

# ELEVAZIONE

Marina Andrade Câmara

**RESUMO:** Discute-se neste ensaio como as características formais da obra *Elevazione*, do artista contemporâneo Giuseppe Penone, corroboram a subversão do conceito tradicional de jardim através do tensionamento das noções de natureza, homem e cultura, ao ser instalada no acervo de Arte Contemporânea e Jardim Botânico, Inhotim. Criam-se diálogos entre os conceitos inferíveis na escultura e as noções de rizoma, heterotopia e heterocronia, tempo natural e tempo heterogêneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Penone; *Elevazione*; Rizoma; Utopia; Heterotopia.

**ABSTRACT:** *This paper discusses how the formal characteristics of the piece Elevazione from the contemporary artist Giuseppe Penone, corroborates the subversion of the traditional concept of gardens through tensioning the notions of nature, man and culture, when installed in the collection of Contemporary Art and Botanical Garden, Inhotim. Dialogues are created between concepts inferable in the sculpture and the notions of rhizome, heterotopy and heterochrony, natural and heterogeneous time.*

**KEYWORDS:** Penone; *Elevazione*; Rhizome; Utopy; Heterotopy.

O coração de Giacomorto se apertava. Mesmo sem atribuir-lhes um valor sentimental, como convém a um indivíduo que já nasceu adulto e sem lembranças, Giacomorto tinha uma excelente opinião sobre as árvores, por causa da sua beleza provavelmente funcional e da sua anárquica uniformidade. Sentia que tinha com as árvores uma relação suficientemente íntima para não as fazer sentir a necessidade de falar-lhes nem de escrever-lhes declarações; mas amava os reflexos turvos do sol sobre as folhas pintadas, os mosaicos de sombra retalhados pela luz e pelas folhas, o ligeiro rumor que vive debaixo dos ramos e o odor da sua evaporação, à noite, depois de dias quentes. Amava as línguas pontudas das dracaenas, as estirpes amontoadas das grandes palmas agachadas, os membros lisos e frescos dos eucaliptos como meninas desajeitadas que cresceram com pressa demais e que se adornam desajeitadamente com joias de cobre sem valor, ainda um pouco verdes, depois de se esvaziar na cabeça o frasco de perfume da mãe. Admirava os pinhos, aparentemente austeros, mas prontos a liberarem, à menor cócega, toda a descendência de resina perfumada, e amava também os carvalhos, mal feitas, como cachorros grandes bem plantadas e despenteadas. Todas as árvores. Todas tinham a sua personalidade, as suas usanças, as suas manias particulares, mas todas eram simpáticas. Todavia o surpreendente amor materno de Clementina justificava o seu sacrifício.

BORIS VIAN, *O arranca corações.*

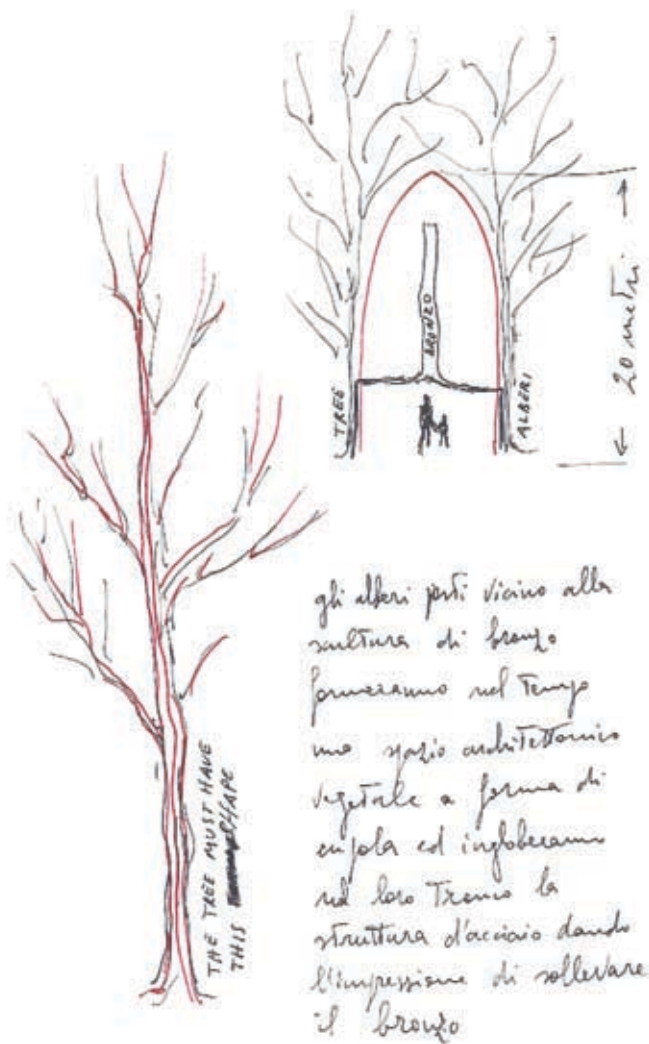
*Elevazione* é o título da única obra de Giuseppe Penone exposta até hoje no Brasil. Artista italiano, componente do grupo da Arte Povera, Penone teve sua escultura inaugurada em 2011 no acervo de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inho-

tim, em Brumadinho, Minas Gerais. Trata-se de uma peça em bronze composta por um tronco, uma parte que funciona como encastro e, a partir da qual, o tronco reparte-se em cinco raízes. As partes são acopladas e posteriormente soldadas, criando uma árvore sem galhos de cerca de doze metros de altura, pesando pouco menos de sete toneladas. Para a montagem da obra, três traves de aço inoxidável são perpendicularmente encaixadas e soldadas nas terminações de três das cinco raízes. Essas traves são fixadas a uma estrutura de fundação, sustentando a escultura e fazendo com que ela, por fim, fique suspensa do solo.

Árvores foram selecionadas a partir de sua forma e floração para que cinco mudas desta espécie fossem plantadas junto às terminações de cada uma das cinco raízes da escultura elevada, sendo três delas instaladas bem próximas às traves de sustentação. Ao longo dos anos, o crescimento das mudas fará com que seus respectivos troncos englobem as três traves, criando, finalmente, o efeito de que a escultura esteja sustentada no ar pelas árvores.

*Elevazione* encontra, em Inhotim, sua terceira montagem, precedida por uma na alameda de acesso à casa de Paul Cézanne, em Aix-en-Provence, na França e outra em Rotterdam. Para as duas primeiras montagens, o artista utilizou traves de aço de um metro e meio de altura, obtendo uma elevação da escultura em relação ao solo equivalente a essa distância. As mudas escolhidas para as montagens europeias eram bem novas e pequenas. Já para a montagem em Inhotim, a escultura eleva-se três metros do solo, já que as traves que erguem a escultura foram modificadas antes da importação da obra em uma serralheria em Milão, ganhando o dobro do comprimento original. As mudas escolhidas são da espécie Guaritá e foram trazidas de Limeira, em São Paulo, já com dez metros de altura. Três delas foram elaboradas com corte no torrão de transplante para que o plantio fosse feito o mais próximo possível das traves de aço, permitindo que elas cresçam junto às traves, englobando-as. A amplitude que a montagem brasileira ganhou em relação às anteriores nos parece dizer sobre a urgência em refletir-se a respeito das questões ali ressoantes e inibidas, ao mesmo tempo que adapta-se à monumentalidade daquele Jardim Botânico.

Com o crescimento das árvores, um espaço arquitetônico vegetal em forma de cúpula será construído em torno do tronco de bronze, como mostra o Desenho do artista.



Desenho do artista

Fonte: Giuseppe Penone. Correspondência pessoal, inédito.

O significado da arquitetura vegetal em forma de cúpula gótica – que tradicionalmente representa o céu, o firmamento – pretendida pelo artista não deve ser inferido isoladamente da situação da qual sua base – que representa a terra – emerge. O contexto no qual *Elevazione* se instala é um “acervo botânico com a maior coleção em número de espécies de plantas vivas dentre os Jardins Botânicos

brasileiros”<sup>1</sup>. Verifica-se, de tal forma, o tensionamento dos conceitos de natureza e cultura se pensarmos na inversão oferecida por Penone, através da instalação.

Os jardins tradicionais, sobretudo os jardins à francesa, estão fortemente ligados à noção de ordem e, antes de tudo, à ordem estática. A própria ideia de jardim impõe essa luta perpétua contra o movimento natural, contra a desordem biológica, isto é, contra o estado “selvagem”. O trabalho do jardineiro reside precisamente nessa manutenção da ordem através da contenção artificial dos fluxos naturais; tudo o que transborda o projeto inicial do jardim deve ser cortado, podado ou erradicado, assim como devem ser arrancadas as plantas “espontâneas”, que não tenham sido previstas. A ideia tradicional do jardim baseia-se no domínio ou “domesticação” da natureza (JACQUES apud TOLEDO, 2010).

Em Inhotim, as mais de 4200 espécies de plantas que ocupam 96,87 hectares são diariamente podadas, adubadas, regadas, transplantadas. Vejamos como Penone propõe uma inversão desta lógica, subvertendo a noção do comando da natureza pelo homem.

Pode-se pensar que tal inversão se dá pela profanação (AGAMBEN, 2009) da carga sacra trazida pela forma de cúpula criada pelo artista. Tradicionalmente, a cúpula gótica representa o firmamento. No entanto, na obra de Penone, a forma de cúpula propõe que algo seja não restituído ao livre uso dos homens, conforme o pensamento agambeniano sobre a profanação, mas reprovado à natureza. De tal modo, é desarticulada a posição de determinação e dominação que a produção do homem impõe sobre a natureza. Na obra de Penone, a produção humana representada pela escultura é colocada na posição rígida e sempre imóvel senão quando submetida aos movimentos naturais oferecidos pelas Guaritás.

A produção de Penone é, desde suas primeiras obras – a partir dos anos 1970 – calcada na noção de que homem e natureza são conceitos convergentes; “contesta uma visão muito difundida que vê o homem e suas atividades em contraste com a natureza [...]”, tendo em vista que o homem “é, ao contrário, parte integrante da natureza”<sup>2</sup> (BOCCHI, 2005, p. 1). Apesar de nos parecer familiar sermos congênitos, conaturais, talvez a sutileza com que a cultura vem distanciando conceitos intrínsecos entre si, faça o contrário nos ser de tão fácil assimilação quanto, se verificamos, por exemplo a definição do termo *natural* conferida pelo dicionário, na qual temos: “em que não há trabalho ou intervenção do homem” (FERREIRA, 1986, p. 1179). Ou seja, está inscrito no significante “natural” a separação entre homem e a própria natureza, como se aquele não se inscrevesse nesta.

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/index.php/p/v/124-126>>. Acesso em: 19 de julho de 2011.

<sup>2</sup> As traduções feitas neste ensaio são da autora.

Em *As palavras e as coisas*, livro cuja inspiração provém de um texto de Borges, há um comentário sobre o que Foucault caracterizará como *heterotopia*, no sentido de um espaço capaz de comportar lugares heterogêneos onde “impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 2007, p. XI). As heterotopias seriam correspondentes ao *topos*, mas estariam, também ligadas ao momento em que insignes aproximações se realizariam. O elenco de seres que servirão de alimento a Eustenes – personagem borgeano –, reunidos por iniciar seus respectivos nomes pela letra “A”, se realiza em sua boca indicando que nessa operação, Borges, ao contrário de iluminar o impossível, desenvolve semelhante operação àquela presente em *Elevazione*, mostrando este espaço onde coexistem relações de poder, não impensáveis, mas inusitadas. Se em seu texto, Borges subtrai “o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se” (FOUCAULT, 2007, p. XII), a árvore de Penone tem seu solo literalmente deslocado, colocando em questão este momento de coexistências heterogêneas e indicando que ali existe uma desterritorialização, um momento dado às heterotopias que gera possibilidades na ausência existente sob a escultura, numa base livre, onde se pode transitar.

Um dos pensadores que mais se dedica às reflexões e diálogos com a produção de Giuseppe Penone é o filósofo e crítico francês Georges Didi-Huberman. No texto homônimo sobre outra obra de Penone, *Essere Fiume*, Didi-Huberman diferencia esculturas que fabricam objetos no espaço – ou objetos de espaço – e esculturas que transformam os objetos em sutis atos do lugar, em ter-lugares (acontecimentos) (DIDI-HUBERMAN, 2009). Tanto *Essere Fiume* quanto *Elevazione* podem ser caracterizadas como adros naquilo que, em francês, *Être aître*<sup>3</sup> evoca. Ser adro, por ter, em francês, a mesma pronúncia para ambas as palavras, indica a indistinção entre a noção ontológica e aquela espacial. O adro refere-se ao mesmo tempo à intimidade de um ser e a um espaço de transição. Mais uma vez verifica-se o caráter heterotópico da obra enquanto capaz de aproximar conceitos tidos como distintos, abraçando-os em si mesma. Ao analisar o título dessa obra, cuja tradução é Ser Rio, Didi Huberman apresenta o ponto aqui proposto sobre a multiplicidade (DELEUZE & GUATTARI, 1995) na produção de Penone. Se Deleuze e Guattari nos informam sobre o verbo “ser” como uma imposição do modelo árvore em contraposição à conjunção “e...e...e...”, tecido que compõe o rizoma, para Didi Huberman “o verbo ‘ser’ se entrega à contemplação como uma escultura que, justamente, desdobra com todo rigor a diferença entre objeto e ser, entre espaço e adro” (DIDI HUBERMAN, 2009, p. 46), caracterizando a produção de Penone como

<sup>3</sup> “Ser adro: tradução de *Être aître*, duas palavras de mesma pronúncia, comprimindo o sentido de cada uma delas na sonoridade da outra” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 35).

profanadora, não só do sagrado, mas também de dicotomias, subvertendo-as e exacerbando sua multiplicidade:

No primeiro caso, o objeto acabado exhibe sua clausura afirmando-se como resultado, recusando o agente e a ação (o processo que lhe deu forma) no elemento do passado único, segundo um tipo de esquecimento do seu próprio nascimento. No segundo caso a escultura tende a continuar aberta e afirma, antes, a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde ela quer se posicionar. Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 45-46)

A negação da produção artística como algo acabado, concluído, relaciona-se a uma função da utopia apontada por Souza (2007): instigar a imaginação a abrir caminhos ao pensamento como reação à paralização do instante. Estabelece-se, assim, uma relação entre esta função de contestação do espaço enclausurado nas sacralizações sociais em favor da abertura ao ocasional:

As utopias sempre foram ficções conscientes de sua função de acionar o espírito crítico de um determinado tempo. (SOUZA, 2007, p. 21)

Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e de consagrar-se a ela está ameaçada de esclerose e ruína. (CIORAN apud SOUZA, 2007, p. 21)

Souza, no entanto, questiona a possibilidade de conceber-se o acontecimento do devir em sua estreita relação com a incompletude, se que aquilo que se impõe hoje para nós é a qualidade total e o *prêt-à-porter*. “Vejo a utopia nesta função: o desassossego do presente acostado pela responsabilidade do amanhã” (SOUZA, 2007, p. 25-26); aludindo também àquilo que ele chama de *forma formante*, capaz de resistir à condição moralista do dever ser. Reforça-se a ideia anteriormente apresentada desta escultura como atos do lugar ou ter-lugares (acontecimentos): o espaço que a cúpula delimita de forma orgânica está em perfeita consonância com o tempo, estando a ele aberto e dele alimentando-se. Existe em *Elevazione* uma arquitetura vegetal em forma de cúpula pretendida pelo artista, mas que está, declaradamente, submetida aos instantes cambiantes por atrelar-se ao tempo natural, não cronológico. Se Souza nos alerta sobre o pensamento existente acerca da utopia enquanto formalismo estéril que paralisa “o sujeito que espera por um futuro que nunca chega” (SOUZA, 2007, p. 27), o dar-se ao acaso, ao devir, ao tempo natural que Penone escolhe para que sua escultura seja constituída, subverte esta noção de obras que mesmo não apresentando-se como acabadas, insistem em nos indicar uma finalidade.

Fica evidente que a estratégia do artista é, explicitamente, realizar uma escultura que coadune com o “agente e a ação (o processo que lhe deu forma)” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 46) e afirme sua abertura ao movimento natural do tempo. A não cronologia, ou a resistência ao tempo linear (AGAMBEN, 2005) – com todas suas repartições criadas pelo homem que subdividem infinitamente o dia para além do nascer e do pôr do sol – corrobora a ideia de que “o número deixou de ser um conceito universal que mede os elementos segundo seu lugar numa dimensão qualquer para tornar-se ele próprio uma multiplicidade variável segundo as dimensões consideradas” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 17). O tempo natural é livre das expectativas e formatações criadas pelo homem ao ignorar que todas as nossas concepções estão intimamente submetidas à natureza, já que dela indistinguimo-nos. Trata-se do “[...] processo que tende a criar formas”, e esse processo não é uma *mimêsis*, mas uma ontogênese material da forma [...]” (PENONE apud CELANT in DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 47). Tal reflexão nos remete, inevitavelmente, ao pensamento deleuziano sobre metáfora e metamorfose, no qual a ideia não é substituída, mas transformada.

No prefácio para a edição italiana de “Mil Platôs”, volume 1, Deleuze e Guattari caracterizam as multiplicidades segundo alguns princípios que concernem a:

[...] seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* [...]; a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (DELEUZE & GUATTARI 1995, p. 8)

Sobre a dicotomia árvore-rizoma prossegue-se com a classificação do modelo árvore como a imagem do mundo, enquanto a raiz seria a imagem da árvore-mundo. “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 26). Existe aí uma antecipação de que não se trataria exatamente de uma dicotomia, pois os dois conceitos coexistiriam em seus respectivos internos. O pensamento árvore-raiz não seria suficiente para a compreensão da multiplicidade por necessitar de uma forte unidade principal – o pivô – centralizador dos processos de ramificações e responsável por suportar as raízes secundárias.

Percebe-se que o que conduz o processo criativo de Penone em *Elevazione* é não a lógica dicotômica mas sim aquela das multiplicidades que “se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE & GUAT-

TARI, 1995, p. 17). Nem o verbo *ser* e a conjunção *e*, nem as dicotomias árvore-raiz ou natureza-cultura. Tais dicotomias dissolvem-se na produção de Penone pelo contágio que exercem reciprocamente, indicando as complexas relações que se estabelecem entre cada uma dessas questões que estão postas como inapartáveis. Tensionando os vetores que atravessam em múltiplos sentidos e direções, reconfigurando as noções de unidade centralizadora (unidade-pivô), *Elevazione* remete também ao processo de uma cadeia semiótica, na qual, se pensarmos o significante como a escultura em bronze, ele poderia desmembrar-se e difundir-se em outras – cinco – estruturas não miméticas, mas que traduzem o “original”, o representante. A árvore esculpida é baseada em uma castanheira, entretanto, a questão coloca-se não sobre a escultura e seu ícone referencial, mas entre a escultura enquanto produção cultural e as árvores naturais em torno dela plantadas. O processo de produção de sentido pode ser criado em ambas as direções, tornando-se indefinidos significante e significado. Tal processo de tradução conferido pelo efeito de desdobramento que as mudas podem realizar a partir da escultura condiz com a própria impossibilidade da tradução ser fiel ao signo, trazendo consigo as diferenças (DERRIDA, 2002). O que fica explícito na relação entre a escultura e as árvores naturais não são as semelhanças, mas os pontos em que elas divergem. Não a “imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 19).

Tem-se que, se para Deleuze e Guattari a raiz pivotante não seria capaz de compreender a multiplicidade para além daquilo que o faz a raiz dicotômica, em *Elevazione* o pivô é reconhecido ora na própria elevação, no espaço vazio criado abaixo da escultura, ora nas árvores – na natureza – , em que as próprias raízes – ou as grandes mudas de Guaritá, como seus prolongamentos – “são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 13).

As relações entre homem, cultura e natureza são levantadas de maneira profícua na indistinção proposta entre o segmentário – como noção construída para o estudo das sociedades primitivas, sem aparelho de Estado central fixo – e o centralizado, característico do Estado em si. Tal indistinção se vale do fato de que o Estado não só “se exerce sobre segmentos que ele mantém ou deixa subsistir, mas possui sua própria segmentaridade [...]” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 85). Os autores mostram que nas sociedades primitivas existia uma flexibilidade das partes por seus ajustamentos poderem seguir aquilo que eles chamam de segmentação em ato, representados por círculos não concêntricos. A indiscernibilidade é posta em evidência quando nos é indicado que esta flexibilidade da segmentari-



dade primitiva é demonstrada pelo xamã, que desenha um conjunto irradiante de raízes que remetem a uma árvore central, enquanto o centralizado tomaria para si as noções de circularidade, mas de forma rígida e concêntrica, definitivamente arborificados.

Em um parque botânico que é referência por ter a maior coleção de palmeiras do mundo, com aproximadamente mil e quinhentas espécies que, claramente não cresceram ali, Penone, usando os mecanismos mesmos da engrenagem do contexto no qual instala sua obra, subverte, ao instalá-la, a experiência do tempo cronológico, progressivo, remetendo àquela do tempo natural (AGAMBEN, 2008). Ainda que as mudas de Guaritá, assim como as mil e quinhentas espécies de palmeiras sejam ali plantadas já com dez metros de altura, o desenvolvimento da obra não pode ser anabolizado senão pela passagem do tempo natural:

Fazer escultura é, [...] no olhar de Penone, entregar-se à dinâmica intrínseca dos processos de formação, das morfogêneses físicas, na qual algumas polaridades seculares do pensamento estético – a arte e a natureza, a *technè* e a *tuchè*,<sup>4</sup> o orgânico e o geométrico – vêm recalçadas, ou melhor sutilmente reatadas, devolvidas a sua inseparabilidade nativa. (SOUTIF apud DIDI-HUMERMAN, 2009, p. 48)

*Elevazione* trata desta inseparabilidade entre o orgânico e o geométrico, entre a *technè* e a *tuchè* que se explicita na escolha minuciosa de determinada espécie de árvore para que o crescimento de suas copas criem o espaço arquitetônico desejado, lidando, entretanto, simultaneamente, com a indeterminação de todos os fatores temporais e naturais que incidirão sobre essa forma. Essa dinâmica intrínseca aos processos de formação é temporal e, por sê-lo, permite que o lugar criado pela cúpula evidencie as obstinações sociais sobre o espaço.

Se levarmos em conta o contexto desta montagem de *Elevazione*, isto é, Inhotim, verificaremos ainda outra vez a relevância do conceito foucaultiano das heterotopias – como momento de realizações utópicas – para pensarmos sobre as estratégias conceituais implícitas na obra: “As utopias consolam: é que, se elas não tem lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 2007, p. XIII). Recorrendo à análise das relações paradoxais entre a utopia e a política de Barthes (2004, p. 191-193) temos que a primeira seria o campo do desejo, irresponsável e fútil, enquanto a política seria o campo da necessidade. Elas nos são apresentadas como reciprocamente

---

<sup>4</sup> Tuchè: noção da filosofia platônica. Designa o acaso e a fortuna, que presidiriam ao destino das coisas humanas. Opõe-se a *technè*, que traduz organização e intencionalidade. (Nota dos tradutores)

incompreensíveis, ainda que completem-se. No entanto, Barthes nos indica uma impotência, característica do tempo atual, de escrevê-las, além de uma contenção em concebê-las. Para o pensador, não temos medo de desenhar o futuro, de imaginá-lo – tarefa da qual a política se ocupa –, o problema hoje seria, precisamente, sermos omissos para tratar dos detalhes desta sociedade: falta-nos imaginar horários, lugares, práticas para trazer a utopia efetivamente à vida, fazendo a ficção alcançar sua dimensão política. É apontada, outrossim, a ambivalência da utopia pois, ao passo que ela se apoia nas situações adversas do mundo, ela cria, para lidar com as adversidades, condições de felicidade, propondo, assim, soluções imaginárias, absurdas: nos mostrando que a utopia tem, sobretudo, a mais rara das coragens. A do gozo, diretamente vinculado ao corpo, aquilo que é movente, assim como em *Elevazione*, o é o rizoma.

Se as utopias, coadunadas na imagem do desejo, como diz Barthes, possuem potente carga de coragem e de absurdo e, se as heterotopias são, de fato, utopias efetivamente realizáveis, talvez possamos pensar a cúpula de *Elevazione* como um espaço que abrigue a chance de desenhar de forma detalhada tal situação, qual seja: o tensionamento homem (cultura)-natureza, atribuindo tal dimensão política à esta ideia. Na forma de cúpula criada pelas árvores de *Elevazione* fica implícita a existência do espaço de fora carregado destas relações de tensão entre as ideias contemporâneas sobre a relação homem-natureza sendo o momento em que todas essas questões são postas em reflexão.

Foucault (2009), no texto “Outros Espaços”, propõe seis princípios fundamentais das heterotopias. O terceiro princípio refere-se ao poder de agrupar em um único lugar vários espaços incompatíveis entre si. O exemplo usado pelo autor são os jardins: heterotopias capazes de reunir posicionamentos contraditórios.

Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro paredes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (era ali que estavam a taça e o jato d’água); e toda vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. (FOUCAULT, 2009, p. 418)

Naquele contexto, portanto, os jardins representariam o mundo, um espaço sagrado cujo centro seria seu umbigo ou gênese. Na obra de Penone, essa representação seria oferecida pela configuração dos elementos da obra, onde o lugar central da sua composição é ocupado pela verve criadora do homem, ali representada pela escultura em bronze elevada pelos elementos naturais que a sustentam através do movimento de formação da cúpula. Esse espaço arquitetônico vegetal é possível de

configurar-se somente através da passagem do tempo natural, o que nos remete ao quarto princípio heterotópico apontado por Foucault que se refere às heterocronias, relacionadas com a ruptura absoluta com o tempo tradicional dos homens (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Ainda segundo Didi-Huberman, a criação de Penone e sua anacrônica observação da natureza, refere-se não à “*natura naturata* (as criaturas naturais como resultantes de um processo em si), mas à *natura naturans* (a criação natural como um processo em si)” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 48) à “rede de equivalências poéticas que o afeta;<sup>5</sup> refere-se, mais que a outra coisa, a um *verdadeiro pensamento temporal da escultura* e dos lugares – dos adros – específicos que ela engendra” [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 50).

Se a escultura – a árvore de bronze –, unidade-pivô, é o centro fixo, ela não modifica a obra. O devir-obra é comandado pelas árvores periféricas, descentralizadas que estão como raízes do tronco que é, por sua vez a árvore, imóvel. São as raízes que dão o movimento a um centro – criado pelo homem, cultural – duro, firme, estático e, por fim, morto. É esta inconstância, incompletude, que é a vida, a natureza, que movimenta o centro de ferro, infértil. O centro é improdutivo, forte, firme, nada sente, nada cria, nada transforma. Ele é a árvore central, perpassado por rizomas e, estes sim, geram movimento. A *Elevação* consoma-se de fato somente quando submetida ao rizoma que, por fim, comanda esse movimento que é a tradução de tempos heterogêneos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOCCHI, Renato. *Respirare l'ombra (della natura): note in margine all'opera di Giuseppe Penone e di Alberto Carneiro*. Pergine Valsugana (Trento). (Unpublished), 2005. Disponível em: <<http://rice.iuav.it/37/>>. Acesso em: 1 de junho de 2011.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* V. 1. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* V. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

<sup>5</sup> Cf. também a obra intitulada: *Minha altura, o comprimento de meu braço, minha espessura num riacho* (1968), reproduzida em CELANT, G. *Giuseppe Penone*, 1989, p. 38.

- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Trad.: Augustin de Tugny & Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- IKON GALLERY. *Giuseppe Penone Documentary*. 2009. Disponível em: <[http://www.ikon-gallery.co.uk/news/7/2009/video\\_giuseppe\\_penone\\_documentary/](http://www.ikon-gallery.co.uk/news/7/2009/video_giuseppe_penone_documentary/)>. Acesso em 02 jun. 2011.
- PENONE, Giuseppe. *Suggerimenti specie e dubbi \_ Elevazione a Inhotim*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <marina.camara@inhotim.org.br> em 28 mai. 2011.
- SOUZA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme, 2007.
- TOLEDO, Daniel Ferreira de. *Em busca da cidade subjetiva: a produção de arte urbana para situações socialmente específicas*. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Dissertação de Mestrado.

*Recebido em 05.01.2012*

*Aceito em 13.03.2012*