

ARTIGOS

DA ESSÊNCIA DO JARDIM APROXIMAÇÕES A UMA CATEGORIA FILOSÓFICA^{*}

Adriana Veríssimo Serrão
(Universidade de Lisboa)

1. Encarar o Jardim como uma categoria de pensamento a partir da qual podem ser consideradas as múltiplas formações concretas, e não inversamente, identifica a via propriamente filosófica de aceder uma dimensão da realidade, que sendo intrinsecamente natural não existe sem incorporação da actividade humana e, resultando embora de um desígnio humano, escapa aos contornos definidos e à estabilidade próprios de uma obra de arte.

Nesta perspectiva, o Jardim não deve ser primeiramente inserido em parâmetros estilísticos ou orientações do gosto, de que seria a imediata aplicação, mas antes a sua essência de realidade dúplice a enquadrar todo o espectro das possíveis manifestações – passadas, presentes ou futuras. Porque o Jardim precede os jardins, a ideia de uma realidade nascida da intersecção de planos requer um outro jogo de categorias que, a montante, a fundam. Se descrições míticas que envolvem os jardins da Antiguidade ilustram o paralelismo entre Céu e Terra e o desejo de alcançar uma imagem fiel do Paraíso, não sendo nessa medida comprehensíveis fora do eixo de verticalidade que liga duas ordens espaço-temporais distintas, a época moderna trará novos pares conceptuais que consagram, no seio da imanência, a exploração horizontal dos espaços e sucessivas modalidades de afirmação do engenho humano.

* O presente artigo constitui a súmula do programa do seminário de pós-graduação “A Filosofia e o Jardim”, leccionado no Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa no ano lectivo de 2007-2008.

Os pólos Além e aquém, eternidade e história, divino e humano, que sustentam uma visão metafísica ou religiosa, ou, já na Modernidade, os pares Natureza-Arte ou Natureza-Cultura, são eixos conceptuais correspondentes a enfoques muito diversos, eloquentes porém no traço comum que os sustenta: a bipolaridade que confere invariavelmente ao Jardim o carácter de entidade compósita: não sendo natureza na livre manifestação das suas formações originárias, também não é inteiramente inventada, representando um misto, e uma especial zona intermédia, entre espontaneidade e artefactualidade. Em todos os casos, quer os Jardins primordiais, alegorias terrenas do Céu sustentadas na referência a uma Idade de Ouro, quer o desencantado refúgio para as horas de lazer do citadino, todos buscam, em maior ou menor escala, a construção de pedaços de um mundo procurado na perfeição. Na medida em que a Beleza transporta um ideal do ser, a estética será a via privilegiada para aceder à sua essência. Mas também a filosofia da Natureza e a antropologia – o modo como o homem se vê a si mesmo enquanto habitante do mundo – confluem na delimitação desta categoria pluridimensional que não admite um ponto de vista único. Categoria sintética, ponto de confluência de múltiplas conjunções possíveis, está aberta a eixos de leitura cruzados e não coincidentes.

Não basta, por isso, reportar a essência do Jardim à conexão natural-cultural, comum à generalidade das teorias da arte e às descrições históricas, uma vez que este par não torna explícita a proporção de cada uma das componentes, que pode oscilar entre o primado do dinamismo natural que continua a operar para além da ação exercida, ou, inversamente, para um peso do decorativo e do construído, chegando os traços da intervenção humana a asfixiar os processos geradores intrínsecos. Com o desvanecimento da crença na capacidade autofundadora da obra humana e o reconhecimento da ameaça que impede sobre a origem natural de toda a existência, o nosso tempo veio enriquecer a compreensão do Jardim não só de uma renovada ontologia, mas de uma acentuada dimensão ética.

2. A concepção moderna distingue-se da visão simbólica arcaica – duplo do Éden ou da ordem cósmica – referida a um modelo eterno preeexistente, para seguir inteiramente as flutuações da *imitatio* como apreensão selectiva da Natureza ou reprodução de um ideal formado na mente humana.

Iniciada a delimitação dos espaços interno (da cidade) e circundante (do campo), com a separação dos ritmos da vida urbana e da vida rural, o jardim renascentista, fora de portas mas próximo da cidade, representa bem a continuidade sem hiatos entre três planos sucessivos: a casa de habitação, o jardim de recreio e a paisagem envolvente. A *villa* abre-se sobre um jardim que, por sua vez, dá sobre a planície, numa sucessão de

janelas, aberturas rasgadas, *vedute* do mundo natural, realizando gradualmente a transição entre o espaço de habitação, a zona de deleite e a natureza ainda silva ou floresta inexplorada. Embelezado pela simplicidade do rectângulo desenhado no solo, o jardim da *villa* representa a terceira natureza, situada entre o terreno agrícola, já trabalhado e útil, e essa outra, inóspita, perigosa e secreta¹.

Concebido por uma arte que é ao mesmo tempo ciência da observação e conhecimento das leis, desenhado segundo as regras da perspectiva frontal onde se fundem as linhas da visão do contemplador, a aliança entre a composição ordenada das partes (a perfeição quantitativa) e a variedade qualitativa ilustra a concepção albertiana da *concinnitas*: “a beleza é uma espécie de consenso e concordância entre as partes, na relação ao todo que elas constituem, obtida mediante um determinado número, delimitação e colocação, tal como requer a harmonia, ou seja, a norma absoluta e fundamental da natureza.”² Da harmonização do composto de forma e matéria – superfície plana ponteada por jactos de água – e na implantação das formas vegetais, modeladas mas não dominadas, sobressai uma estética da medida, de base racional, humana e finita.

3. O florescimento de uma arte do jardins e da sua teorização, primeiro no interior da preceitística ou técnica, depois plenamente integrado no sistema das belas-artes, tem o seu exemplar máximo nos jardins do palácio barroco, construídos de raiz, fora da cidade velha, inaugurando um mundo cujo fechamento murado resguarda no interior o desenrolar de uma sociedade à parte e inteiramente protegida.

Versailles resume exemplarmente as ideias-mestras de um novo espaço terreno, nascido do rigor construtivo do traçado geométrico, obra de engenharia e arquitectura, fruto dos milagres da hidráulica que desviam cursos de água distantes (natureza real) para alimentar os monumentais jogos de água (natureza artificial). O domínio da matéria vegetal, contida pelos excessos da topiária e dos labirintos, que no seu crescimento irregular é tida por informe e destituída de beleza, é o correlato, no plano humano, de uma antropologia mista, e conflitual, em que o plano da racionalidade cobre, sem disciplinar, o turbilhão de paixões e os enredos da fantasia. A forma rígida comprime em limites estritos o delírio imaginati-

¹ Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 585-606.

² Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485; cf. Joaquim Garriga (ed.), *Documentos per la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona, G. Gili, 1983; Jacqueline Lichtenstein (ed.), *La Peinture. Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995; Adriana V. Serrão, “Da teoria da arte à metafísica da arte” em: *Ao Encontro da Palavra. Homenagem a Manuel Antunes*. Faculdade de Letras (Filosofia), Lisboa, 1986, 253-277.

vo e passional, encenando o infinito numa ideia paradoxal de espaço, rasgado, por um lado, pela lonjura do eixo central a perder de vista (avenida principal), contrariado, por outro, pela multiplicação de recantos escondidos, ao mesmo tempo alongamento e compartimentação, mostração aberta e ocultação de mistério.

A alegoria teatral e o jogo da ilusão são reforçados pelas gradações de luz e sombras, tensão entre verdade, representação e sugestão. O artifício e a verosimilhança subjazem também à edificação em altura, às palissadas que criam desnivelamentos de cotas e simbolizam a hierarquia social, próprias de um lugar cénico que torna o jardim palco de um espectáculo a que se assiste do alto da escadaria encimada pelo varandim ocupado pelo rei, centro do mundo, ou pelo homem, senhor da natureza.

4. Se o século XVIII pode em geral ser denominado um século jardineiro, tal qualificativo decorre em primeira linha da mudança de paradigma mental na consideração da natureza, para que concorrem múltiplas vias de pensamento, desde a filosofia da natureza à estética e à antropologia. Assim, à defesa generalizada do jardim inglês, ou “à inglesa”, contra o classicismo do jardim “à francesa”, subjaz não tanto o gosto pessoal, mas o advento de uma visão que supera a natureza como extensão mensurável, matéria e superfície moldável para a celebrar como diversidade qualitativa, lugar de proximidade e fonte de apreciação directa.

A formação de um sentimento *da* natureza, independente das operações intelectuais e, concomitantemente, a admiração pelas formações naturais que desabrocham em bruto, de modo irregular, ou mesmo impONENTE e temível, tem as suas primeiras teorizações na estética inglesa de Joseph Addison e Edmund Burke. Para Addison, das três fontes dos prazeres da imaginação – a visão do que é grande, do que é incomum e do que é belo – as duas primeiras referem, respectivamente, o prazer da imaginação quando preenchida por algo que a ultrapassa e quando estimulada pela novidade, sendo explicitamente defendido o primado da natureza sobre a arte na capacidade de pôr em movimento as associações imaginativas³. O gosto do irregular, a “magnificência rude”, o *agreeable kind of horror*, tem a sua plena teorização no sublime de Edmund Burke, que em contraste com os tópicos clássicos das regras e da codificação racional, promove a importância estética do terror, o *delightful horror* provocado pelo sublime natural quando incide sobre a paixão humana fundamental – o medo: “A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem quando essas causas actuam de modo mais poderoso, é assombro (*Astonishment*); assombro consiste no estado da alma no qual todos os seus

³ Joseph Addison, *The Pleasures of Imagination, The Spectator*, 1712, especialmente n.º 412 e n.º 414.

movimentos se encontra suspensos, com um certo grau de horror (*horror*).⁴

O lema do poeta-jardineiro Alexander Pope – “Criar um jardim é pintar uma paisagem” – enquadra a noção de jardim-parque, ou jardim-paisagístico, de Horace Walpole. Numa livre interpretação do natural, o jardim é arranjado à maneira de uma paisagem, mais precisamente de uma paisagem digna de ser pintada, criando com a supressão dos muros, a ruptura da uniformidade, o relvado em desníveis ondulantes, os caminhos sinuosos, as cascatas os fossos, os efeitos de surpresa típicos de um panorama⁵. Usar o natural para que pareça mais que natural sinaliza a passagem do desenho e da arquitectura à poesia e à pintura como matriz da arte do jardineiro. Os valores do pitoresco emergem desta modelação agradável à vista das massas vegetais penetradas por cambiantes de luz e cor, com o fim de dispor o conjunto, em detrimento das definição das partes, à visualidade da apreciação⁶.

Mais complexa é a visão de Rousseau, que partilha da defesa do gosto inglês contra o classicismo francês, mas não pode ser dissociado da ideia de Natureza intocada e primeva, fonte de equilíbrio e paradigma moral, que, mais do que mundo circundante, determina o *état de nature* como autêntica natureza humana. A equivalência entre Idade de Ouro e o ser intrínseco do homem sensível e compassivo enquadra os contrastes entre conhecimento e artifício, verdade e vaidade, natureza e sociedade. O *promeneur* que vagueia pela paisagem extra-muros num enlace de passeio campestre e caminhada sentimental frui-a já como um jardim, na amenidade de recantos idílicos em que prevalecem o elemento água e o elemento vegetal, como a ilha (de Saint-Pierre) e o lago (de Bienne). No seio de uma natureza idealizada como paisagem-jardim, destituída de conflitos humanos, mas também de sobressaltos naturais, Rousseau pode bifurcar a essência do jardim, distinguindo o jardim “dentro da cidade” (sociedade) como refúgio e lugar de *rêverie* e esse outro “dentro da natureza”, fútil, redundante e desnaturado.

Em consonância com a eleição de uma sensibilidade feminina, correspondente à primeira revolução da Humanidade e ao estado social embrionário da vida familiar descrito no *Discurso sobre a desigualdade*, o jardim feminino sobressai como uma partícula de mundo ainda não corrompida, situado que está entre a simplicidade primitiva e os códigos da

⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Parte II, 1.

⁵ Horace Walpole, *History of the modern taste in Gardening*, 1760.

⁶ René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* (1777), Paris, Champ-Vallon, 1992.

sociedade instituída. O vergel de Madame de Varens ou o jardim de Julie são pomares, recintos protegidos, prolongamentos do lar onde se desenrola a placidez da existência privada ao abrigo das conturbadas lutas da vida pública masculina⁷.

5. Diz pouco o conteúdo da posição kantiana se a confinarmos à breve definição da arte dos jardins e ao lugar onde é tratada, o esboço da divisão das belas-artes: “ornamentação do solo mediante a mesma variedade que a natureza oferece à intuição (relvados, flores, arbustos e árvores, e mesmo águas, colinas e vales), mas combinando-a de uma outra maneira e em conformidade com certas ideias”⁸. É a partir do princípio da expressão de ideias estéticas, critério da bela arte, que Kant coloca a arte dos jardins, juntamente com a pintura, como um caso da arte pictórica (*Malerkunst*), que exprime as ideias por meio da intuição sensível e se dirige à visão.

A pintura propriamente dita apenas pode sugerir a extensão sobre a tela, mas não pode dá-la. A jardinagem, por seu turno, usa o jogo da imaginação e da razão (ideia), mas tem a capacidade de apresentar as ideias em formas corpóreas (*körperlich*). Kant sublinha o carácter estético, desinteressado, deste processo subjectivo, que começa por tomar as formas reais da natureza, não na sua função de coisas úteis, nem como objecto de conhecimento científico, mas apenas como matéria para o jogo da imaginação, isto é, para a pura contemplabilidade da reflexão e do prazer. Separada a beleza da utilidade e do agrado, e trazida para o campo das belas-artes, em Kant, o nome desta arte não surge como *Gartenkunst*, arte dos jardins, mas como *Lustgärtner*, jardinagem de prazer.

A ideia estética mediatiza a realidade dada para a converter numa outra realidade, resultante da bela recomposição dos seus produtos. A *Lustgärtner* ilustra bem a conjunção da dupla analogia entre o aparecer sensível da natureza na livre espontaneidade das formações vivas e a expressividade humana. Harmonizados sem porém se confundirem, numa arte que é natureza e numa natureza que é apreendida como arte, subjaz a esta analogia que combina sem rivalidade o mundo natural e a esfera do artístico ainda a possibilidade de distinguir sem margem para dúvidas o natural do artificial⁹, possibilidade esta que se virá a desvanecer ao longo

⁷ Jean-Jacques Rousseau, “Le verger de Madame de Warens” (1739-1742); *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), Cartas XI e XXIII; veja-se: Pierre Grimal, *L'art des jardins*, Paris, PUF, 1974, capítulo “Le jardin pitoresque” e Enzo Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Roma, Bulzoni, 2003, capítulo “Le jardin de Julie”.

⁸ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 51; Cf. L. Ribeiro dos Santos, “Kant e a ideia de um poética da natureza”, *Philosophica* 29 (2007), 19-33.

⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42.

do século seguinte quando o jardim perde o laço à teleologia natural para se ir confinando ao estatuto empobrecido de ordenamento do espaço da cidade industrializada, ela própria uma arquitectura destituída de jardim, a um recinto arquitectónico, gradeado e de baixa escala, tapetado de canteiros e adornos, destinado menos à contemplação e mais ao lazer.

6. Pela teorização do Jardim como categoria filosófica, a obra de Rosario Assunto impõe-se como meditação única, conduzida no plano dos fundamentos, ao superar o enfoque estético-artístico numa abordagem ontológica e, para mais, ao renovar a categoria de inclusão – para além da trivial, e pouco explícita, remissão para o sistema natureza/arte (ou cultura) – numa natureza que é já Paisagem.

A integração do jardim na Paisagem, que não é só o plano da visibilidade de onde se destacam seres e elementos mas essencialmente *vida*, permite dotá-lo imediatamente das notas distintivas que são apanágio da paisagem natural: a *finitude aberta* e a *temporalidade inclusiva*. Uma paisagem vive desta especial compenetração de espaço e do tempo: um espaço finito mas aberto, percorrido interiormente pela temporalidade circular que integra, sem as perder, todas as modificações, mostrando-se por isso sempre a mesma e simultaneamente sempre nova¹⁰. Rosario Assunto releva assim, primeiro que tudo, a naturalidade vital, autoformadora e auto-regeneradora, a ontologia e teleologia naturais, que marcam a essência objectiva do Jardim, onde radica a afinidade paisageira: Jardim é “paisagem em pequeno”¹¹. Naquela, que é unicamente produção imanente e espontânea da natureza, prevalece a exibição pujante, mas difusa das formas autofinalizadas, minerais, vegetais, animais. Neste, que é colaboração da autopoiese natural e da poiese humana, a forma torna-se sem horizonte, “recolhida”: o Jardim concentra as dimensões metatemporal e meta-espacial intrínsecas que a paisagem natural exibe por si mesma: “em cada paisagem tende-se sempre a estabeler uma relação entre a realidade e a ideia; [...] e esta forma, que na paisagem é difusa, inerente a uma realidade cuja qualificação nunca é unicamente estética, encontrou sempre no jardim o momento da sua própria cristalização recolhida.”¹²

¹⁰ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, 1971; Edizioni Novecento, 2.^a ed., 1994, especialmente os capítulos “Metaspazialità del paesaggio” e “Il tempo della natura e la sua immagine”.

¹¹ Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini, 1994, p.126.

¹² Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, p. 40; veja-se: Aurora Carapinha, “O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. A poética da materialidade e da temporalidade”, *Philosophica*, 29.

Distante da classificação do jardim no sistema das artes, o plano mediador não é a obra acabada, mas sim a arte na modalidade da *ideia*: imbricação de realidade e ideia, o Jardim é uma realidade que exprime sempre uma idealidade; nenhum jardim o é sem um ideal. A ideia não é aqui o universal abstracto, conjunto de regras ou valores genéricos, mas o arquétipo de cada singular, que Assunto aproxima da ideia estética de Kant. “Paisagem absoluta”: a forma difusa da paisagem individualiza-se no jardim graças a uma poética de colaboração humana que dá origem, não propriamente a uma obra, mas a um espaço com identidade própria, um *lugar* objecto-subjectivo, simbiose de vida e contemplação – lugar natural penetrado pela autofinalização das formas naturais, lugar estético onde sentimento vital e pensamento se reúnem.

7. “Paisagem absoluta” é ainda, para Rosario Assunto, um aviso contra a perda da essência paisageira do jardim, quando o elemento próprio, a temporalidade autogeradora, se esvai, restando unicamente o “espaço” destituído de tempo, o “espaço verde” para consumo lúdico, útil e sem profundidade contemplativa, das metrópoles ultra-urbanizadas pela construção massiva e a destruição da auto-finalidade das formas¹³.

Com este diagnóstico sombrio do declínio da essência do jardim em consequência da “agonia da natureza” contrasta a posição de Anne Cauquelin cujo modelo não entra em categorias típicas da cultura sábia nem da metafísica, porque escapa, pela sua unicidade, a qualquer modelo. Trata-se do nível mais simples, despojado de majestade e de função pública, o jardim de cada um, pequena obra e pequeno refúgio, o *jardin ordinaire*. Não o precede uma teoria de engenharia ou arquitectura; não é planeado de uma só vez, num designio primeiro, mas vai sendo feito e tratado devagar.

Trata-se de um espaço peculiar, paradoxal, fragmentário, onde, ao contrário das das grandes construções ou concepções, prevalecem os elementos do ensaio, da tentativa e do erro, a indeterminação e a expectativa – reunidos por Cauquelin na categoria de *doxa*: “Ao lado destas formas elitistas, a pequena *doxa* parece bem pobre e mesmo mentirosa. No entanto, é ela que nos ajuda a viver, ela gera o que pertence ao quotidiano e, entre outras tarefas, é ela que mantém o trabalho do jardim.”¹⁴ Esforço continuado na luta contra o tempo, regado, plantado e replantado, o trabalho do jardim faz parte das pequenas tarefas do quotidiano. Observado e vigiado na fragilidade de um ser em crescimento cujo desabrochar se ignora, possui a vida própria de um indivíduo no interior do núcleo fami-

¹³ Rosario Assunto, *Ontología e teleología del jardín*, p.105.

¹⁴ Anne Cauquelin, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Rivages, 2003, p. 121.

liar, com uma biografia que consta de um diário que enumera ensaios com plantas, regista a alteração das estações¹⁵.

Realidade *in situ* e *in progress*, o pequeno jardim não cabe numa filosofia da natureza, nem numa filosofia da arte, mas numa ética do cuidado.

SOMMAIRE

Avant toute description des jardins singuliers, ou même d'une approche historique ou typologique, le Jardin, en tant qu'espace mixte dû à l'action humaine sur une base naturelle qui persiste au-delà de l'action même devient un défi à la philosophie.

Partant de la vision du Jardin en tant que catégorie synthétique où se croisent plusieurs axes conceptuels: transcendance/imanence, nature/art, nature/culture, l'article analyse quelques figures de la modernité et sa correspondance avec des principes esthétiques (Renaissance, Baroque, Lumières). Par contre, le doute sur la capacité autofondatrice de l'œuvre humaine et la reconnaissance de l'origine naturelle de l'existence, demandent aujourd'hui à la vision du Jardin d'autre cadres de référence, soit l'ontologie, soit l'éthique du souci.

¹⁵ Anne Cauquelin, *Petit traité du jardin ordinaire*, pp. 80-83.