atravessam todo o enquadramento, ligando as várias matizes de amarelo-laranja dos primeiros dois terços da tela. Um segundo contraste ocorre entre o plano intermédio e o plano de fundo – o contraste do laranja dos montes de feno com o fundo azul das montanhas. No eixo central da tela acontece o terceiro contraste, dos verdes mais azulados ou mais amarelados, dependendo da matiz que os envolve e o encarnado, apenas pontuado, mas destacando-se pela posição que ocupa no quadro (em primeiro plano e centrado) e pela característica do pigmento utilizado, de matiz mais pura. O jogo de relações das cores (matizes) tem também paralelo no tratamento das suas luminosidades. O céu, o maior plano de luz, conseguido com a mistura de branco e acentuado com a presença do rosa é complementado no primeiro plano com o amarelo luminoso, quase branco, do caminho. Esta claridade do céu é também acentuada pelo contraste de luminosidades existente entre ele e o plano das montanhas, de um tom azul quebrado. Como gesto mais contido e de equilíbrio dessa luminosidade, Vincent van Gogh pontua as restantes zonas com alguns *pontos luminosos*, como acontece com as janelas da granja, de matiz próxima do céu, e da flor amarela, no eixo central do quadro, junto ao violeta.

70



Fig. 3.20 – Vincent van Gogh – *Granja*, (F 1478 / JH 1444), 1888 – Lápis, cálamo, tinta castanha – 39 x 53,5 cm, Amsterdão, Rijksmuseum.



Fig. 3.21 – Vincent van Gogh – *Granja*, (F 565 / JH 1443), 1888 – Óleo sobre tela – 46 x 61 cm, Washington, DC, Galeria Nacional de Arte, Coleção Ailsa Mellon Bruce.



Fig. 3.22 – Vincent van Gogh – *Granja*, (F 565 / JH 1443). Imagem manipulada, através da redução de definição.

71

Os dois *óleos* seguintes referem-se a composições com flores (que Vincent van Gogh dizia não existirem praticamente na paisagem envolvente a Arles). O quadro *Lírios* é um pormenor de um jardim⁹⁹, em que se utiliza, mais uma vez e numa escala diferente das anteriores, o contraste azul/laranja. O primeiro plano, da terra, de matiz laranja é salientado pela presença da sua cor complementar, o azul, das pétalas dos lírios. Os verdes ligam-se ora aos laranjas das flores mais afastadas (verde-amarelo,) ora aos azuis (verde-azulado) dos lírios. O amarelo fecha a perspetiva, na diagonal da tela, introduzindo-lhe luz que existe com menor expressão no canto oposto de matiz azul.



Fig. 3.23 – Vincent van Gogh – *Lírios*, (F 608 / JH 1691), 1889 – Óleo sobre tela – 71 x 93 cm, Los Angeles, Museu J. Paul Getty.

⁹⁹ <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let772/letter.html> – para Theo, Saint-Rémy-de-Provence, maio de 1889.



Fig. 3.24 –Vincent van Gogh – *Lírios*, (F 608 /JH 1691). Imagem manipulada, através da redução de definição.

(...)Que Monticelli¹⁰⁰ prenait quelquefois un bouquet de fleurs, pour motif de rassembler sur un seul panneau toute la gamme de ses tons les plus riches et les mieux équilibrés.¹⁰¹

As *Zínias num jarro de majólica* são uma *natureza-morta*, género que Vincent van Gogh utiliza como exercício puro de cor (como também acontece na série d' *Os girassóis*). O fundo é escuro, para que as cores *vibrem* e toda a força e atenção se concentrem nelas. A sequência cromática abrange as matizes do amarelo ao azul. É o principal contraste criado. A gama dos encarnados é utilizada para equilibrar a composição em relação à luz, evoluindo do encarnado mais saturado e puro da base da mesa e da flor ao centro, até rosa quase branco das outras flores que a envolvem. O jarro acrescenta à composição, a relação com a sua complementar, o verde, também pouco saturado, que equilibra a luz presente nas flores rosa e a concentra ao longo do eixo central da composição.

¹⁰⁰ Monticelli – artista Francês (1824-1886).

¹⁰¹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let589/letter.html> – para Theo, Arles, março de 1888.



Fig. 3.25 e 3.26 – Vincent van Gogh – *Zinnias num jarro de majólica*, (F 592 /JH 1568), 1888 – Óleo sobre tela – 64 x 49,5 cm, Coleção privada.

Imagem original e imagem manipulada, através da redução de definição.



Fig. 3.27 – Vincent van Gogh – Tríptico composto por:
– *Girassóis em vaso* (F 454 /JH 1562), 1888 – Óleo sobre tela
– 93 x 73 cm, Londres, National Gallery;
– *Girassóis em vaso* (F 456 /JH 1561), 1888 – Óleo sobre tela
– 91 x 71 cm, Munique Bayerische
Staatsgemaldegammlungen, Neue Pinakothek;
– *Augustin Roulin* ('*La berceuse*') (F 504 /JH 1655), 1889 –
Óleo sobre tela - 91 x 72 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

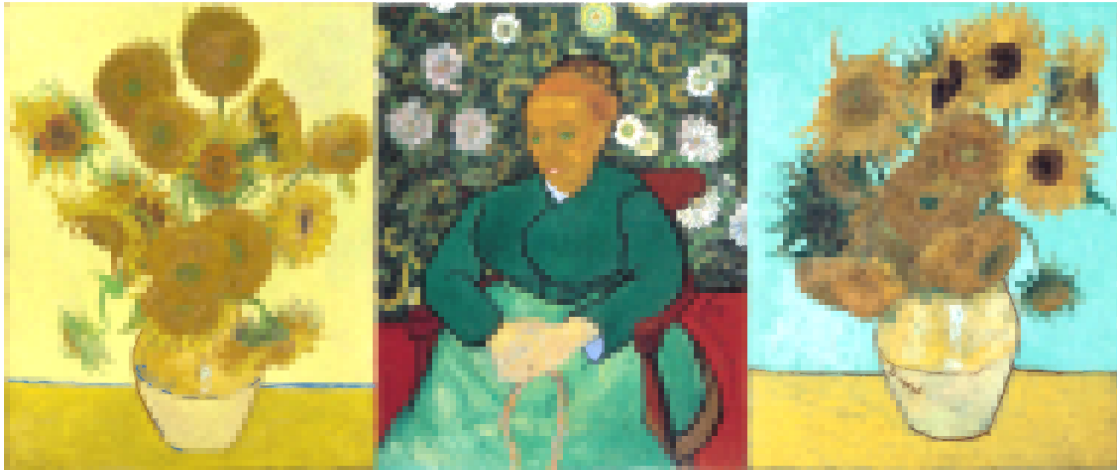


Fig. 3.28 – Vincent van Gogh – Tríptico. Imagem manipulada, através da redução de definição.

*Lorsque Roulin¹⁰² est venu j'avais juste fini la répétition de mes tournesols et je lui ai montré les deux exemplaires de la berceuse entre ces quatre bouquets-là.*¹⁰³

Sobre o elemento central do tríptico, o quadro *Augustin Roulin* ('*La berceuse*'), sobre a composição das cores, Vincent van Gogh refere:

*Comme arrangement de couleurs: les rouges allant jusqu'aux purs orangés, s'exaltant encore dans les chairs jusqu'aux chromes, passant dans les roses et se mariant aux verts olives et véronèse. Comme arrangement de couleurs impressionniste je n'ai jamais inventé mieux.*¹⁰⁴

A relação de cores que prevalece neste quadro é a da complementaridade do encarnado/verde nas suas diversas matizes. A mulher, vestida de verde (azeitona no busto e Véronèse pálido na saia), sobre o fundo encarnado (Vermillion) na parte inferior do quadro, e de flores rosa (dálilas), na parte superior. O cabelo é laranja numa conjugação de várias matizes, conferindo-lhe textura. A pele, nos vários cromas de amarelo, mais próximos do laranja na

¹⁰² Joseph Roulin, o carteiro de Arles, seu amigo e marido de Augustin Roulin, *la berceuse* (aquela que embala).

¹⁰³ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let744/letter.html> – para Theo, Arles, janeiro de 1889.

¹⁰⁴ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let739/letter.html> – para Gauguin, Arles, janeiro de 1889.

face, conjugando-se com a pega do berço, junto às mãos, estas em amarelo-limão. Salienta-se ainda o pormenor do azul, luminoso, presente junto aos amarelos, na gola e na manga da camisola.

*(...) The wall is covered with wallpaper, obviously calculated by me in connection with the rest of the colours. This wallpaper is blue-green with pink dahlias and dotted with orange and with ultramarine.*¹⁰⁵

Na harmonização das matizes, e para equilíbrio de toda a composição, Vincent van Gogh atribui-lhes também diferentes saturações

*Maintenant ces disparates aiguës de rose cru, orangé cru, vert cru, sont attendris par des bémols des rouges et verts. (...)*¹⁰⁶

Os dois Girassóis em vaso têm uma composição mais simples, no entanto de grande carácter inovador, trabalhando com graus de luminosidade próximos dentro de uma mesma matiz, os amarelos.

*(...) est donc clair sur clair et sera le meilleur j'espère.*¹⁰⁷

A sua descrição dos dois quadros é clara. A primeira refere-se à composição da esquerda, podendo acrescentar-se o pormenor da cor azul existente na linha de separação dos planos de fundo, que se repete no vaso, juntamente com a sua assinatura. A sua proporção é muito pequena no conjunto dos amarelos, mas o efeito de contraste simultâneo é plenamente conseguido pela expressão que adquire.

*un tableau en plein jaune de tournesols (14 fleurs) dans un vase jaune et sur un fond jaune (...).*¹⁰⁸
*(...)Painted with the three chrome yellows, yellow ochre and Veronese green and nothing else.*¹⁰⁹

Se individualmente se reconhece grande mestria na conjugação das cores e a mão de génio do seu autor, as composições organizadas em tríptico, tal como idealizado por Vincent van Gogh, apresentam uma ainda maior riqueza nessa

¹⁰⁵ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let740/letter.html>, – para Arnold Koning, Arles, janeiro de 1889.

¹⁰⁶ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let743/letter.html> – para Theo, Arles, janeiro de 1889.

¹⁰⁷ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let666/letter.html> – para Theo, Arles, agosto de 1888.

¹⁰⁸ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let670/letter.html> – para Willemien, Arles, agosto 1888.

¹⁰⁹ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let740/letter.html> – para Arnold Koning, Arles, janeiro de 1889.

relação cromática e de luminosidade, elevando o conjunto ao grau do sublime.

Il faut encore savoir que si tu les mets dans ce sens ci:

soit la berceuse au mitant et les deux toiles des tournesols à droite & à gauche, cela forme comme un triptyque. Et alors les tons jaunes & orangés de la tête prennent plus d'éclat par le voisinage des volets jaunes. (...) Alors le format s'élargissant, la facture sommaire prend sa raison d'être.¹¹⁰

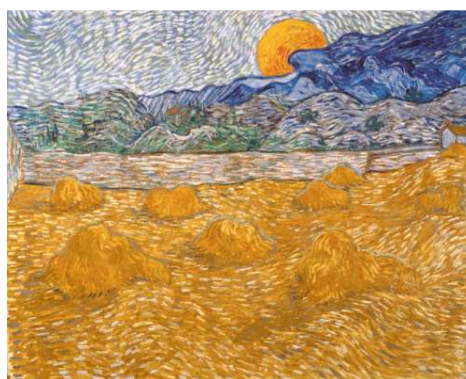


Fig. 3.29 e 3.30 – Vincent van Gogh – *Campo de trigo com medas de palha e a lua-nascente*, (F 735 / JH 1761), 1889 – Óleo sobre tela – 72 x 91,5 cm, Otterlo, Kroller Muller Museum.

Imagem original e imagem manipulada, através da redução de definição.



¹¹⁰ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let776/letter.html> – para Theo, Saint-Rémy-de-Provence, maio de 1889.

O primeiro plano é preenchido pelo laranja, mais saturado, das pequenas medas de palha. O chão tem essa mesma matiz, agora pontuada de branco, retirando-lhe saturação e criando a percepção de uma mudança para o amarelo. O plano intermédio é violeta, a sua complementar, fazendo-se a transição com tons neutros, resultado da mistura de violeta, verde e azul, para o plano azul, primeiro de matiz pura e no canto superior direito, quebrado pela adição de preto. Esta quebra de tom, resulta no contraste com o canto oposto da tela, da mesma matiz, mas ao qual se adiciona branco, conferindo maior profundidade à composição. O laranja da lua, que equilibra a presença desta cor na tela, vibra intensamente, de novo pela aplicação do princípio dos contraste simultâneos de cor.

Esta última composição, posterior ao tríptico anteriormente analisado, apresenta-se mais simplificada nas suas relações de cores, de dupla complementaridade do azul/laranja e amarelo/violeta. É a razão porque conclui a análise da obra de Vincent van Gogh, nesta dissertação. Demonstra que a clareza de composição, pode resultar tão válida como a sofisticação do tríptico e salienta o carácter versátil de toda a obra deste pintor e a sua adaptabilidade aos diferentes espaços que podem constituir o jardim.

*Planting is like painting a
Landscape with living things*
Gertrude jekyll

A escolha de Gertrude Jekyll (1843-1932) como referência para uma experiência de jardim, para além da óbvia relação com a cor, surge da intenção de ultrapassar a linguagem estrita e a fronteira rígida da pintura enquanto influência única dessa experiência. Trata-se de uma *Pintora de Jardins* ou *artista-jardineira*¹¹¹, que tornou sublime a junção de uma grande sensibilidade pictórica a uma experiência de horticultura vasta e sedimentada. Com Gertrude Jekyll, o jardim é considerado ele próprio objeto de arte, ou potencialmente uma obra de arte, dependendo apenas da atitude consciente e cuidada que se deverá ter na sua conceção. Segundo Gertrude Jekyll *...é nosso dever enquanto criadores de jardins, utilizar as plantas de forma precisa e intencional para que criem belas imagens e que, enquanto nos deleitam, treinem os nossos olhos para uma mais nobre crítica, para um estado de espírito e consciência artística que não tolere más ou descuidadas combinações de plantas, mas que torne ponto de honra a procura sempre de algo melhor... compreender como distinguir a diferença e como fazer bem é apreender o jardim como forma de arte maior.*¹¹²

81

Outros elementos reforçam essa escolha – A rutura que com outros artistas provocou na evolução da arte contemporânea e especificamente na arte dos jardins; o modo claro e orientado com que explanou os seus conceitos e justificou as suas opções; a curiosidade e fascínio pessoal pela personalidade que emana do texto analisado e a época e os movimentos artísticos em causa.

A investigação de alguns aspetos da vida de Gertrude Jekyll, tratados no capítulo seguinte, foi feita após a elaboração dos dois planos de plantação apresentados no final desta dissertação. Não influíram diretamente na sua descodificação (*Munstead Wood*) e conceção subsequente (*Jardim dos Pintores*).

¹¹¹ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 294.

¹¹² Op. cit. pp. 17, 18 (tradução livre).



Gertrude Jekyll (1843-1932)

Fig. 4.1 – Sir William Nicholson, Retrato de Gertrude Jekyll, c. 1919, óleo sobre tela – Londres, National Portrait Gallery.

Das influências

Gertrude Jekyll nasce em Londres, a 29 de novembro de 1843, cidade onde apenas vive 5 anos. A maior parte da sua vida passar-se-á no Surrey, no Sul de Inglaterra, uma região rural. Será um início de vida determinante para o desenvolvimento das suas teorias e da sua postura perante a vida. Em jovem irá passar muito do seu tempo a deambular pelos caminhos, observando meticulosamente todos os aspetos da paisagem, até ao mais pequeno pormenor. Este início da tomada de consciência da *Natureza* transformar-se-á em método de trabalho.

82

*Throughout my life I have found that one of the things most worth doing was to cultivate the habit of close observation...*¹¹³

Da família (de classe média-alta) recebe uma educação atípica para as mulheres da época Vitoriana, criadas para namorar e casar. Se, por um lado, aprende os comportamentos conservadores para se inserir na sociedade a que pertence por nascimento, tem também uma educação liberal. O seu pai, um *Homem-de-Ciência* incute-lhe um raciocínio técnico e científico, não induzindo um percurso, mas fomentando a descoberta do seu próprio caminho. Esta dualidade na educação refletir-se-á também na sua forma de viver. Gertrude Jekyll será sempre *desalinhada* por opção relativamente a grupos, correntes e movimentos, tendo influências assumidas, mas criando e procurando um universo próprio e original.

Em 1861, Gertrude Jekyll volta a Londres para estudar na *Kensington School of Art*, mais tarde *Royal College of Art* onde inicia a sua aprendizagem num sistema clássico e conservador, mas onde terá contacto com a pintura e com a horticultura. A observação do meio que a envolve tinha já evoluído originando

¹¹³ Jekyll, Gertrude; *The Making of a Garden*; Woodbridge; Ed. Cherry Lewis: The Antique Collectors Club; Woodbridge, 1987 p. 59 In <http://filebox.vt.edu/users/eberry/BIO.html>

um interesse pela criação dos seus próprios projetos e, em Londres, alargará também esse conhecimento pelos jardins e parques públicos, contactando e observando de forma crítica o que existia e se ia criando na cidade. Como em Vincent van Gogh, a cidade existe como fonte das *atualidades* e da formação, mas é fora dela que se faz a sua reflexão e sedimentação. Será fundamentalmente um tempo de ampliação e de estruturação do conhecimento, que lhe tinha sido transmitido no seu meio familiar, e uma aprendizagem consistente das técnicas para o explorar. Irá mais tarde referir-se à sua experiência na escola, como tendo sido fundamental para a perceção e consciência dos valores envolvidos na sua procura.

... [que uma] *perceção treinada em termos artísticos, procura uma sofisticação extra, e que o seu sentido cromático apurado se deve ao estudo académico.*¹¹⁴

Ainda em Londres tomará contacto com o trabalho de pintores e pensadores que já a haviam interessado, como William Turner (1755-1851), que explorará profundamente, elaborando inúmeras cópias das suas obras.

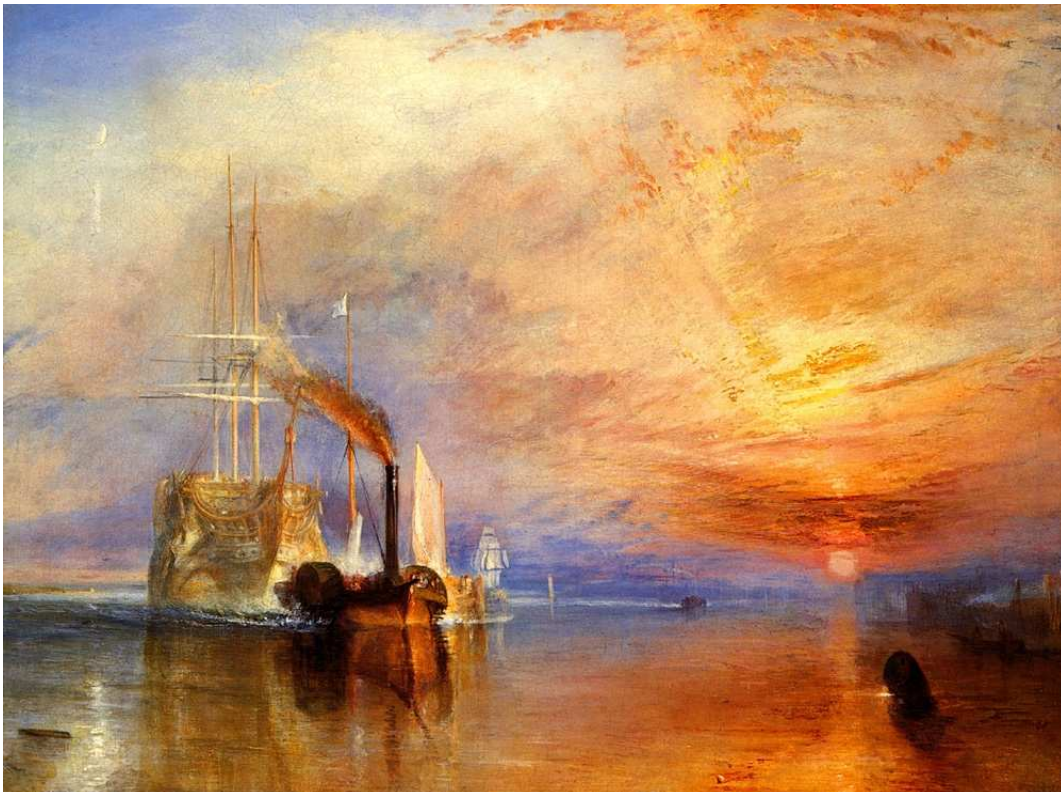


Fig. 4.2 – J. M. William Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken*, c. 1839; óleo sobre tela; 91x122cm – National Gallery, Londres.

¹¹⁴ **FESTING**, Sally, *Gertrude Jekyll*, Penguin Books, London, 1993, p. 37 (tradução livre).

A obra deste pintor é representativa no processo de utilização da cor em Gertrude Jekyll. Veja-se a aplicação da cor na obra de W. Turner – *The Fighting Temeraire...* e a composição usada no *Main Border* do *Jardim de Primavera*. Cores quentes e fortes no plano de fundo, cores suaves no plano mais próximo e os brancos e azuis deambulando por toda a composição.



Fig. 4.3 – Gertrude Jekyll, *The Sun of Venice Going to Sea*, c. 1870, Óleo sobre tela – Godalming, Godalming Museum Collection.

84



Fig. 4.4 – J. M. William Turner, *Peace - Burial at Sea*, c. 1842; Oleo sobre tela; 87x86,7cm, Londres, Coleção Tate.

De uma forma paralela à da pintura de Turner, John Ruskin (1819-1900) marcará o seu percurso enquanto personificação de valores de vida referenciais e estruturantes. Como pensador doutrinário, Ruskin situava-se no limiar de uma aceitação pelos meios conservadores académicos. A dualidade entre alguns valores conservadores e institucionais e uma atitude progressista será uma constante no seu percurso de vida.

Não se pode dissociar Gertrude Jekyll da evolução da arte dos *jardins paisagistas ingleses*, desde o seu surgimento no séc. XVIII. A sua inserção é lógica e será o corolário de todo esse percurso. O seu trabalho, nomeadamente em *Munstead Wood*¹¹⁵, reflete muito claramente as ideias preconizadas por Humphry Repton (1752-1818). A casa insere-se no jardim e o jardim insere-se na paisagem.



Fig. 4.5 – Munstead Wood, no princípio do séc. XX.

Elementos formais estão em sintonia perfeita, quase mimética, com os conceitos de Repton: Introdução de uma linguagem *rústica* nos elementos que compõem o jardim, com especial interesse pelas pequenas habitações (pavilhões, chalés), sendo um bom exemplo o pequeno edifício a que Gertrude Jekyll chama *The Hut*; a formalização da envolvência próxima da casa, pela introdução de terraços, não com balaustradas como preconizado por Humphry Repton, mas com canteiros formais (um destaque relativamente ao conceito geral) e escadas; e a criação de recantos com treliças para suporte de vegetação de flor. O desenho geral do jardim apropria-se da linguagem da *Natureza*, valoriza-a com a introdução da cor e a criação de percursos

¹¹⁵ **Munstead Wood**, propriedade com cerca de 15 acres (aprox. 6 ha), situada no Surrey, no Sul de Inglaterra, entre Londres e Southampton, foi desde 1883 até à sua morte em 1932, pertença e morada de Gertrude Jekyll, planta na p. 105.

marcados, também aqui mais subtilmente que em Repton. Estes exemplos são elementos evidentes dessa herança direta. Esta influência não é, naturalmente, exclusiva. As viagens que fará a França e pela região mediterrânica, especialmente pelo Norte de África, Grécia e Itália, dar-lhe-ão algumas das suas mais importantes referências para a elaboração de pormenores, mas também para uma estruturação original do espaço e que lhe conferem esta notoriedade na evolução dos *Jardins à Inglesa*.

Também a referência sistemática, no livro *Colour Schemes for the Flower Garden*, a uma procura de criação de uma multiplicidade de enquadramentos – *pictures*, a que estão inerentes um equivalente número de escalas, remete-nos para o percurso da evolução da arte dos jardins na noção de *pitoresco*¹¹⁶ como ideal estético de procura do *belo* e do *sublime* de forma não racional, mas instintiva e *natural*. Este conceito que é, em Gertrude Jekyll, um meio de exploração do processo criativo e não um fim em si mesmo, e a procura desse novo ideal, que vai evoluindo (Ruskin fará a sua apologia inserindo-o no movimento Arts & Crafts), percorre todo este tempo, de William Kent (1685-1748) a Lancelot Brown (1715-1783) e a Humphry Repton (1752-1818), manifestando-se na transformação profunda da paisagem inglesa.

86

William Robinson (1838-1935) é o elo final desta sequência evolutiva. Após um iato temporal significativo, já antecipado por Humphry Repton no prefácio do seu último livro, onde comenta, com pesar, o declínio da sua profissão, devido em parte a questões tributárias mas também ao novo tipo de clientes ...*ansiosos por aumentar o valor das suas novas propriedades, em vez da sua beleza*¹¹⁷, Robinson publica, em 1870, o livro *The Wild Garden*. Na sua obra introduz o conceito de *jardim selvagem*, de características naturalistas que ao uso (não exclusivo) de plantas da flora autóctone Britânica¹¹⁸, de floração acentuada, alia a ausência de um desenho formal. É uma reação aos valores da sua

¹¹⁶ Pitoresco – Categoria estética inserida no Romantismo, derivada do adjetivo italiano *pittresco*, relativo a pintura; tudo o que pode ser representado pela pintura e que encanta os olhos e o espírito; imaginoso. In *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de António de Moraes Silva; 10ª edição; 1955; Lisboa; Ed. Confluência Lda.

¹¹⁷ Miss Dorothy Stroud In **Jellicoe**, Geoffrey and Susan, Patrick Goode, Michael Lancaster (eds), *The Oxford Companion to Gardens*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 468.

¹¹⁸ **William Robinson** pretendia criar jardins de aspeto *natural*, permitindo a introdução de muitas espécies exóticas, nomeadamente oriundas da América do Norte, desde que utilizadas em condições próximas dos seus habitats naturais, ideia inerente às intervenções de Gertrude Jekyll, nas suas descrições dos melhores locais para a utilização de determinadas espécies e qual o tipo de solo que deveria ser considerado.

sociedade, transpondo e adaptando para a linguagem dos jardins parte das premissas preconizadas por Ruskin. O seu livro será uma obra marcante, de rutura, que evoluirá para o que se pode classificar como *The English Cottage Gardens* e para a introdução de conhecimentos científicos, dos valores ecológicos, nos jardins do séc. XX. A fratura provocada pela sua obra, ou mais corretamente pelo uso que dela foi feito como provocação à classe dos arquitetos, será magistralmente contrariada por Gertrude Jekyll na colaboração que estabelecerá nos anos seguintes. A atitude de conciliação de várias sensibilidades e a incorporação de valores, estéticas e influências diversas são destaques da obra de Gertrude Jekyll e talvez também as razões por que foi tão admirada pelos seus contemporâneos.

Já formada e possuidora de uma maior maturidade, conhece, em 1889, Edwin Lutyens (1869-1944), arquiteto de quem se tornará amiga até ao fim da sua vida. A sua relação profissional inicia-se com o projeto para a casa de *Munstead Wood* e já aí se denotará a grande simbiose entre as suas linguagens, aparentemente contrastantes — o formalismo do desenho de Lutyens (certamente apoiado e mesmo fomentado e colaborado por Gertrude Jekyll¹¹⁹) e a informalidade aparente da vegetação introduzida por Gertrude Jekyll, que ora esconde os elementos arquitetónicos, ora se apoia neles e os faz ganhar novo valor. As influências terão sido recíprocas. A estrutura mais formal (construída) do jardim é utilizada como parte integrante da sua estrutura global, que Gertrude Jekyll completa com a vegetação em todas as suas dimensões — volume, forma, textura e principalmente cor. Esta consciência de uma necessidade de unidade do espaço, de um corpo comum constituído pelas suas várias partes, está revelada na sua obra conjunta de Hestercombe, Somerset, de 1908, assim como o diverso conjunto de referências estéticas que os influenciaram. Como obra posterior, revela, segundo a própria Gertrude Jekyll, uma maior coerência, que em *Munstead Wood* (1883-1902)¹²⁰.

...the garden has less unity of design than I should have wished.¹²¹

¹¹⁹ O projeto da casa de *Munstead Wood*, resulta na sua essência de indicações precisas de Gertrude Jekyll quanto ao modo de o organizar, devendo responder ao que entendia como ação de habitar. A sua forma de viver deveria subordinar o espaço e compreender todas as formas válidas para atingir o conforto.

¹²⁰ In <http://www.ced.berkeley.edu/cedarchives/profiles/jekyll/munstead.html>

¹²¹ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 17.

As suas origens, influências comuns e gostos pela paisagem campestre do Surrey, pelos valores vernaculares influenciados no estilo rústico das *cottages*, uma valorização dos ofícios e materiais tradicionais da construção (que ambos conheciam bem), unidos a uma linguagem nova, mais vanguardista e adaptada à forma moderna de viver, consubstanciarão uma das colaborações mais notáveis da primeira metade do séc. XX em Inglaterra e formalizarão, magistralmente, a relação da casa e do jardim, da arquitetura e das plantas, do formal e do naturalista – uma das grandes conquistas para a evolução da Arte dos Jardins.

As qualidades e interesses que ambos demonstravam são algumas das características que definirão a filosofia do movimento Arts & Crafts Inglês, em que ambos se irão envolver, e que surge nos últimos anos do séc. XIX.

Este movimento, mais do que definir um estilo de desenho, referenciável a um momento histórico, atribui à espontaneidade da personalidade de um artífice/artista o principal valor a alcançar, sendo a mistura de estilos permitida. Torna-se portanto muito heterogéneo e abrangente nas suas influências. Na sua origem estão as ideias de John Ruskin¹²² que, não apresentando um sistema inteiramente lógico, foi capaz de formular princípios capazes de responder à ansiedade e vontade de mudança que surgia em parte da sociedade inglesa. Tem como bases de pensamento a *Natureza*, como referência de todas as atividades humanas, e a fidelidade incondicional a essa natureza, como fim último de qualquer criação; a afirmação de que estas atividades devem procurar a verdade das coisas, regendo-se por uma moral (individual e de uma nação) considerada válida e imparcial e que conduzirá à sua origem, à sua essência, à *grande arte* e que a *beleza da forma* é revelada em organismos (transposta da natureza para a arte e para a sociedade) que pela coerência e cooperação de todas as suas partes, demonstram um perfeito cumprimento das suas funções.

A reação a uma realidade social específica, o período Vitoriano, e a uma revolução industrial agressiva em curso, sentida como necessária e assente em

¹²² John Ruskin (1819-1900), crítico de arte e posteriormente também social e político, autor, poeta, artista. Publica em 1843 o livro *Modern Painters* onde defende a tese de que os pintores modernos, em especial Turner, eram superiores aos chamados Velhos Mestres da Renascença e baseia esse facto no profundo entendimento da *Natureza* que Turner demonstrava.

princípios considerados doutrinários, será personificada fundamentalmente com William Morris¹²³, o seu *executor* mais fiel.

Gertrude Jekyll tinha já demonstrado anteriormente afinidades com as ideias de Ruskin, estreitando esse contacto em Londres. William Morris fazia parte do seu círculo de amigos, tendo sido um dos promotores do seu desenvolvimento enquanto *craftswoman*. Agora, num envolvimento mais completo, em complemento com Lutyens, a aplicação dos seus valores torna-se mais consolidada e demonstrativa de uma coerência de percurso artístico que perdurará até ao fim da sua vida. Esta identificação com os novos valores enquadra, no fundo, toda uma experiência de vida e a junção harmónica de interesses à primeira vista divergentes – um tradicionalismo estético e técnico (dos processos construtivos) e a sua reformulação aproveitando as novas formas do *fazer* e do *viver*.

Esta reacção a valores estabelecidos, que também caracterizara o Romantismo um século antes, pretendeu reformular todo o processo de abordagem, transversal, a uma sociedade. Reage, como se referiu, a um historicismo eclético de uma época Vitoriana (os jardins Vitorianos serão fortemente criticados por Gertrude Jekyll), e a uma industrialização cada vez mais intensa da sociedade, e mais particularmente invasora dos processos de criação artística. Há de novo, como houve no Romantismo, uma busca das origens, um regresso ao que é fundamental e deveria envolver o espírito, a alma humana. Nas duas figuras mais proeminentes deste movimento, John Ruskin e William Morris, encontramos as posições mais puristas e radicais (e até incongruentes em alguns casos), características muitas vezes intrínsecas dos criadores de movimentos originais e utopias. Atribui-se à máquina a raiz de todos os males que advêm dos processos repetitivos, da produção em massa, e que tiram o elemento humano (a sua alma) dessa ação criadora, tendo como

¹²³ **William Morris** (1834-1896), artista, autor, escritor, socialista e ativista Inglês, foi um dos fundadores do movimento *Arts & Crafts* Britânico sendo John Ruskin um dos grandes influenciadores da sua vida. Criticou a manufatura industrial nas Artes Decorativas e na Arquitetura de má qualidade e defendeu o regresso à perícia manual de profissionais, elevando os artesãos à categoria de artistas. Defendeu os conceitos de uma arte manual e personalizada. Dono de uma empresa de produção de tecidos e papéis de parede, e portanto diretamente ligado a uma produção industrial, introduz no movimento uma forte componente política, com a procura da democratização e generalização do acesso à arte por todos, e com a promoção da satisfação do artesão no processo criador, facto negado na compartimentação de tarefas. É um dos fundadores do movimento socialista em Inglaterra.

consequência lógica o vazio do objeto criado. Não basta apenas a perícia para criar um objeto de arte, é necessário que o artista envolva todo o seu ser moral nesse ato. Na Arquitetura (clássica), John Ruskin critica também o vazio moral criado por uma *standardização repressiva*, em contraste com a arquitetura Gótica e com o trabalho dos artífices, onde se combinam na pedra, os valores da força, solidez e aspiração, facto mencionado pois terá um paralelismo relativamente à atitude para com os jardins por parte sobretudo de William Robinson, mas também de Gertrude Jekyll.

§

O *Jardim de Primavera*, mas sobretudo *Munstead Wood* são o reflexo da personalidade de Gertrude Jekyll, uma união de todas as suas influências com um carácter muito vincado e determinado que demonstram uma sintonia em resposta às questões levantadas por Ruskin e Morris. Algumas dessas soluções foram já referidas, nomeadamente as partilhadas por Edwin Lutyens e demonstradas nos seus trabalhos de colaboração, mas usando as que foram a sua casa e a sua vida durante cinquenta anos, podemos acrescentar outros elementos que completam o seu perfil e se inserem também no movimento Arts & Crafts. *Munstead Wood* é um dos exemplos em que o autor se confunde com a obra ou, se quisermos, em que o sujeito e o seu objeto são um todo. É resultado de um trabalho de competência técnica, mas sobretudo de um espírito livre e determinado.

A descrição do terreno que caracterizava *Munstead Wood* no momento da sua aquisição, em 1883, mostra apenas charnecas de urzes e uma zona de pinhal bravo (*Pinus sylvestris*) recentemente cortado, e portanto um terreno muito pobre e sem qualquer aptidão para o que Gertrude Jekyll se propunha criar. Todos os restantes elementos não possuíam qualquer coerência ou unidade espacial, sendo apenas pequenas indicações de uma génese distante e já descaracterizada.¹²⁴ Evidenciando um respeito e uma sensibilidade pela paisagem matricial e pelos elementos ainda existentes (pinhal e charneca de urzes), Gertrude Jekyll assimila-os na sua intervenção, estabelecendo uma parte da mata como pinhal e dedicando um jardim às urzes. As pré-existências demonstravam o conjunto de aptidões necessárias para tal realização. O

¹²⁴ Esta ideia é-nos relatada no processo de concepção da mata e da localização da casa principal.

desenvolvimento e aplicação das referências teóricas (da arte dos jardins, da pintura, da filosofia Arts & Crafts...) e culturais (Inglesas, Italianas, do Surrey...), na composição espacial, na divisão que é feita dos espaços, na sua formalização junto à casa, na utilização de materiais simples e tradicionais em que a pedra é o seu melhor representante, combinados com uma linguagem também ela tradicional, vernacular e regional, ilustram a consequência de todas as referências anteriormente descritas. A sua reformulação, incorporando novos conhecimentos de uma técnica em franca expansão, tirando deles partido, quer na casa, que deve ser prática no seu uso diário e proporcionar o conforto que lhe é exigido, quer no jardim, reforçam a sua sintonia com a filosofia Arts & Crafts. No jardim, a sua aplicação transparece do enorme conhecimento sobre a vegetação da sua vasta paleta, resultado da pesquisa profunda e sistemática, não de uma forma apenas quantitativa, mas do modo como se dispõem e interagem entre si e na paisagem considerada Global e observada em todas as suas escalas. Também sem fronteiras formais se faz a sua busca na descoberta de novas espécies, quer sejam tradicionais, parte de um imaginário inglês (o conjunto das *old-roses* é disto um exemplo), quer se tratem de exemplares vindos de países distantes, como era comum na segunda metade do séc. XIX¹²⁵, ou mesmo produto de manipulação humana por parte de outros produtores de plantas e dela própria¹²⁶.

Também não é dissociável deste conhecimento a criação e promoção de contactos com outros horticultores, artistas, jardineiros... O mais claro contributo, que foi aliás recíproco, é com William Robinson. Editor da revista *The Garden*, será o principal motivador da publicação dos livros de Gertrude e, mais tarde, de inúmeros artigos para a revista *The Garden*, da qual se tornou editora. É neste contexto que os seus principais contactos com produtores de plantas e com instituições, como os *Kew Gardens*, a ajudarão a tornar vasto o seu conhecimento sobre jardinagem e produção de plantas, e a tomar contacto com novas espécies vindas de fora de Inglaterra. A relação entre ambos, que

¹²⁵ Exemplo da referência à viagem de E. H. Wilson à China, que *instigou uma enchente* de novas plantas com as quais Gertrude Jekyll se envolveria fortemente, In **FESTING**, Sally, *Gertrude Jekyll*, Penguin Books, London, 1993, p. 10.

¹²⁶ A sua coleção de Primulas abrangia um grande número de híbridos sendo a criação de uma variedade de amarelo puro em 1880 um salto importante neste campo. Introduziu no mercado outras séries de *Primula* e a primeira linhagem de *Polyanthus* modernos. A *Lavandula* 'Munstead', o *Lupinus polyphyllus* 'Munstead Bounty' são ainda outros exemplos dessa contribuição, In **FESTING**, Sally, *Gertrude Jekyll*, Penguin Books, London, 1993, p. 122, 306.

será de uma grande amizade, apoia-se também numa imensa admiração profissional e na partilha das formas de ver *O Jardim*. Apesar das suas atitudes diferentes perante a formalização desses espaços, Robinson muito mais radical na atitude perante o papel das plantas nos jardins, comungavam da mesma sensibilidade e forma de fazer relativamente ao uso das plantas (*selvagens*) e da cor. Partilhavam também o sentimento crítico muito forte relativamente aos jardins construídos na época, uniformes relativamente às texturas e muito padronizados relativamente ao emprego das cores, demasiado vibrantes. O *Carpeting Bedding* era a antítese de tudo quanto defendiam.

A síntese das ideias agora expressas, poderá ser traduzida nesta procura da excelência em si própria mas também nos outros, e de um conhecimento das práticas envolvidas em todo o processo de criação, que abrange todas as etapas, desde a melhoria dos solos e adaptação às características já exploradas de cada espécie, até à fabricação de outras e à sua manipulação final enquanto pigmentos de uma tela. Esta procura quase obstinada da perfeição, é o paralelo do princípio de que o artesão-mestre deve participar e portanto conhecer todo o processo de criação, desde a conceção do objeto, à sua realização manual ou com a utilização da máquina, até à montagem e acabamentos finais.

Do objeto de análise – o livro

É unânime considerar o livro *Colour Schemes for the Flower Garden* (1908) como o mais completo e mais representativo da obra da artista e autora, o que melhor sintetiza uma experiência vasta e contínua no tempo, que agrupa todas as suas teorias e concretizações práticas, escrito assumidamente como testemunho minucioso dessa experiência e legado aos admiradores do seu trabalho. Escrito na primeira pessoa, o livro descreve os *Jardins de Munstead Wood* os seus espaços temáticos, o processo da sua construção contínua ao longo de várias estações, com algumas *boas intenções falhadas e outras compensadoras por um sucesso para além das expectativas*¹²⁷. É um jardim laboratório, pertença do criador e autor dos projetos, o que viabiliza, em cada momento, o controle do processo desde o papel ao lugar, desde a ideia à obra – o Jardim.

93

O facto de este documento ser em discurso direto, aceite e utilizado deliberadamente neste trabalho, permite que a interpretação seja mais genuína, assumindo o risco da crítica direta, sem a influência de estudos e teorizações mais ou menos elaboradas dos conceitos de Gertrude Jekyll. A assimilação da obra enquanto obra de arte pretende-se original e direta, sem fatores externos.

Não é objetivo primordial deste trabalho elaborar teses ou tirar conclusões de qualquer natureza sobre a vida e obra de Gertrude Jekyll, sobre quais foram as suas influências ou quem influenciou, por sua vez, como criadora de uma linguagem. Apenas se pretende refletir, perceber e reconhecer a extrema validade e riqueza da sua obra, fruto de um trabalho não só prático mas substanciado em teorias e correntes artísticas. A abordagem a essa herança é sensorial e intuitiva, como quem observa um quadro de um pintor e o lê, o interpreta e o assimila para depois o transformar, da forma mais fiel possível à sua essência, porque não é um quadro mas um objeto que é efêmero e já não existe. Este processo, embora vá buscar as referências dos movimentos artísticos

¹²⁷ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club ; Woodbridge, 1982; pp. 17-18 (Tradução livre).

e personalidades anteriores e contemporâneas de Gertrude Jekyll é, no entanto, e inevitavelmente, baseado na nossa própria consciência e na experiência artística que possuímos. Sendo uma visão parcelar, não é, ainda assim, reduzida, pois às pinceladas reveladoras do pintor, ou à disposição cuidada das plantas nos canteiros, que estavam em constante mutação, justapõe-se uma descrição detalhada, mas também muito adjetivada e emotiva da autora, que tem uma correspondência quase pictórica, com as dúvidas, hesitações e exaltações do processo criador.



Fig. 4.6 – A fotografia apresenta ao centro tons de amarelo no canteiro junto ao muro, cor não utilizada na sua descrição em *Colour Schemes for the Flower Garden*, sendo um exemplo da constante mutação e experimentalismo que caracterizava a atividade de Gertrude Jekyll. O jardim de primavera em Munstead Wood, na época de Gertrude Jekyll.

In **BISGROVE**, Richard, *The gardens of Gertrude Jekyll*, London, Frances Lincoln Limited, 1992, p. 13.

O fascínio pessoal que se possa ter evidenciado com a elaboração deste trabalho não deve ser confundido com a consciência de que se está em presença de conceitos resultantes de uma evolução que é contínua e decorrente de processos sempre lógicos, mesmo que de rutura. É uma evolução coletiva, que abrange e envolve sempre um número variado de personalidades, teorias e sensibilidades, muitas vezes de forma mais ou menos violenta, cujo destaque é legítimo e real pela qualidade específica e inquestionável de alguns dos seus intervenientes.

Da metodologia utilizada

Como se referiu na introdução, uma das formas de melhor compreender o trabalho de um artista, é a utilização dos seus princípios na criação de uma nova obra. É nas dificuldades que surgem nesse processo e na sua solução, que se vão estabelecendo ligações com o pensamento desse autor e se clarificam as suas intenções e formas de as realizar.

Tendo como base o trabalho de Gertrude Jekyll em *Munstead Wood*, o plano de plantação para o *Jardim dos Pintores*, em 2007, pretendeu recriar algumas das sensações/impressões por ela idealizadas.

O projeto e a obra, por apresentarem características pouco comuns (de um jardim composto quase exclusivamente por flores) foi previamente preparada, no sentido de antecipar e prevenir dificuldades na sua execução. Enumeram-se alguns dos aspetos dessa preparação.

95

Pela escassa utilização do vasto leque de plantas de Gertrude Jekyll, e nunca com a importância que aqui adquirem, estas eram desconhecidas nos seus diversos aspetos (estéticos e morfológicos). Acrescia o facto de muitas dessas espécies serem mencionadas pelo seu nome comum em Inglês ou de terem nomes científicos já desatualizados. Estas limitações conduziram à pesquisa e caracterização sistemática de cada uma delas. A necessidade do conhecimento profundo das características da matéria-prima que se vai manipular, é fundamental, para que haja espaço para a composição. Como Gertrude Jekyll e Vincent van Gogh, tem-se a consciência de que apenas o controle a um nível profundo, dos materiais que vão ser manipulados e das técnicas que lhe são próprias, poderá libertar o criador para a criação.

Para a sua boa instalação e adaptação à *tela*, torna-se essencial a recolha do maior número de elementos. Como em projeto, e reforçando esta dificuldade, também por parte do(s) empreiteiro(s) não existe a experiência necessária para a execução de uma empreitada deste tipo e com esta dimensão. Apesar de se tratar de um espaço relativamente pequeno, com cerca de 400 m², o valor

que as plantas adquirem, como elemento de composição, exige uma instalação muito próxima da do desenho e um grande rigor nas espécies e variedades e/ou cultivares a introduzir. Acresce o facto de ser um jardim concebido para um período de floração relativamente curto, de dois a três meses, e portanto exigir também uma execução dos trabalhos concentrada num curto espaço de tempo.

It begins to show some bloom by the end of March, but its proper season is the month of April and three weeks of May¹²⁸.

Em todos os processos deve haver uma relação próxima entre quem elabora o projeto e quem constrói, sempre em articulação e em cumplicidade com o dono de obra. Sem esta proximidade dos intervenientes corre-se o risco de executar apenas um bom desenho ou um registo de intenções. Neste caso a margem de erro é ainda menor, pois o espaço para interpretações ou distorções de conceitos não existe. O acompanhamento de obra, neste caso da plantação (implantação das manchas) e da colocação, em algumas situações, de rochas de alguma dimensão, foi referido à *Casa da Cerca* (o dono de obra) como sendo essencial para que a experiência resultasse e tivesse a continuidade no tempo que se considerou necessária (foi já anteriormente referido o período de três anos, previsto para o tema).

Juntamente com os dados do quadro 1, foram também fornecidas à *Casa da Cerca*, as imagens das plantas que constam no capítulo *Paleta de cores*. Fez ainda parte do processo, a elaboração de um plano de gestão que, entre outros elementos, continha as indicações de Gertrude Jekyll para os trabalhos a realizar após a floração das plantas (cortes, adubações e manutenção do terreno) e preparação da primavera seguinte ou indicações dos atuais produtores dessas plantas.

¹²⁸ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 62.

GERTRUDE JEKYL

	Espécie	cor de flor	altura média/classe (cm)	diâmetro (cm)	quantidades (un.)
Am	Acanthus mollis		75	45	30
Au	Aubrieta 'Dr Mules'	azul forte	5-8	30	28
Aum	Aubrieta moerheimi	azul pálido	até 10	20	312
Bc	Bergenia cordifolia syn. Megasea cordifolia	rosa claro	50	50	9
Bh	Bergenia x hybrida ou B. 'Silver Light'	branco	30	50	5
Bm	Bergenia 'Morgenrote'	carmin	45	30	17
Ce	Dentaria enneaphylla, syn. Cardamine enneaphyllos	branco	30-60	45-60	20
Co	Corydalis ochroleuca, syn. Pseudofumaria ochroleuca	amarelo pálido	20-30	20-30	117
Da	Dictamnus albus var. Purpureus	rosa pálido	100	60	6
De	Dicentra eximia	rosa suave	40-50	30	99
Ds	Dicentra spectabilis syn. Dielytra spectabilis	rosa	75	50	40
E(a-a)	Erysimum cheirii syn. Cheiranthus cheirii	amarelo forte	60 (alto)	38	35
E(al-m)	Erysimum cheirii	amarelo limão pálido	30-45(médio)	30	77
E(a-m)	Erysimum cheirii	amarelo forte	30-45(médio)	30	41
E(e-a)	Erysimum cheirii	castanho (escarlate)	60 (alto)	38	240
E(e-m)	Erysimum cheirii	castanho (escarlate)	30-45(médio)	30	65
E(l-b)	Erysimum cheirii	laranja	20 (anão)	20	19
E(l-m)	Erysimum cheirii	laranja	30-45(médio)	30	25
E(r-a)	Erysimum cheirii	rôxo	60 (alto)	38	40
E(r-m)	Erysimum cheirii	rôxo	30-45(médio)	30	93
E(v-m)	Erysimum cheirii	vermelho	30-45(médio)	30	14
Ew	Euphorbia wulfenii	amarelo	80	60	3
Fc	Fritillaria camschatcensis	castanho	150	23-30	105
Fi(a)	Fritillaria imperialis	amarelo	150	23-30	85
Fi(l)	Fritillaria imperialis	laranja	150	23-30	197
Fi(v)	Fritillaria imperialis	vermelho	150	23-30	78
Hn	Helleborus niger	branco	30	30	73
Is	Iberis sempervirens	branco	15-30	45-60	69
La	Lunaria annua	rôxo	75	30	99
Ld	Lithodora diffusa, syn. Lithospermum diffusum	azul	15-30	até 30	166
Lv	Lathyrus vernus, syn. Orobus vernus	violeta	30	30	75
Md	Myosotis dissitiflora	azul pálido	10-20	10-20	241
Mo	Myrrhis odorata		60-100	60	10
N(a)	Narcissus sp	amarelo pálido	40	15	130
N(b)	Narcissus sp	branco	40	15	203
Pa	Phlox amoena	rosa pleno	2,5	25	23
Pd	Phlox divaricata	azul-lilás	30	20	118
Ps	Phlox stellaria				78
T(a-b)	Tulipa sp	amarelo muito pálido	pé alto-50/60	15	35
T(a-m)	Tulipa sp	amarelo forte	média-40-45	15	158
T(b-a)	Tulipa sp	branco	pé alto-50/60	15	342
T(b-b)	Tulipa sp	branco	baixa	15	131
T(e-a)	Tulipa sp	escarlate	pé alto-50/60	15	476
T(l-m)	Tulipa sp	laranja	média-40-45	15	143
T(r-a)	Tulipa sp	rosa pálido	pé alto-50/60	15	66
T(r-m)	Tulipa sp	rosa	média-40-45	15	303
T(v-m)	Tulipa sp	vermelho	média-40-45	15	158
T(vr-a)	Tulipa sp (flor dobrada)	vermelho-roxo carregado	pé alto-50/60	15	456
T(vr-m)	Tulipa sp	vermelho-rosa	média-40-45	15	79
Vn	Veratrum nigrum		200	60	8
Yg	Yucca gloriosa		-	-	2

Quadro 1 – Lista de algumas espécies utilizadas no Plano de Plantação do Jardim dos Pintores - Primavera 2007, com as suas características morfológicas mais significativas.



Fig. 4.7 – Plano de plantação para o Jardim dos Pintores – primavera de 2007 (detalhe)

98

A abordagem ao seu universo inicia-se com o estudo do seu texto, tentando apreender os seus motivos e objetivos (enquanto artista e autora criadora de um vocabulário próprio), procurando a estética inerente à sua obra. Este livro, testemunho abrangente de uma conceção de jardins, é analisado como tal, tentando primeiro encontrar as referências do global, para depois partir para a análise do particular.

A elaboração do Plano de Plantação para o *Jardim de Primavera de Munstead Wood* foi a fase seguinte do trabalho. Interpretou-se a descrição bastante exaustiva de Gertrude Jekyll, foram observadas as fotografias que ela própria registou e, nos casos em que a descrição era mais vaga, fez-se uma extrapolação de soluções cromáticas e botânicas de outras zonas de *Munstead Wood*. Os três canteiros de peónias são disto exemplo (Plano do *Jardim de Primavera de Munstead Wood*, p. 106). A referência às cores não está explícita. A escolha dos rosas, azuis, lilases foi induzida pela presença de *Dicentra spectabilis* e *Lilium giganteum* (hoje *Cardiocrinum giganteum*). A utilização de peónias de cor salmão (*flesh pink*) ou de rosa mais

carregado, elementos da paleta de Gertrude Jekyll insere-se nesta escolha, não esquecendo a utilização do branco como elemento aglutinador e os amarelos e amarelos pálidos, que ajudam a ressaltar o tema principal.

Estas extrapolações envolveram também o desenho, através do qual foi possível subentender compassos de plantaçoão, a posição relativa entre manchas e pés isolados — os pormenores. Possibilitou, por fim, a perceção do gesto geral e a concretização crítica do seu conjunto (Figs. 4.11 e 4.12). Este processo de desenho revelou-se fundamental para a obtenção do resultado final nos dois jardins de primavera, permitindo no *Jardim dos Pintores* a disposição final dos diversos temas. A sua harmonia e a procura da criação de vários *quadros* dentro do conjunto teriam que ser fiéis ao espírito de Gertrude Jekyll.

Antes de se iniciar a descrição mais detalhada dos planos de plantaçoão de ambos os jardins, é necessário clarificar alguns dos conceitos que ajudaram à sua composição, a leitura que se fez do modo de compor de Gertrude Jekyll e que permitirá a sua transposição para o *Jardim dos Pintores*.

§

Na introdução, referindo-se à forma e valor com que se deverão colocar as plantas, Gertrude Jekyll diz que o objetivo é que formem o todo harmonioso ...*that they shall form a part of a harmonious whole, and that successive portions, or in some cases even single details, shall show a series of pictures*¹²⁹. O termo *picture* tem, ao longo do texto, diferenças significativas, quer pela escala a que se refere, quer pelo valor relativo na estrutura e composição do espaço.

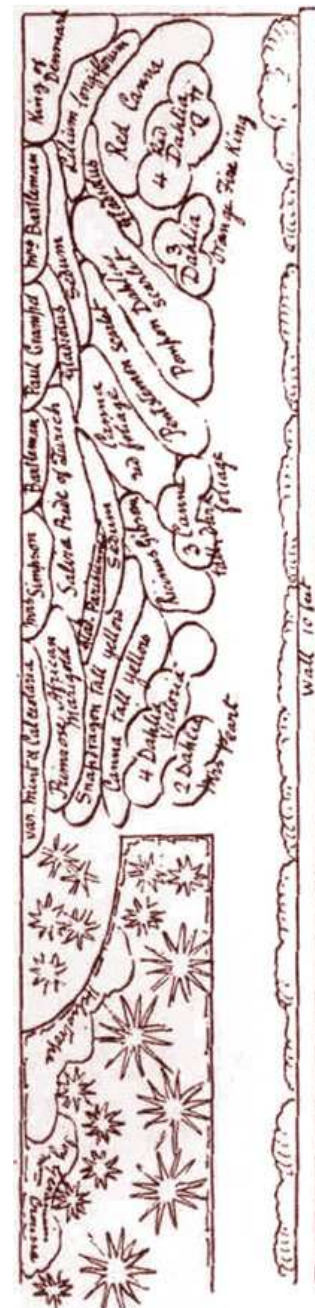


Fig. 4.8 – The border of Summer flowers; desenho de Gertrude Jekyll (pormenor) In *Colour Schemes for the Flower Garden*, p. 183.

¹²⁹ JEKYL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 18.

O *Jardim de Primavera*, espaço elaborado como entidade única e completa, divide-se em diferentes partes — *Main Border*; *Further Rock*; *Near Rock*; *Shade*; *Long Tree Peony Border*; *Tree Peonies*; *Narrow Border*; *Red Primroses* — tal como se apresenta no plano da p. 106. Estes espaços são abordados como temas botânicos e cromáticos, expressos numa composição coerente, intencional, que se pretende harmoniosa e possuidora de uma estética reconhecida. Têm entre si uma relação mais ou menos estreita de acordo com as fronteiras visuais, dadas pela vegetação de maior porte ou físicas, como é o caso da pedra e da modelação do terreno em *Further Rock*. As fronteiras são apenas opacas nos quatro lados que definem o jardim, compostas por muros ou sebes. As restantes, mais subtis e permeáveis, são definidas pelas árvores (caducas) e pelos elementos que compõem cada um dos espaços. Os percursos, bastante estreitos, fazem toda a articulação do jardim. Alguns destes temas apresentam uma estreita relação de complementaridade podendo mencionar-se o *Main Border* e *Near Rock*, em que as flores e as cores adquirem predominância, e os limites do jardim, sebes de teixo e azevinho e trepadeiras encostadas aos muros, servem de pano de fundo e enquadramento a ambos. São parte integrante do percurso mais importante do jardim. A principal entrada coincide com o início deste eixo, estando marcada no plano como ponto **C** (p. 106). Um segundo conjunto complementar pode ser identificado nos três canteiros de peónias e na relação estreita que mantêm com a sebe do muro Norte, a *Narrow Border*. Entre estes dois conjuntos a relação é no entanto mais ténue, pela presença de algumas barreiras visuais anteriormente descritas, mas nunca se destacam inteiramente mantendo uma continuidade. A entidade *Jardim* é preservada.

Decompondo os temas, Gertrude Jekyll descreve o que poderá ser classificado como *elementos de composição*. Inserem-se nesta definição os conjuntos de cores (plantas) que criam intenções e forças específicas na composição, quer juntando cores complementares, quer harmónicas, com o fim de se estabelecerem áreas de carácter semiautónomo e que, no seu conjunto, criarão o quadro. As cores delicadas em contacto com roxos e vermelhos carregados; cores suaves e luminosas à frente dos amarelos; cores suaves novamente com laranjas e vermelhos e por fim vermelhos e castanhos em contraste com o fundo escuro do teixo, são algumas das combinações presentes no *Main*

Border. Esta composição tem um gesto largo, que se espraia por todo o jardim, o mesmo sucedendo na maioria dos casos. Existem no entanto duas situações, de menor escala, que criam pontos de destaque no jardim.

*Open spaces above the garlands (de Clematis) and under the meeting branches of the nuts (Aveleiras) give glimpses of distant points where some little scheme has been devised to please the eye, such as the bit of bank to the left of Seat A, where there are two little fish-like drifts of palest Aubrieta in a dense grey setting of Cerastium.*¹³⁰

*...between them (Acanthus e Yucca) are some Tritomas (Kniphofia sp.). These plants are here because one of the most often used of the garden thoroughfares passes the point C, which is a thick-roofed arch of Rose and Clematis, and, seen from this point and framed by the near greenery, they form a striking picture of middle-distant form and colour in the later summer.*¹³¹

Existe um paralelismo na intenção de criar estas duas situações. Ambas são gestos mais contidos no espaço, concebidos para surpreenderem, enquanto momentos mais breves. A percepção, por parte do deambulador, faz-se de uma média e longa distância. Apenas a primeira situação será simulada no novo jardim. A criação de um momento na *tela*, luminoso e destacado de todos os outros. Vive apenas dele próprio. O seu enquadramento funciona apenas como moldura, acessória da imagem e por isso flexível o suficiente para ser testado no *Jardim dos Pintores*. O enquadramento de *Clematis* muito específico com que se cria o segundo elemento de composição, numa situação de pórtico do jardim, de alguma penumbra e o fundo carregado do teixo, também sem luz, são situações ausentes do *Jardim da Casa da Cerca*.

101

A descrição do plano de plantação do jardim de Gertrude Jekyll, tem como objetivo o reforço dos conceitos anteriormente referidos com o relato de alguns detalhes e gestos ou pinceladas onde se pretende que traduzam o espírito nele inerente. Será feita pela ordem original do seu texto, e segue o que Gertrude Jekyll concebeu como um percurso natural do jardim. **Ainda que seja a descrição do jardim de *Munstead Wood* é, ao mesmo tempo a descrição do *Jardim dos Pintores*.**

Em todos os aspetos se pretende ser fiel a essa descrição e composição, apenas as reinterpretando, por razões óbvias, e este é o grande desafio deste

¹³⁰ JEKYL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 72.

¹³¹ Op. cit., p. 70.

exercício, a relação real e potencial que estes temas possuem entre si. O paralelismo entre ambos é intencional, metodológico e o discurso deverá, assim, ser reflexo desse processo. Os principais temas existentes em *Munstead Wood* serão usados no *Jardim dos Pintores*, salvo quando as características do espaço e o contexto envolvente não o permitam e aí aplicam-se interpretações menos referenciadas, que serão devidamente explicadas.

Do(s) jardim(s)

*Munstead Wood ...decompõe-se naturalmente em várias porções...*¹³² às quais foi dado um carácter próprio.

*I believe that the only way in which it can be made successful is to devote certain borders to certain times of the year; each border or garden region to be bright for from one to three months.*¹³³

Como neste, também na *Casa da Cerca* encontramos uma porção do jardim de carácter próprio, inserido no conjunto que é o Jardim Botânico. ...*O espaço é aceite com as suas próprias condições, organizado da forma mais simples nos percursos e tratado cuidadosamente em relação à cor.*¹³⁴

O jardim é estruturado através da cor, texturas (das flores e folhas) e formas, com a utilização de *manchas deambulantes* como regra e uso pontual de maciços e pés isolados como pontos de contraste e de paragem. *Manchas deambulantes*, **drift** no original descreve uma mancha de forma alongada e que se interpenetra com as adjacentes. É talvez o exemplo mais paradigmático da união da sensibilidade pictórica aos conhecimentos de horticultura. Cria-se um grande movimento na composição não permitindo, ao mesmo tempo, que quando as flores e folhas deixem de existir, permaneçam os espaços vazios.

Este modo de compor o espaço tem também um paralelismo no que respeita ao tratamento da cor. Falando acerca de jardins temáticos, neste caso sobre o *jardim azul*, Gertrude Jekyll escreve:

It is a curious thing that people will sometimes spoil some garden project for the sake of a word. For instance, a blue garden, for beauty's sake, may be hungering for a group of white Lilies, or for something of palest lemon-yellow, but it is not allowed to have it because it is called the blue garden, and there must be no flowers in it but blue flowers. I can see no sense in this ... Surely the

¹³² JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 62.

¹³³ Op. cit., p. 16.

¹³⁴ Op. cit., p. 64.

*business of the blue garden is to be beautiful as well as to be blue. My own idea is that it should be beautiful first, and then just as blue as may be consistent with its best possible beauty ...*¹³⁵

Aplica-se uma técnica recorrente nos planos de Gertrude Jekyll, a instalação de plantas que transbordam para além dos limites do canteiro, *destruindo-se* a quadrícula existente. As espécies a aplicar, têm uma estrutura de ramos longos, atingindo maiores diâmetros e/ou são plantadas junto aos lancis. Evitam-se as quebras físicas e acentua-se a harmonia e o sentido global da composição. Pode observar-se em Munstead Wood alguns exemplos da aplicação dessa técnica, em fotografias tiradas por Gertrude Jekyll, como a da fig. 4.9, tirada ao seu *Jardim cinzento* e as imagens das pp. 118 e 119, do *Jardim de Primavera* (as correspondentes aos locais E e F, no plano desse jardim).



Fig. 4.9 – O *Jardim cinzento* (de agosto) - Munstead Wood.

¹³⁵ **JEKYLL**, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; pp. 218-221.

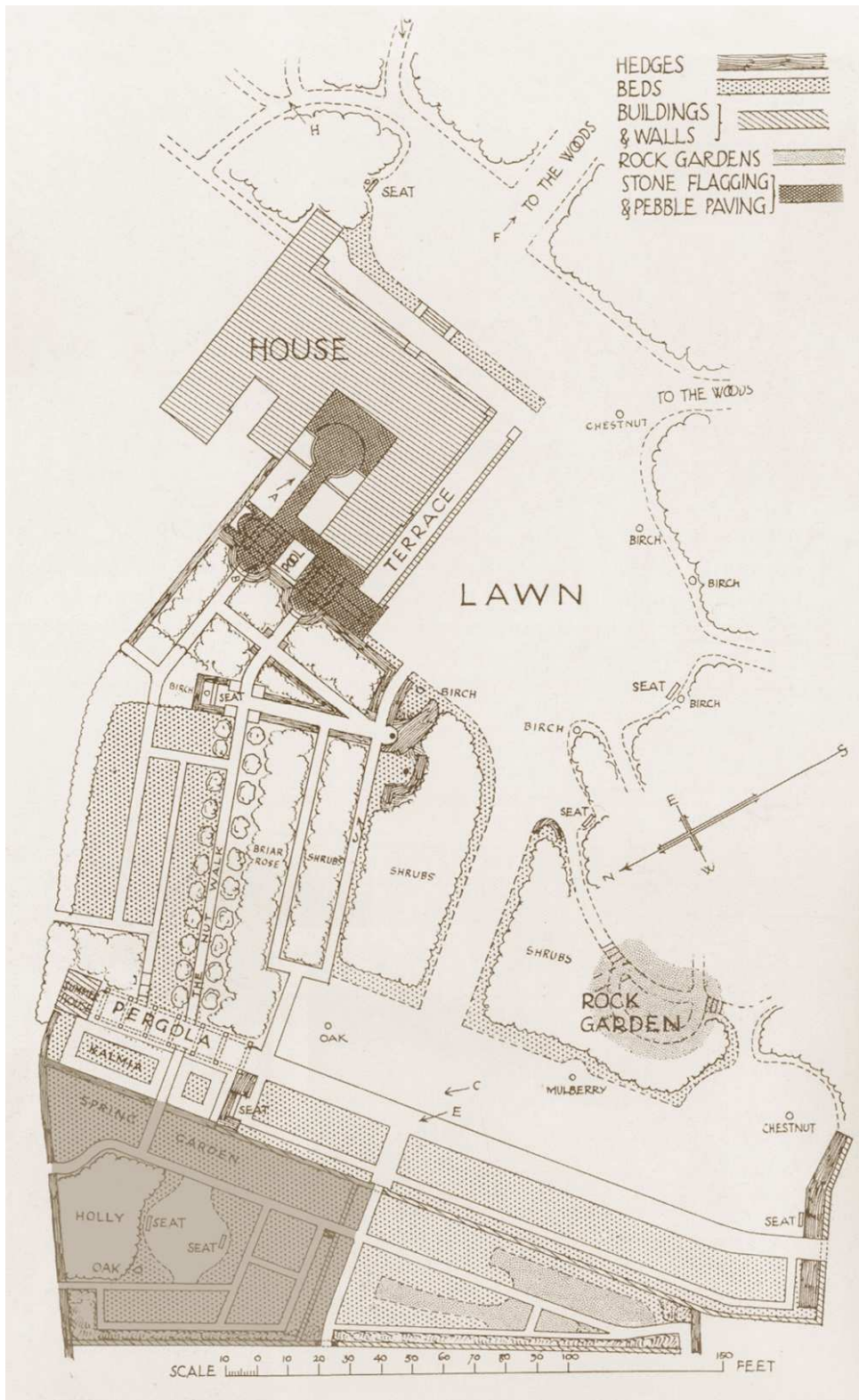


Fig. 4.10 – Plano Geral de Munstead Wood
 In *Jekyll, Gertrude, Arts & Crafts Gardens*, Garden. Art. Press, 1999, p. 66.

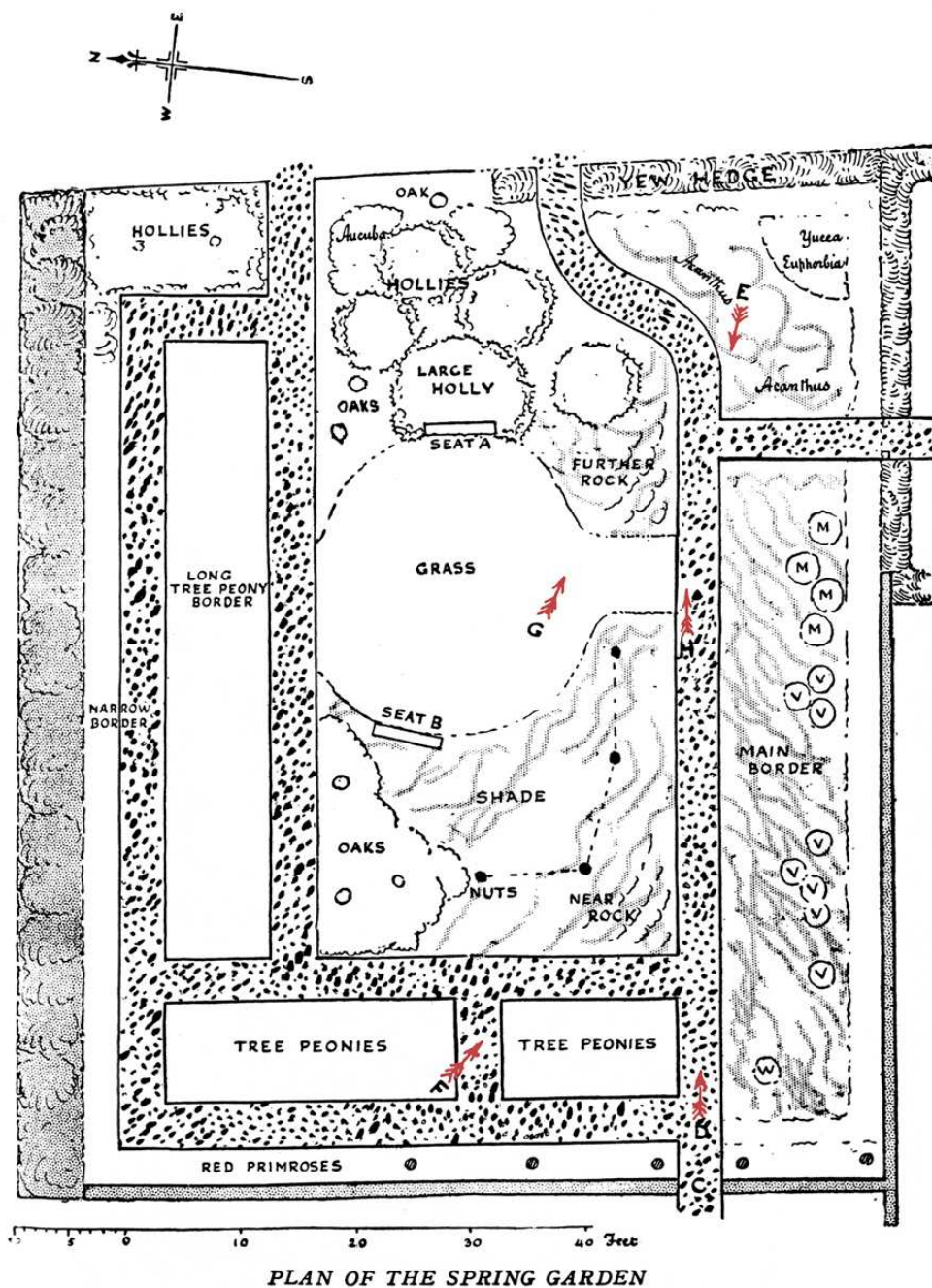


Fig. 4.11 - Plano do Jardim de primavera de Munstead Wood.

Such drifts are shown faintly in the plan, reduced in number and simplified in form, but serving to show the general manner of planting.¹³⁶

¹³⁶ JEKYL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 66.

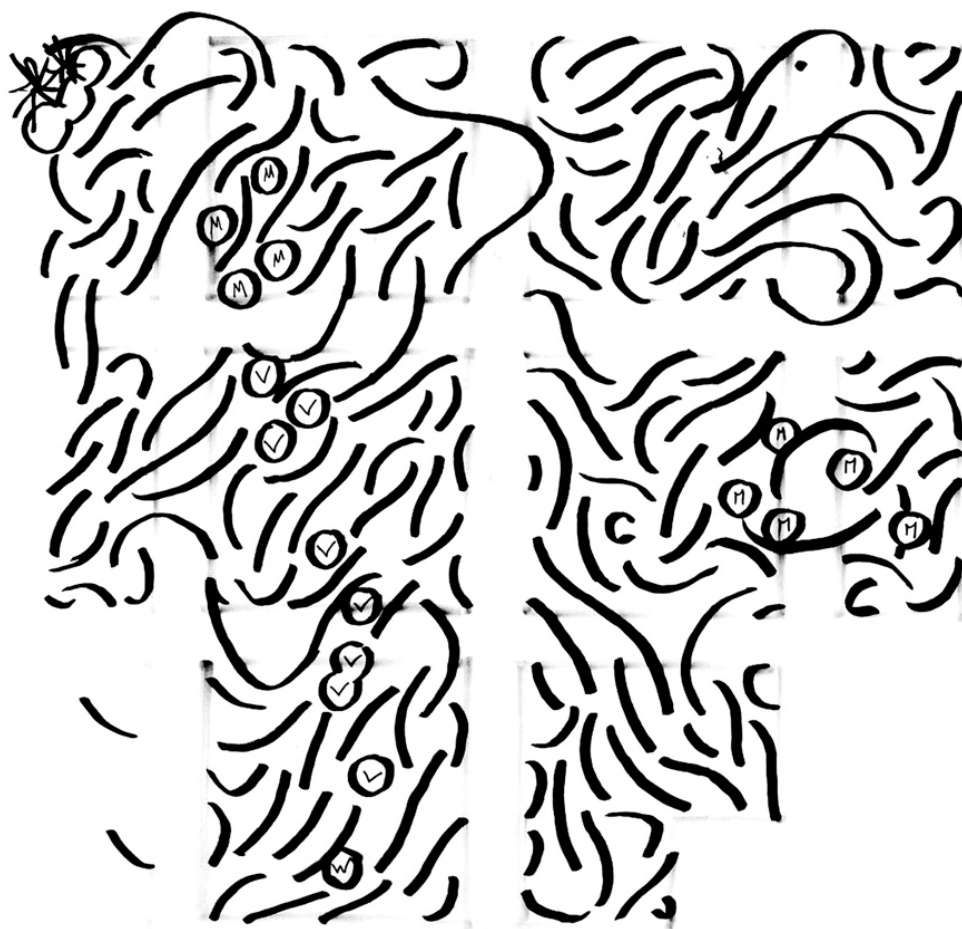


Fig. 4.12 - Jardim dos Pintores na Casa da Cerca – simulação das manchas deambulantes

Esta técnica será usada na criação de dois eixos bem definidos, indutores de dois pontos privilegiados de observação¹³⁷. Criado para deambular, o *Jardim de primavera*, como todos os outros em *Munstead Wood*, deve também oferecer momentos de pausa, que serão induzidos (os Bancos *seat A* e *seat B* e a entrada principal, marcada com C no plano de Gertrude Jekyll). Estas paragens serão marcadas através da colocação de um banco e de suportes para textos que expliquem as intenções de projeto. O conteúdo destas referências não deverá, no entanto, ser explícito quanto à descrição formal do jardim ou a dados muito concretos que se tornem óbvios perante a obra. Deverão deixar espaço à interpretação do observador libertando-o para as

¹³⁷ Acrescenta-se um terceiro ponto de observação, coincidente com uma das entradas do jardim, denominado também C, na imagem seguinte.

suas próprias deambulações de espírito. Nesse sentido, os textos poderão ter um caráter poético.



108

Fig. 4.13 - *Jardim dos Pintores na Casa da Cerca* – Localização dos pontos de paragem e marcação dos eixos.
Ponto A-suporte de texto/banco/murete do tanque. (ponto C no jardim de primavera),
Ponto B-suporte de texto e banco proposto. (seat A no jardim de primavera),
Ponto C-suporte de texto. (seat B no jardim de primavera).



Fig. 4.14 - Edouard **MANET**, *Le Banc (le jardin de Versailles)*, (detalhe) 1881, óleo sobre tela 65 x 81 cm — Coleção privada

As plantas são tratadas como os pigmentos e as manchas como *pinceladas* que se aplicam na tela, a sua abordagem é pictórica, tentando criar-se efeitos

específicos de conjugação de cores que, em conjunto com a luz e a sua disposição, deverão tornar o todo harmonioso formando uma pintura – *são estas as impressões que o artista-jardineiro procura criar em cada parte do jardim*.¹³⁸

O *Jardim de Primavera de Munstead Wood*, como uma tela, é composto por várias áreas/temas, distinguindo-se pelos tons predominantes utilizados em cada uma delas (correspondentes a um conjunto de espécies). Determinadas espécies serão aplicadas como elementos aglutinadores, seja pela cor (o branco é o melhor exemplo), seja pela introdução de diferentes tons do verde das folhas (mais claro e mais escuro), reforçado por vezes com contrastes fortes de texturas (exemplo das folhas do *Myrrhis* semelhantes às de um feto e do *Veratrum*, largas, brilhantes e com sulcos profundos).

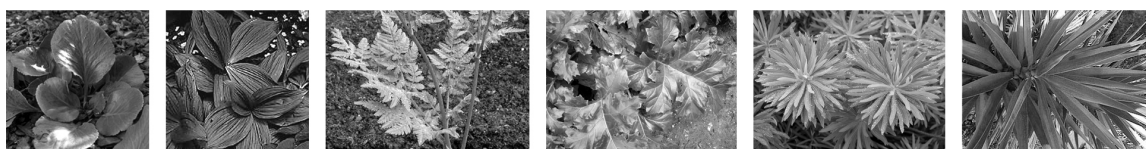


Fig. 4.15 - folhagem como criação de contraste de texturas (*Bergenia; Veratrum; Myrrhis; Acanthus; Euphorbia; Yucca*).

Relativamente ao papel das espécies onde a folha é o seu principal contributo para a composição, Gertrude Jekyll refere:

*Grande número [dos Jardins de primavera] aparentam o que são – instalações temporárias. Pareceu importante que neste pequeno espaço, que é dedicado quase inteiramente às flores de primavera, esta fraqueza não fosse sentida*¹³⁹.

Estas espécies são aplicadas em *pontos* isolados ou marcando manchas fortes no conjunto, sendo as restantes, na sua maioria, utilizadas em manchas estreitas e longas, que deambulam pelo jardim.

O tema de maior importância, mesmo em termos da teoria global de Gertrude Jekyll, que ocupa principalmente o *Main Border*, caracteriza-se pela transição das cores suaves (rosa, amarelo-limão, lilás) e brancos em primeiro plano, com verdes suaves, quer nas flores quer nas folhas, passando ao longo do caminho aos azuis e amarelos. Num segundo plano, temos primeiro, a introdução de

¹³⁸ JEKYL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 294.

¹³⁹ Op. Cit., p. 64 (tradução livre).

lilases e roxos mais escuros que deambulam por entre os pontos fortes dos verdes das folhas dos *Myrrhis* e dos *Veratrum*, seguidos na continuação do olhar pelas cores mais quentes, que se iniciam com amarelos fortes, laranjas, vermelhos-rosa, acabando nos escarlates, e vermelhos mais saturados. Importa notar aqui a presença dos brancos, que vão do branco-creme da *Camassia* ao branco mais frio do Selo-de-Salomão e da flor dobrada da *Arabis* agregando as cores fortes evitando ao mesmo tempo a saturação excessiva da imagem.

No ponto mais longínquo temos apenas os escarlates, os castanhos e os vermelhos carregados, já aqui intercalados pelo verde-escuro e brilhante das folhas dos Acantos, de grandes dimensões. No ponto de fuga de toda a perspectiva, encontramos lucas e Eufórbias, elementos notáveis pela forma, textura e cor, sendo esta última um exemplo da permanente experimentação feita por Gertrude Jekyll nos seus jardins — a Eufórbia era uma espécie que havia sido recentemente introduzida nos planos de plantação daquela época, destacando-se assim pelo valor da novidade.¹⁴⁰

110

Neste canto (do *jardim de Munstead Wood*), entre as lucas, Eufórbias e Acantos, estão alguns pés de *Kniphofia*, espécie não utilizada no *Jardim dos Pintores*, pelas razões anteriormente expostas — a inexistência do pórtico criado pelas roseiras e *Clematis*, com o qual se relacionam em *Munstead Wood*. *Tudo isto se apresenta primorosamente contra o fundo de teixo escuro*¹⁴¹.

Este tema (*Main Border*), será o conjunto mais forte de toda a composição, correspondendo a uma maior área do *Jardim dos Pintores*. Nele se utilizam várias espécies do mesmo género, variando apenas na cor ou altura, contribuindo para um maior movimento da composição. goivos amarelos, amarelo-pálido, laranja, vermelhos e escarlates, lilás e roxos, de diferentes dimensões; túlipas brancas, rosa muito pálido, laranja, vermelho-rosa, vermelho carregado, de pé alto (70cm) e de menores dimensões (40-45cm), dobradas ou simples, corôas-imperiais que passam de amarelo a vermelho e castanho...

¹⁴⁰ Outros exemplos surgem da leitura do seu livro, como é o caso da *Rosa 'Madame Alfred Carrière'*, criada em França em 1879. In www.roseinfo.com/carriere.html

¹⁴¹ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 68 (tradução livre) – Uma das soluções preconizadas, para a simulação deste efeito de pano de fundo escuro, será a instalação de uma tela impressa com uma fotografia de grande formato de um pormenor de teixos e azevinhos, conforme se descreve na página 116.



Fig. 4.16 - exemplo da diversidade das cores encontrada em apenas uma espécie - *Erysimum cheirii* (goivos).

As túlipas brancas e rosa muito pálido, de pé alto, aparecem não como uma mancha, mas interpenetrando-se no primeiro plano em todas as cores presentes, como pinceladas soltas, que ao mesmo tempo sobressaem por cima de todas as outras, acentuando a profundidade do quadro e dando-lhe um forte carácter impressionista (Fig. 4.23). Introduce-se a *Heuchera*, planta rasteira, junto ao grupo dos vermelhos e castanhos, pela sua folhagem bronze-vermelho, ajudando à harmonia das restantes espécies. A folha é mais uma vez essencial como elemento unificador das várias cores e tons, e adquire um papel equivalente e não neutro na composição.

No espaço indicado como *Further Rock* (Fig. 4.11), faz-se a transição das cores quentes e carregadas para uma paleta mais fria através dos roxos mais fortes da *Phlox*. Essa transição dá-se, no entanto, não de uma forma brusca e evidente, mas com o recurso à separação física dos temas, através da topografia. A colocação de uma grande rocha calcária de cor clara forma uma elevação, um acontecimento que impede o contacto directo entre os dois espaços. Gertrude Jekyll assume a criação de um enquadramento naturalizado, que pretende simular a natureza, técnica também recorrente nos seus projetos, e que é elemento fundamental da sua abordagem e filosofia estética.

Para quem se encontra no eixo principal, há apenas a perceção dos azuis e azuis suaves da *Lithodora* e do Miosótis e do início dos lilases azulados e roxos fortes das *Phlox*. O branco exuberante da *Iberis*, com o seu verde mais escuro da folha, atribuem à luz um papel central neste recanto do jardim. As túlipas conferem à composição o movimento mais solto das pinceladas brancas, unindo todo o quadro. Pretende-se assim o reforço do aspeto natural. Existe uma preparação do observador para o contacto com os tons mais fortes, que se faz enquanto se percorre o caminho. Algumas associações de plantas preferidas por Gertrude Jekyll estão aqui presentes, como é o caso dos Lírios

azuis e de outros mais pálidos, misturados, colocados na situação mais elevada, sobre a rocha de cor de areia clara.

Do outro lado da entrada para o relvado, repete-se a junção de azuis e rosas de diferentes intensidades (criando uma transição harmónica de ambos), agora reforçados no rosa pela utilização de túlipas que penetram e desaguam nas manchas suaves do miosótis. *Manchas de Dicentra spectabilis com os seus graciosos ramos arqueados pendem sobre as túlipas, harmonizando-se charmosamente com o verde rosado das peónias logo atrás... Mais Iberis aparecem onde o quadro requer o mais forte e profundo verde, e mais Corydalis onde o tom mais suave e acinzentado o fará melhor* ¹⁴². Como ilustração da abordagem de um espírito pictórico e do processo criador dos vários temas, é interessante perceber a descrição feita por Gertrude Jekyll dos diversos valores atribuídos às cores e formas das manchas com que a tela vai sendo pintada. Outros exemplos, tão ou mais sugestivos, podem ser encontrados ao longo de todas as descrições do livro, mas nesta situação parece interessante referi-los pela utilização de cores subtis em conjugação com manchas nitidamente fortes. É com este equilíbrio e com a correta localização que se atinge a obra de arte.

112

*A groundwork of grey... the soft lilac-pink ... changing to the fuller pink... and to the type of colour of Aubrieta... some of the strong purples, ... purple with stout tufts... streams of white ... intermingle with other streams of pink ... and crown the angle and flow down ... between ridges of white ... and cloudy masses of pretty pale yellow ... The pink ... here in some quantity run boldly into pools of pale blue...*¹⁴³.

Atente-se no ritmo da descrição da composição, acelerado e determinado, como se de pinceladas vigorosas se tratasse, que nos transporta para a técnica impressionista, de Monet ou de Vincent van Gogh. Apesar de se tratar de fragmentos da descrição, as omissões não são significativas.

As cores principais que caracterizam os três canteiros de peónias já foram anteriormente discutidas e justificada a sua opção, na p. 98. Estas ocupam o espaço central dos canteiros em toda a sua extensão. A composição é no

¹⁴² JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 72, 74 (tradução livre).

¹⁴³ Op. Cit.; pp. 72, 74.

entanto distinta. Se o canteiro mais longo se apresenta assimétrico, criado para ser abordado por quem se aproxima vindo do espaço central do jardim, o relvado, já os dois mais pequenos têm uma composição mais centrada. Percebe-se esta opção pelas suas posições relativas no jardim. O *Long Tree Peony Border* está situado atrás dos Carvalhos, numa situação periférica; o ponto de observação dos dois mais pequenos é feito preferencialmente junto da entrada mais utilizada do jardim e portanto a sua leitura será completa e feita no sentido longitudinal destes.

Assim, o mais longo é enquadrado por um fundo neutro, de arbustos de flor branca (*Hebe brachysiphon*) que, além de fecharem a composição, conferem proteção às peónias, mais sensíveis, e por uma ou duas *Leycesteria formosa* (veja-se a cor da sua flor e fruto na paleta de cores). A sua frente possui grande parte da cor que o integra, sendo conferida principalmente pelos Lírios-anões. As espécies referidas por Gertrude Jekyll apresentam praticamente todo o leque de cores dos Lírios. Neste caso, não sendo referida, optou-se pela predominância dos azuis, evoluindo para lilás e roxo, mas compreendendo também pontualmente o rosa e o amarelo, justificando-se assim a referência a uma predominância. *Quaisquer espaços vazios serão preenchidos com goivos e Lunaria, de cor concordante com a disposição geral*¹⁴⁴

113

Os dois canteiros restantes são exclusivamente compostos por peónias, como exemplares arbustivos, sendo enquadrados por uma bordadura informal de cinzento da *Stachys* e rematados em alguns ângulos por roseiras. Linhas de túlipas brancas e rosa suave transbordam para lá dos caminhos estabelecendo uma ligação mais íntima com os temas *Main Border* e *Near Rock*, uma das principais funções conferidas às manchas mais alongadas de túlipas.

O canteiro adossado ao muro que limita a Norte todo o jardim — *Narrow Border* — reforça a situação de enquadramento iniciada no último terço do canteiro longo das peónias, prolongando-se e rematando todo este lado do jardim. O caminho que separa estas duas situações adquire uma função de manutenção (preocupação evidente pela existência de uma faixa livre de plantações entre o *Main Border* e o muro-limite a Sul), mantendo, no entanto, a função de percurso. Sobre esta noção de percurso, para usufruir e deambular, convém

¹⁴⁴ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 76.

referir que os jardins de Gertrude Jekyll não são criados exclusivamente para deleite dos olhos — os cheiros são outra das dimensões caras à jardineira/pintora e deliberadamente assumidos no seu ato criativo. Será neste fator que o percurso atrás referido ganha um dos seus especiais valores, pois a cor, não estando ausente, é aplicada com uma maior discricção. Pela reduzida dimensão do percurso promove-se uma relação estreita com a vegetação que o envolve — de um dos lados uma faixa essencialmente composta por *Hebe brachysiphon* e do outro *Mahonia aquifolium*¹⁴⁵. Uma faixa estreita, e sobrelevada cerca de 4 pés (aprox. 1,20m) por trás, é plantada com uma sequência ritmada de, mais uma vez, *Mahonia aquifolium*, e roseiras (*R. lucida* e *R. pimpinellifolia*) que deverão estender os seus ramos sobre o caminho. Este segundo plano, adossado ao muro, possui não só a dimensão do cheiro mas introduz uma outra — a do ritmo das estações do ano¹⁴⁶— que, não estando ausente do jardim (existem árvores de folha caduca), é aqui reforçada.

Todas estas espécies apresentam uma cor intensa no outono, vermelha e negra, na *Mahonia* com a folha e os frutos e nas roseiras com os frutos. A luz presente neste percurso estreito e de sombras, nesta altura do ano dos ramos dos Carvalhos, e a presença destes pontos coloridos e dos cheiros imprimem uma dimensão muito distinta de todo o jardim, salientando-se a enorme diversidade e amplitude das experiências poéticas nele existentes.

114



Fig. 4.17 – John Singer **SARGENT**, *Carnation, Lily, Lily, Rose*, 1885-1886. Óleo sobre tela 174 x 173,7 cm, Londres, The Tate Gallery.

¹⁴⁵ O nome atribuído a esta espécie na época de Gertrude Jekyll é o de *Berberis aquifolium*. Esta faixa é composta segundo a descrição essencialmente por *Berberis*. Optou-se neste caso pela introdução de *Viburnum tinus* que, não sendo referida como parte integrante do leque deste jardim, foi considerada como uma das hipóteses mais válidas para esta situação, quer pelas suas características, quer pelo modo como Gertrude Jekyll a utiliza em *Munstead Wood*.

¹⁴⁶ Veja-se a descrição da *Rosa pimpinellifolia* — Scotch Briars na p.121.

Apenas o tema *Long Tree Peony Border* foi utilizado no *Jardim dos Pintores*, considerando que as características dos restantes canteiros de peónias não são compatíveis com este espaço. Este tema foi instalado também, ao longo do percurso, em lajes de pedra, que une a Estufa ao restante jardim, troço igualmente aqui periférico que é assim aproveitado para fechar o enquadramento geral do lado NO e induzir o olhar para o *Jardim dos Pintores* a quem se aproxima vindo da Estufa e da Exposição. Como espaço linear e de percurso que é, permite a aplicação da cor (agora só com Lírios anões) em toda a sua extensão, conferindo-lhe a escala e o contacto direto e muito próximo do original em *Munstead Wood*.

Ainda no *Jardim dos Pintores*, localizadas imediatamente antes dos maciços de peónias encontram-se algumas moitas de roseiras. Justifica-se a sua utilização pela importância que lhes é atribuída por Gertrude Jekyll.

One cannot write of the garden ... without a word on the Roses. ... Those that most nearly concern the garden for beauty and pictorial effect are the rambling and climbing Roses that flower in clusters. ...I wish to remind my readers ... of their great usefulness for forming lines of arch and garland as an enclosure to some definitive space.¹⁴⁷

115

Fazendo parte do tratamento do limite do jardim, as roseiras propostas localizam-se no que, já durante o projeto de execução geral, foi previsto como espaço para roseiras-bravas (*Rosa sempervirens*). Este elemento nunca foi devidamente instalado e tornou-se lógico aproveitar esta nova intervenção para voltar a abordá-lo, adquirindo agora uma importância acrescida. Propõe-se a adaptação do tema das roseiras com uma nova espécie – as *Old Roses* da paleta de Gertrude Jekyll, com o mesmo comportamento e características morfológicas, reconhecendo-lhes o sentido atribuído a esta situação, referido atrás nas suas palavras.

A este respeito será interessante referir como as situações já existentes no *Jardim da Casa da Cerca* contribuíram para esta realidade do *Jardim dos Pintores*, e, mais importante, para esta recriação do *Jardim de Primavera de Munstead Wood*. Para além da criação de pretextos válidos para a retificação de certas situações, como a anteriormente descrita, foram assimiladas algumas

¹⁴⁷ JEKYL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; p. 148.

outras, quase paralelas às existentes no jardim de Gertrude Jekyll. O caso mais óbvio é a existência da moita de Silvas que pende pelo muro-caleira e da presença de *Rubus deliciosus* junto a um dos muros do *Jardim de Primavera*. O Pomar, não tendo um contacto direto em *Munstead Wood*, não seria recusado por Gertrude Jekyll¹⁴⁸ (especialmente se apenas vislumbrado por trás de um muro), existindo mesmo uma referência à flor através de uma espécie da sub-família das *Prunoideae* – *Morello cherries* de flor branco-rosado. A Mata, como plano longínquo, faz fronteira com o jardim de uma forma gradual, através da sequência de planos (muros e maciços coloridos) cumprindo a regra tão insistentemente defendida por Gertrude Jekyll de evitar a sua transição brusca e descuidada.

Ainda relativamente aos elementos de composição que, pela sua função, denominaremos por *Elementos de Fronteira*, onde se inserem os anteriormente descritos, merecem referência dois casos em que a sua utilização no *Jardim dos Pintores* foi de interpretação mais livre e adaptada a esse contexto diferente: A *Clematis* e a *Rosa 'Madame Alfred Carrière'*, utilizadas como criadoras de uma antecâmara do jardim, como elemento gerador de pequenos recantos, uma das funções a elas atribuídas por Gertrude Jekyll; e o limite de teixo e azevinho de *Munstead Wood* que, por razões espaciais mas também climáticas, não são utilizados como espécies, mas que poderão ser formalizados através da instalação de uma tela impressa com a estilização das suas texturas e cores e com a mesma dimensão da existente em *Munstead Wood*, cerca de 3,30m. A sua localização deverá fechar o ângulo que o muro-caleira faz com a charca que, no início, apresenta vegetação de um verde mais aberto do que o pretendido¹⁴⁹.

¹⁴⁸ O conceito de elemento de fronteira, em Gertrude Jekyll, não deve ser interpretado como plano opaco, de separação completa de espaços. Veja-se a referência feita à ideia de unidade de espaço e o seu projeto de Hestercombe, p. 87. O vislumbre de outros *jardins*, poderia conferir a valorização de cada um deles, se a linguagem utilizada se mantivesse coerente (pelas cores, tons, épocas de floração ou qualquer outra relação pictórica ou horticola), facto que se considera verdadeiro em relação às espécies presentes no pomar do *Jardim da Casa da Cerca*.

¹⁴⁹ A localização da tela não é indicada em nenhum dos desenhos apresentados, pois deverá ser aferida após limpeza de alguma vegetação existente na Charca. Estes trabalhos fazem parte da manutenção contínua do jardim, e deverão ser efetuados imediatamente antes da instalação do novo tema.

Todos estes elementos transbordam o espaço formal dos onze canteiros que constituem o *Jardim dos Pintores*, pois não se pretenderam na sua génese, como limites rígidos.



Figs. 4.18 e 4.19 – *Jardim de primavera* de Munstead Wood e *Jardim dos Pintores* na Casa da Cerca – esboço da disposição dos temas cromáticos principais.

Como fonte para a elaboração deste trabalho, foram também utilizadas as fotografias executadas por Gertrude Jekyll no seu *Jardim de Primavera*, existentes no livro *Colour Schemes for the Flower Garden*. Apresenta-se agora um conjunto de imagens que, em articulação com algumas das descrições por ela feitas, poderão melhor explicar determinados aspetos focados neste capítulo, e que, por serem transcrições do texto, melhor poderão exprimir as intenções da sua autora/mentora. Os pontos de onde estas fotografias foram feitas têm a sua referência original e estão localizados no Plano da p.106. Acrescentam-se no final duas fotografias, no primeiro caso para ilustrar a forma como Gertrude Jekyll terá também conduzido a *Clematis* no *Jardim de Primavera* e, no segundo como referência especial ao papel que é atribuído às roseiras em geral e a esta espécie em particular (*Rosa pimpinellifolia*).



Fig. 4.20 – THE SPRING GARDEN FROM **D** ON PLAN. "NEAR ROCK" IS TO THE LEFT.

*Thus the one taken from **D** shows two-thirds of the longest path with the end of the big wall and the Yew hedge that prolongs its line on the right and the Nut-trees on the left. The colouring on the right is of pale purple Aubrietia and double white Arabis, with pale Daffodils, and, at the back, groups of sulphur Crown Imperial. The more distant colouring is of brown Wallflower and red Tulip and the bright mahogany-coloured Crown Imperial.*

118



Fig. 4.21 – THE SPRING GARDEN FROM **E** ON PLAN. "FURTHER ROCK" IS ON THE NEAR RIGHT HAND.

*The picture from **E** is done from among the reds and strong yellows and looks to point **C**, and further, through the arch of Rose and Clematis, to the summer garden beyond.*



Fig. 4.22 – “NEAR ROCK”
FROM **F** ON PLAN:
AUBRIETAS PHLOX AMOENA
AND WHITE AND PINK TULIP.

The one from F looks at Near Rock from one side. Over the grey Stachys and its milk-white Tulips is seen the flowery mass of pale and deep lilac, and pinkish lilac with grey foliage, crowned with pink and white Tulips near the foot of the Nuts.

119

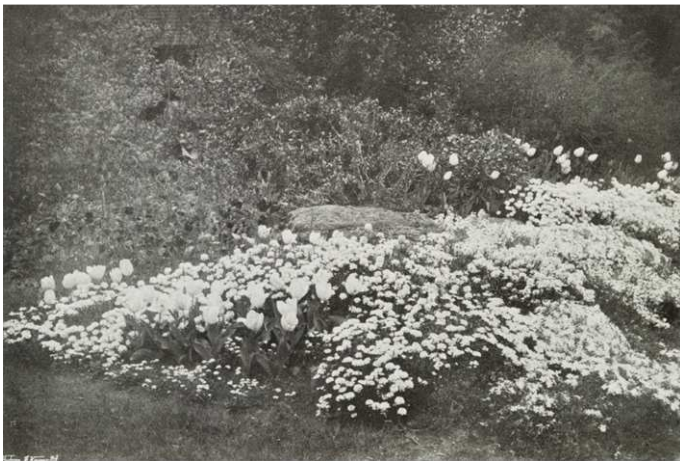


Fig. 4.23 – “FURTHER ROCK”
FROM **G** ON PLAN.

The picture from G looks at the bit of bank called Further Rock with its big piece of sandstone that looks as if it came naturally out of the ground. Here is a mass of dead-white Iberis with Tulips of a softer white, then the lilac-white of Phlox stellaria and the bluish lilac of Phlox divaricata.



Fig. 4.24 – “FURTHER ROCK”
FROM **H** ON PLAN: IBERIS,
PHLOX STELLARIA AND PHLOX
DIVARICATA, WHITE TULIPS
AND BLUE IRIS.

The picture from H was done a few days later. It shows the further mass of Phlox divaricata more fully in bloom, and among the white Tulips above, a pretty pale lilac-blue hybrid Iris and some taller stems of the common Blue Flag Iris just coming into blossom. This picture shows the value of the dark Yew hedge as a background to the flowers. Just at the back of the flowery bank are Hollies, and then the hedge. This has not yet come to its full height and the top still shows a ragged outline, but in two years' time it will have grown into shape.

120



Fig. 4.25 – CLEMATIS
MONTANA TRAINED AS
GARLANDS.

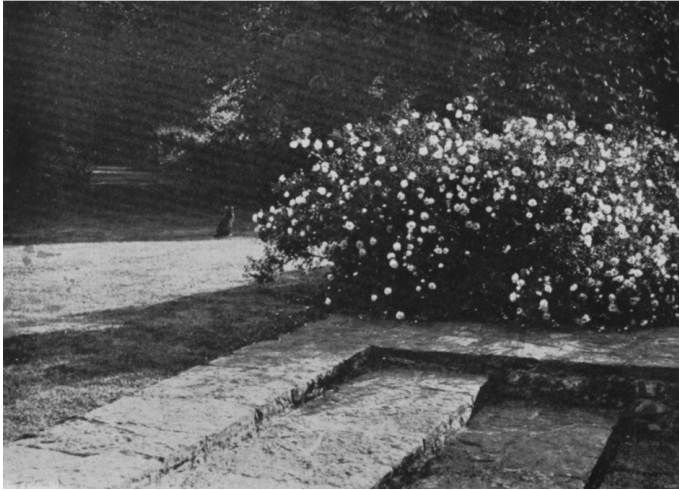


Fig. 4.26 – SCOTCH BRIARS.

One of the joys of June is the beauty of Scotch Briars. ... On the south side o the house there [is] a path, from which easy stones steps lead up to the strip of lawn ... To right and left of the steps ... is a hedge of these charming little Roses. They are mostly double white, but some are rosy and some yellow. When it is not in flower the mass of small foliage is pleasant to see, and even in Winter leaflessness the tangle of close-locked branches has an appearance of warm brown comfort that makes it good to have near a house.¹⁵⁰

121

Defendendo Gertrude Jekyll que a diversidade pode criar imagens ruidosas percebe-se aqui que, apesar da grande quantidade de espécies utilizadas, estas não provocam o ruído que se poderia supôr, pois os tons e cores complementam-se como num quadro, sendo as diferentes espécies utilizadas como se de diferentes pinceladas do mesmo pigmento se tratassem, ou muito pequenos gestos que reforçam os mais amplos. Como um pintor da sua época, não pretende criar manchas de cores homogêneas, mas subtis diferenças e, como ela reforça, com sentido estético, pictórico. Uma coleção de plantas não produz por si uma composição harmoniosa, como um conjunto de tubos de argamassa de diferentes cores não cria por si um quadro.

¹⁵⁰ JEKYLL, Gertrude; *Colour Schemes for the Flower Garden*; Antique Collectors' Club; Woodbridge, 1982; pp. 118 - 121.

PELA FOLHA



Bergenia sp.



Bergenia cordifolia



Helleborus niger



Helleborus niger



Euphorbia characias
ssp. wulfenii



Euphorbia wulfenii



Yucca gloriosa



Yucca gloriosa



Veratrum nigrum



Veratrum nigrum



Veratrum nigrum



Veratrum nigrum



Myrrhis odorata



Myrrhis odorata



Acanthus mollis



Dictamnus alba var.
purpureus



Dictamnus alba var.
purpureus



Dictamnus alba var.
purpureus



Paeonia wittmanniana



Paeonia wittmanniana

MAIN BORDER



Primula vulgaris



Primula vulgaris



Primula vulgaris



Tiarella cordifolia



Narcissus sp



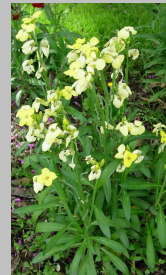
Narcissus sp



Iris pumila



Iris sp



Erysimum cheirii

MAIN BORDER



Arabis caucasica



Arabis caucasica



Anemone nemorosa



Anemone nemorosa



Aubrietia libanotica



Aubrietia sp.



Iris sp.



Tulipa sp.



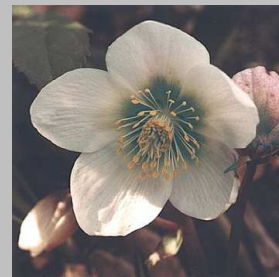
Tulipa sp.



Tulipa sp.



Tulipa sp.



Helleborus niger

MAIN BORDER



Erysimum cheiri



Tulipa sp.



Tulipa sp.



Primula vulgaris.



Primula vulgaris



Primula vulgaris.



Primula vulgaris



Narcissus sp.



Narcissus sp



Uvularia grandiflora



Uvularia grandiflora



Uvularia grandiflora



Adonis vernalis



Adonis vernalis



Adonis vernalis

MAIN BORDER



Tulipa sp.



Tulipa sp.



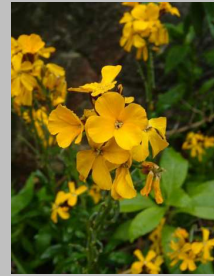
Tulipa sp.



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



DORONICUM pardalianches



DORONICUM pardalianches



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis

MAIN BORDER



Arabis caucasica



Arabis caucasica



Myosotis sp.



Myosotis sp.



Myosotis sp.



Mertensia virginica



Mertensia virginica



Mertensia virginica



Mertensia virginica



Tiarella cordifolia



Dicentra eximia



Dicentra eximia



Tulipa sp.



Tulipa sp.



Tulipa sp.

MAIN BORDER



Tulipa sp



Camassia leichtlini



Camassia leichtlini



Polygonatum multiflorum



Polygonatum multiflorum



Polygonatum multiflorum



Tulipa sp.



Tulipa sp.



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Tulipa sp.



Tulipa sp.

MAIN BORDER



Acanthus mollis



Acanthus mollis



Tulipa sp



Tulipa sp



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Tulipa sp



Tulipa sp



Tulipa sp



Tulipa sp



Tulipa sp



Tulipa sp

MAIN BORDER



Tulipa sp



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria imperialis



Fritillaria camschatcensis



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Erysimum cheirii



Heuchera richardsonii



Heuchera richardsonii

FURTHER ROCK



Iberis sempervirens



Iberis sempervirens



Iberis sempervirens



Lithodora diffusa



Lithodora diffusa



Lithodora sp.



Lithodora sp.



Myosotis sp.



Iris sp.



Iris sp.



Iris sp.



Phlox divaricata



Phlox divaricata



Alysum sulphureum



Tulipa sp.

FURTHER ROCK



Antennaria sp.



Antennaria sp.



Aubrieta sp.



Phlox amoena



Phlox amoena



Phlox amoena



Aubrieta 'Dr. Mules'



Lathyrus vernus



Lathyrus vernus



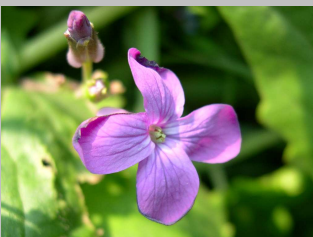
Erysimum cheirii



Lunaria annua



Lunaria annua



Lunaria annua



Tulipa sp.



Tulipa sp.

NEAR ROCK



Arabis sp.



Arabis sp.



Arabis sp.



Iberis sempervirens



Iberis sempervirens



Corydalis ochroleuca



Corydalis ochroleuca



Corydalis ochroleuca



Dicentra spectabilis



Dicentra spectabilis



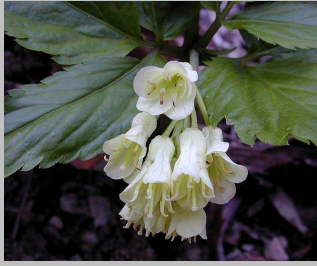
Tulipa sp.



Myosotis sp.



Helleborus niger



Dentaria enneaphyllos



Dentaria enneaphyllos



Dentaria enneaphyllos



Uvularia grandiflora



Uvularia grandiflora



Uvularia grandiflora



Myrrhis odorata



Lunaria annua



Lunaria annua



Galium odoratum



Galium odoratum



Galium odoratum



Galium odoratum



Cerastium tomentosum



Aubrieta sp.

TREE PEONIES



Paeonia sp.



Paeonia sp.



Paeonia sp.



Rosa 'Mme Alfred Carrière'



Stachys byzantina



Stachys byzantina



Stachys byzantina



Tulipa sp.



Tulipa sp.



Iris pumila



Iris pumila



Iris sp.



Iris sp.



Iris pumila



Iris pumila



Iris pumila



Iris lutescens



Iris chamaeris



Iris pumila



Iris pumila



Iris olbiensis



Iris pumila



Iris pumila



Iris reticulata

LONG TREE PEONY BORDER



Paeonia sp



Paeonia sp



Paeonia sp



Paeonia sp



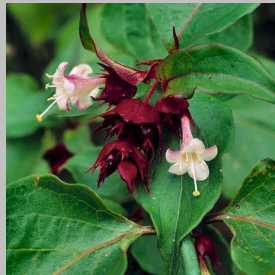
Paeonia sp



Hebe brachysiphon



Hebe brachysiphon



Leycesteria formosa



Leycesteria formosa



Leycesteria formosa



Leycesteria formosa



Cardiocrinum giganteum



Cardiocrinum giganteum



Cardiocrinum giganteum



Dicentra spectabilis

NARROW BORDER



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Mahonia aquifolium



Rosa lucida



Rosa virginiana



Rosa pimpinellifolia



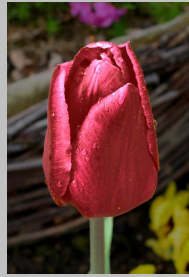
Rosa pimpinellifolia



Rosa pimpinellifolia



Primula sp.



Tulipa sp.



Heuchera richardsonii



Rosa 'Mme Alfred Carrière'



Clematis montana



Rubus deliciosus



Rubus deliciosus



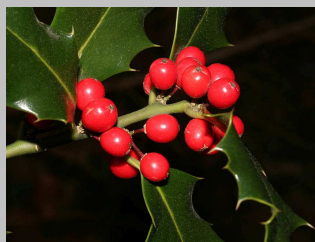
Clematis montana



Kniphofia sarmentosa



Ilex aquifolium



Ilex aquifolium



Taxus baccata



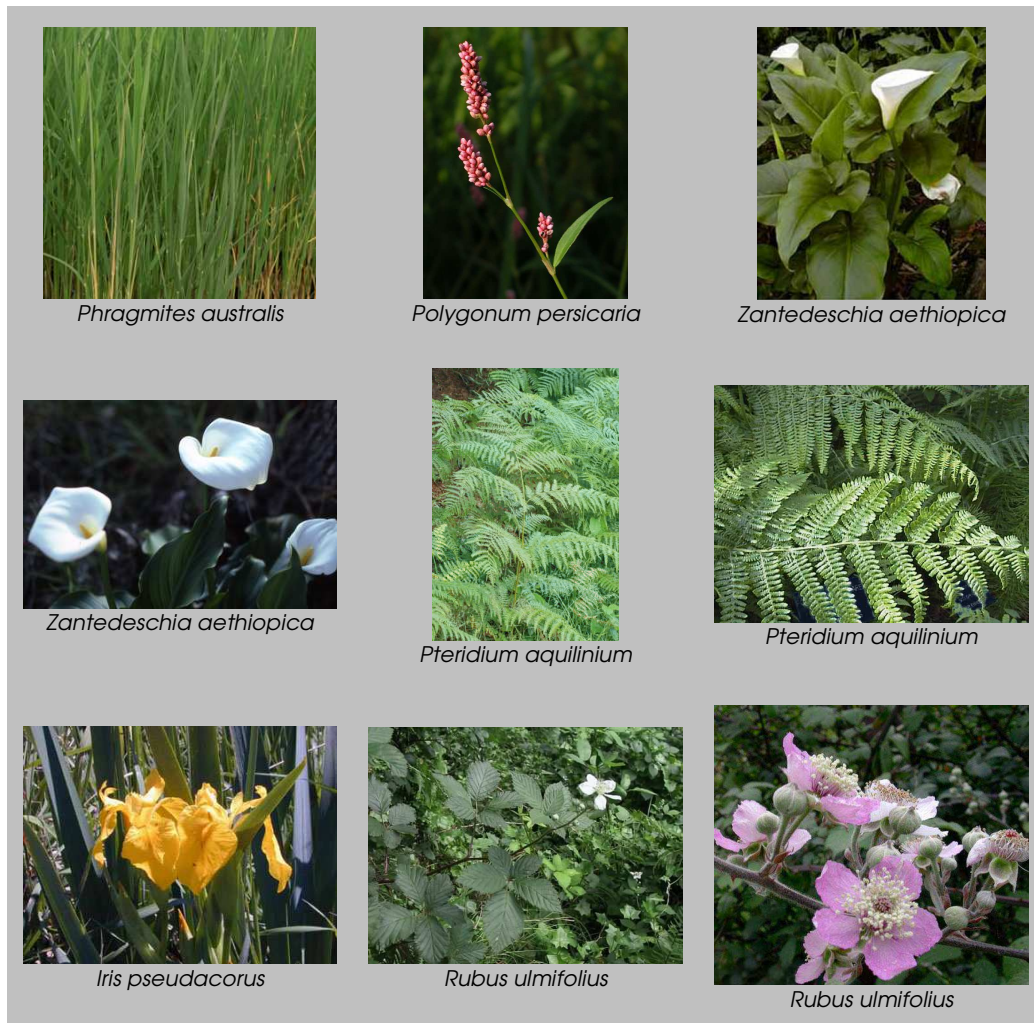
Taxus baccata



Corylus avellana



Quercus sp.



Folhas seguintes:

Fig. 4.27 – Plano de plantação – Munstead Wood (interpretação da descrição escrita de Gertrude Jekyll).

Fig. 4.28 – Plano de plantação – Jardim dos Pintores (segundo conceitos de Gertrude Jekyll).

Fig. 4.27 – Plano de plantação – Munstead Wood (Interpretação da descrição escrita de Gertrude Jekyll).

Fig. 4.28 – Plano de plantação – Jardim dos Pintores (Segundo conceitos de Gertrude Jekyll)

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A pintura é muitas vezes percebida como sendo influenciada pelo *meio* que nos envolve, pela *natureza* em todas as suas escalas. Com este trabalho inverte-se essa noção, testemunhando que também a pintura, influencia a forma de pensar e fazer jardins.

(...) *É essa contaminação e apropriação que me interessa. (...)*¹⁵¹

Esta reflexão foi feita analisando o olhar de dois artistas que viveram no mesmo período de tempo (na viragem do séc. XIX para o séc. XX), num período em que, como se refere no preâmbulo, surgiam grandes mudanças na forma de olhar para o mundo – social e humano, mas também físico e material – um mundo onde a ciência e a tecnologia começam a estar mais próximas de cada um e onde se inicia uma mudança clara sobre a consciência de que a arte é também uma forma de intervenção social, que pretende atingir todas as classes, contribuindo diretamente para a evolução da sociedade, e para o debate das ideias. O tempo presente, de viragem também de séculos, é também um período de grandes alterações tecnológicas e científicas, e de novo, das relações sociais, da forma como lidamos com o que nos rodeia e conosco próprios. Continua, por isso, a fazer sentido continuar a pensar o mundo, refletindo sobre nós e os outros.

A herança que estes e outros artistas nos legaram, deve ser sempre motivo de curiosidade, e de base para a procura de novas formas de fazer. Esse trabalho foi facilitado por eles. As suas histórias são apaixonantes, assim como os seus discursos. Relembrem-nos também, que é pelo trabalho, pela ação fundamentada no conhecimento, que se atinge a plenitude de um ofício.

Em todos os tempos, esta reflexão da arte e pela arte, deve ser entendida como sinal de avanço cultural – o mais completo, e ao qual devemos todos ambicionar, pois trará todos os outros atrás. O jardim deve ser entendido como um dos espaços privilegiados para fazer esta reflexão, e para a transmitir, É, em

¹⁵¹ In **NÓBREGA**, Tolentino de, *Um arquiteto entre o silêncio e o assombro*, In *Ípsilon*, nº 7991, 24 de fevereiro de 2012, Ed. Público, Lisboa, p. 9.

CONCLUSÃO

conjunto com a praça, um dos espaços públicos de excelência, acessível a todos.

São estes alguns dos ensinamentos e/ou aspirações que se podem tornar verdadeiros com a ajuda e disponibilidade de quem é seu possuidor e de quem dele faz uso.

A apresentação de novas linguagens, não comuns, porque escassas é sempre aceite, se inseridas em lógicas, em contextos através de elementos que deverão ser sempre simples e claros mas intencionais e esclarecidos, fundamentados.

*Todo o projecto procura uma conjugação de vários fluxos horizontais e verticais que complementam o lugar, estruturando um espaço aberto e público para uma nova/existente paisagem. (...)*¹⁵²

147

*I have a whole heap of ideas for new canvases. (...) Only I'm beginning more and more to look for a simple technique that perhaps isn't impressionist. I'd like to paint in such a way that if it comes to it, everyone who has eyes could understand it.*¹⁵³

¹⁵² In **NÓBREGA**, Tolentino de, *Um arquiteto entre o silêncio e o assombro*, In *Ípsilon*, nº 7991, 24 de fevereiro de 2012, Ed. Público, Lisboa, p. 10.

¹⁵³ In <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let666/letter.html> – para Theo, Arles, agosto de 1888.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BISGROVE, Richard, *The gardens of Gertrude Jekyll*, Ed. Frances Lincoln Limited, London, 1992.

BRICKELL, Christopher (ed.), *Gardeners' Encyclopedia of Plants & Flowers*, Ed. Dorling Kindersley, London, 1994.

BUMPUS, Judith, *Impressionist Gardens*, Ed. Phaidon, London, 1998.

BUZACKI, Stefan, *Best Roses*, Ed. Hamlyn, London, 1996.

CEIA, Carlos, *Normas para apresentação de trabalhos científicos*, Ed. Editorial Presença, Lisboa, 1995.

CHÂTELET, Albert et Bernard Philippe Groslier, *História da Arte Larousse* vol. II, Ed. Círculo de Leitores, s.l., Lisboa, 1991.

CHEVREUL, M. E., *The principles of Harmony and contrast of colours, and their applications to the arts*, 2ª ed., Ed. Longman, Green, and Longmans, London, 1885

CREPELLE, Jean-Paul, *Monet*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.

FELL, Derek, *The Impressionist Garden*, Frances Lincoln Limited, London, 1994.

FELL, Derek, *Van Gogh's Gardens*, Simon & Schuster, New York, 2001.

FESTING, Sally, *Gertrude Jekyll*, Ed. Penguin Books, London, 1993.

GAGE, John, *Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Ed. Thames and Hudson Ltd, Londres, 1993.

GUNN, Fenja, *Lost gardens of Gertrude Jekyll*, Macmillan Publishing Company, New York, 1991.

HADDAD, Hubert, *Le jardin des Peintres*, Ed. Hazan, Paris, 2000.

BIBLIOGRAFIA

HATTATT, Lance, *Jardiner au couleur*, Ed. Parragon, Bath, 2003.

HEUKELS, Peter, *Wild Flowers of Britain & Europe*, Harper Collins Publishers, London, 2000.

JANSON, H. W., *História de Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

JEKYLL, Gertrude, *Colour Schemes for the Flower Garden*; Ed. Antique Collectors' Club, Woodbridge, 1982.

JEKYLL, Gertrude and Lawrence Weaver, *Arts & Crafts Gardens*, Ed. Garden Art. Press, 1999.

JELICOE, Geoffrey and Susan, Patrick Goode, Michael Lancaster (eds.), *The Oxford Companion to Gardens*, Ed. Oxford University Press, Oxford, 1991.

KEEN, Mary, *Le Jardin et la Couleur*, Ed. La Maison Rustique, Paris, 1992.

LAWSON, Andrew, *La couleur au jardin*, Ed. La Maison Rustique, Paris, 1996.

MATHEY, François, *Les Impressionnistes et Leur Temps*, Ed. Hazan, Paris, 1992.

REWALD, John, *História do Impressionismo*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1991.

ROBINSON, Michael, *International Arts & Crafts*, Flame Tree Publishing, London, 2005.

SILLIMAN, JR., Benjamin, *The principals of physics: or Natural philosophy, designed for the use of Schools and colleges*, H. C. Peck & Theo. Bliss., Filadélfia, 1859.

SILVA, António de Morais, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*; 10ª edição, Ed. Confluência Lda, Lisboa, 1955.

ARTIGOS

NÓBREGA, Tolentino de, *Um arquiteto entre o silêncio e o assombro*, In *Ípsilon*, nº 7991, 24 de fevereiro de 2012, Ed. Público, Lisboa, pp. 7-12 (entrevista ao arqº Paulo David).

OUTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

HARRISON, R. G., *Dear Vincent... Dear Theo... , The complete correspondence of Vincent van Gogh*, 2004 (edição digital, em compact disc).

PIALAT, Maurice, *Van Gogh*, Les Films du Livradois, Gaumont, 1991 (DVD).

TABORDA, Cláudia, *Jardins : da História e Recuperação*, Universidade de Évora, Évora, 1993 (Trabalho de Fim de Curso de Arquitetura Paisagista não publicado).

151

WALTHER, Ingo F. (dir.), *A pintura Impressionista*, vol. I e II, Tashen, Munique, 1995.

O mar e a luz, Aquarelas de Turner na coleção Tate, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.

SITOGRAFIA

- <http://filebox.vt.edu/users/eberry/BIO.html>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.ced.berkeley.edu/cedarchives/profiles/jekyll/>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.googleartproject.com/collection/van-gogh-museum/>, consultada em maio de 2012.

BIBLIOGRAFIA

- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1993.132>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.monet2010.com>, consultada em maio de 2012.
- www.roseinfo.com/carriere.html, consultada em maio de 2012.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks?st=8864>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks?gid=999999998%21>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-colour-circle-no-1-lecture-diagram-d17149>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.vangoghgallery.com>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.vangoghletters.org/vg>
JANSEN, LEO, Hans Luijten, Nienke Bakker (eds.) (2009), *Vincent van Gogh – The Letters*. Versão: dezembro 2011. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. , consultada em maio de 2012.
- <http://www.vangoghmuseum.nl>, consultada em maio de 2012.
- <http://www.worqx.com/color/itten.html>, consultada em maio de 2012.