

JARDIM

imensidão e intimidade

Vladimir Bartalini¹

MOTIVAÇÕES

Os jardins figuram entre as mais remotas e persistentes criações da imaginação. Perpassam diferentes culturas e épocas, transitam por diversos meios de expressão – literatura, poesia, pintura, cinema – que, se não os têm como tema principal, adotam-nos, mais ou menos explicitamente, como locações dada a forte carga simbólica de que são portadores. Passaram por momentos de descrédito, como muitos ideais, mas são como as fênix na capacidade de renascer inesperadamente das próprias ruínas no desejo de realização. Essas razões justificam abordá-los ainda, e sobretudo, hoje, já que se oferecem como espaços transicionais, relacionais, acolhedores da indeterminação e mesmo dos paradoxos.

1. Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde orienta alunos de mestrado e doutorado na Área de Concentração Paisagem e Ambiente. É membro fundador do Laboratório Paisagem, Arte e Cultura – LABPARC/ FAU-USP, o qual coordenou de 2002 a 2006. Colabora com a Diretoria Científica da FAPESP emitindo pareceres sobre projetos de pesquisa enviados à Fundação. E-mail: bartalini@usp.br.

INTRODUÇÃO

São ambivalentes os limites entre o dentro e o fora, introversão e extroversão, intimidade e imensidão. O jardim, independente da sua dimensão física, do estilo e das contingências de época e de lugar, pode bem ser a expressão dessas ambivalências. Ele é uma fronteira, ou melhor, uma zona de fronteira atravessada por forças díspares, centrípetas e centrífugas.

No interior da casa, por mais frágil que ela seja, nos sentimos abrigados. Quanto mais forte a tempestade, diz Bachelard (2008), mais resistente nos parece a choupana, caso estejamos dentro dela. A cena final do filme *Melancolia*, de Lars von Trier, diz isso de modo dramático ao antepor a massa colossal do planeta na iminência de colidir com a Terra ao feixe de varas sob o qual três vidas humanas buscam proteção.

Efeito contrário se dá no jardim à francesa equipado, no mesmo filme, com um relógio de sol, afora outro aparelho que, embora tosco, permite constatar a aproximação ou o afastamento do planeta ameaçador. Diante da presciência do desfecho destruidor, a monumentalidade, a superioridade e a pretensa solidez do jardim se desfazem. O jardim, espaço da celebração do acordo entre cultura e natureza, da comemoração da vida e do Eros, sucumbe. Não há erotismo algum na cena noturna em que a noiva, sozinha no jardim, em trajes nupciais, investe sobre um dos convidados à festa de casamento. Uma escatologia de ordem cósmica se impõe às próprias pulsões vitais.

Numa outra chave, mas servindo-se igualmente do antagonismo das imagens, os últimos minutos de *A Ilha do milharal*, de George Ovashvili, mostram o velho camponês, sob a força descomunal das águas, agarrado à sua derradeira proteção: as madeiras da cabana prestes a desabar, cabana em volta da qual ele plantara o milharal, seu efêmero jardim.

A ilha onde a casa foi construída era uma dádiva temporária do rio que acumulou, num ponto propício ao seu curso sazonal, terra fértil, e que a arrastará no instante seguinte, integrando-a novamente ao seu fluxo. Não havia terreno disponível para dar sequência à vida na região conflituosa atravessada pelo Enguri, a não ser aquela condensação precária de matéria. A instabilidade em todos os níveis afirma plenamente a condição insular daquele lugar. Tudo em volta é intimidador e potencialmente destruidor: o rio, a chuva, os

guardas armados, a polícia ao encalço do soldado inimigo ferido. No entanto, nas circunstâncias narradas, a choupana se torna um palácio e o milharal deixa de ser mero terreno de cultivo de alimento e vira um jardim.

Sim, um jardim, já que ali estão reunidos vários atributos que permitem designá-lo como tal, a começar pelos laços íntimos e primordiais que o homem, nascido do húmus, estabelece com a paisagem circundante, a qual, por sua vez, mantém laços com a natureza da qual foi recortada. De fato, são as vicissitudes do rio que possibilitam a ilha, ou seja, a estabilidade mínima do solo, cuja fertilidade/utilidade é atestada pelo velho agricultor ao levá-lo à boca, aprovando-o, assim que atraca a sua canoa.

Outro atributo do jardim é ser anteparo e, ao mesmo tempo, extensão da casa: espaço poroso, amortece e filtra o impacto do exterior intratável, mas também lança tentáculos de intimidade que domesticam o agreste. Num dado momento, os colmos e folhas dos pés de milho servem de refúgio ao soldado perseguido; num outro, entre as fileiras do plantio se dá uma perseguição diversa, agora lúdica, alegre, cheia de frescor e de erotismo ingênuo.

Por fim, o tempo ali condensado como que se espacializa e ganha expressão estética. É certo que tudo cessará uma vez completado o breve ciclo das estações: acabará o milharal, soçobrará a cabana, a própria ilha desaparecerá e o velho encontrará a morte, mas o rio e a vida, a humana inclusive, prosseguirão.

Esses pontos, que comparecem entre os essenciais de um jardim, requebrem e merecem maior desenvolvimento para que se possa não só constatar sua ancestralidade e perduração na história, como também defender sua relevância e imprescindibilidade mesmo no meio urbano e público nos dias que correm.

Não é o caso de recontar mais uma vez a história dos jardins, mas não será inócuo ressaltar, apelando ao mito e também à história, sua abertura permanente à copresença de valores de intimidade e cosmicidade – detectáveis nas suas relações com a natureza e com a paisagem – e tampouco o será recorrer às suas dimensões míticas e arquetípicas para reconhecê-los como espaços de acolhimento e expressão da alma humana e do mundo.

ABRIGO, JARDIM, MUNDO AFORA

Parece pouco eficaz, se não equivocado, querer precisar quem veio antes: o abrigo ou o jardim. As noções espaciais de dentro e fora, aqui e ali, alto e baixo são tão básicas quanto as de luz e trevas. A “porta” da caverna não põe, simplesmente, o dentro e o fora, ou o claro e o escuro, em contato: ela proporciona o trânsito entre eles. Estar em trânsito é não estar nem no ponto de partida nem no ponto de chegada, mas em transição, e essa passagem pode ser percebida, esteticamente inclusive, e habitada.

Se, por um lado, não há dados objetivos para sustentar a hipótese de que o abrigo e o jardim nasceram juntos, não há, por outro, o que a conteste cabalmente. Há margem, portanto, para conjeturas e transposições minimamente plausíveis a partir, por exemplo, do que diz Robert Lenoble a respeito de quando o homem teria começado a observar a Naureza. Em oposição ao pressuposto de que os “primitivos” nunca a teriam observado, Robert Lenoble defende que “*sempre se observou a Natureza*”, embora ela nem sempre fosse “*a mesma*” no decorrer da história (itálico no original) (Lenoble, 2002, p. 28). Julga ele também, ainda a respeito da observação da natureza pelo homem, que “A expressão ‘estado pré-estético’ não terá possivelmente mais sentido que as infelizes ‘pré-lógico’ e ‘pré-científico’” (ibidem, p. 76). Por que não se haveria então de reparar, desde sempre, nas situações intermediárias, nos espaços transicionais, e reconhecê-los esteticamente, ainda que não se desse a eles qualquer expressão estética?

O que se pretende sublinhar aqui é a existência imemorial de um espaço aurático em torno do abrigo – seja este permanente ou efêmero – diverso do abrigo em senso estrito, mas que de algum modo também protege, e que constitui a transição entre uma natureza íntima, amparada, e outra inóspita. É interessante notar que Caaporã, a divindade evocada pelos tupis-guaranis para proteger os vegetais plantados nos roçados, significa “boca da mata” (caa = boca, porã = mata). Boca: o umbral entre o dentro e o fora.

A noção desse espaço um tanto sutil, inefável, consolidou-se no mito do paraíso, compartilhado por diferentes culturas. Sabe-se que, na língua persa antiga, a palavra *pairi-daeza* designava um espaço cercado, e que nas línguas nórdicas e saxãs dizia-se *garph* para um espaço cingido. De *garph* proveio *garten*, *garden*, jardim. De *pairi-daeza* derivou não só o fonema paraíso, mas

também a ideia de jardim como lugar do prazer e da harmonia, a salvo das agruras do mundo externo a ele. No entanto, faz sentido pensar que o jardim anteceda o próprio mito do paraíso e não que proceda deste. Se se concebe o paraíso como um jardim é porque o jardim o antecipa, não só na dimensão do imaginário, mas como existência real:

Uma visão do espaço celeste, na tentativa de dar *alto* valor ao jardim, colocou-se como seu arquétipo e/ou fundamento ontológico, anulando-lhe, paradoxalmente, o valor real. Buscamos o jardim, mas se continuarmos a falar em termos de paraíso, corremos o risco de não encontrá-lo (Ferriolo, 2000, p. 18).

Cumpre, portanto, recuperar “o jardim e colocar o Éden entre *os jardins*”, completa Ferriolo (itálicos no original).

Trata-se de uma advertência importante, com repercussões tanto no campo do imaginário quanto no da história das ideias e dos artefatos, em suma, das criações humanas. No entanto, o fato de jardins verdadeiros terem antecedido cronologicamente o mito do paraíso terrestre² não invalida a tese de Bachelard (2009), para quem a imaginação vem antes do real. Em outras palavras, é a admiração, seguida da contemplação, que mobiliza o poder criador do qual nascem as representações e as próprias realizações. As representações, porém, não são traduções, meras cópias do real, mas ações específicas que ultrapassam o próprio real:

Compreende-se então que a contemplação é essencialmente, em nós, um poder criador. Sentimos nascer uma *vontade de contemplar* que logo se torna uma vontade de ajudar o movimento daquilo que contemplamos. A Vontade e a Representação já não são dois poderes rivais [...]. Toda contemplação profunda é necessariamente, naturalmente, um hino. A função desse hino é *ultrapassar* o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo. [...] [Ele] não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica (Bachelard, 2009, p. 49-50, itálicos no original).

2. “A cidade, o jardim, o além-túmulo, os ciclos das estações e da vida do homem já estão presentes em documentos que há muito tempo são considerados pre-históricos ou proto-históricos” (Ferriolo, 2000, p. 23).

Assim sendo, a imaginação, a “vontade de contemplar” que acompanha o homem desde sempre, ganha uma forma que, especificamente criada, supera o real. O jardim é uma dessas criações.

Que imagens *princeps*, que devaneios podem ter gerado e ainda gerar os jardins? Ferriolo informa que o gramático e dicionarista Hesíquio de Alexandria não só associou a palavra grega κηπος (*kepos*/jardim) ao recinto circular dos persas (*pairi-daeza*) como também ao púbis e, por mais uma aproximação, aos lábios vulvares e à fecundidade (Ferriolo, 2000, p. 19).

“A memória do homem é longa”, comenta Ferriolo, lembrando que “Eros foi concebido no jardim de Zeus no dia do nascimento de Afrodite. O autor prossegue ressaltando que

As relações não são casuais, mas têm um significado profundo que condiciona o desenvolvimento da ideia [de jardim]. O tema não é o paraíso perdido mas o paraíso a ser feito, e o seu modelo é o jardim dos deuses símbolos da vida, da vida concreta encerrada [...] numa árvore. Está sempre viva uma carga erótica, humana, vital e fecunda (Ferriolo, 2000, p. 19).

O paraíso seria, então, uma metáfora, uma translação, ou mesmo uma “destilação” do jardim mundano com sua vitalidade inerente e com toda a riqueza das imagens suscitadas e dos mitos daí derivados, presentes em diferentes culturas desde tempos muito remotos.

Na civilização sumeriana, reconhecida como matriarcal, destaca-se o mito da árvore de Huluppu e o jardim da deusa Inanna. No início da criação, a árvore de Huluppu foi plantada às margens do Eufrates, mas a força do vento a arrancou e ela foi levada água abaixo. Inanna, a rainha do Céu e da Terra, deusa do Amor e Estrela da Manhã e da Tarde, recolheu-a dizendo: “Levarei esta árvore a Uruk / Plantarei esta árvore no meu sacro jardim” (Ferriolo, 2000, p. 26). Abandonada à Natureza, Huluppu, a árvore da vida, não teria sobrevivido, mas plantada no jardim sagrado da deusa, recebe a proteção e os cuidados necessários ao seu desenvolvimento, propiciando, no tempo oportuno, a fecundidade do jardim. Transferida para a cidade, os seus ramos e frutos convertem-se em dádivas aos habitantes (Ferriolo, 2000, p. 27-33). Outros episódios míticos sumérios, compilados no poema épico *Epopeia de*

Gilgamesh, confirmam o entrelaçamento de significados metafísicos e sexuais na associação entre jardim e civilização³.

O *Cântico dos cânticos*, de Salomão, dará sequência a essas conexões, embora com conteúdos eróticos mais individualizados, continuando o jardim a representar o corpo amado: “Um jardim fechado tu és, uma fonte sigilada” (Ferriolo, 2000, p. 100). Por vezes, esse corpo é simbolizado pela vinha, quando não se recorre à beleza prosaica do lírio dos vales para louvá-lo.

Fecundidade, fertilidade, continuidade e proteção da vida, amor e erotismo são qualidades, ou traços característicos, presentes na ideia de jardim em toda a antiguidade mediterrânea. Ainda conforme Ferriolo,

Fecundidade e fertilidade, fecundo e fértil são substantivos e adjetivos que, no mundo antigo, não conhecem separação e os seus significados, hoje distintos, são unidos num mesmo conceito que identifica o ato de procriar da mulher com a capacidade de um terreno de fazer crescer as plantas cultivadas, de modo que produzam a desejada quantidade de produtos úteis. Trata-se da disposição para dar e garantir a vida e tudo o que lhe é conexo: criatividade, civilidade, cultura, o cosmos ordenado protegido por uma cerca, a imortalidade. É nesse contexto que o jardim deve ser lido (Ferriolo, 2000, p. 46-47).

Esses conteúdos característicos do jardim podiam estar concentrados na compacidade de um vaso, por vezes vicário da intimidade da Grande Deusa suméria, abrigando uma planta que simbolizava a abundância, a fertilidade, a fecundidade, os ciclos da natureza, a constante retomada da vida associativa (Ferriolo, 2000, p. 44-45). Entre os gregos, o vaso é peça importante nas Adônias, ritual dedicado ao mito de Adonis⁴, no qual a fecundidade, a fertilidade

3. É o caso do semideus Enkidu, que vivia no entorno da cidade de Uruk, vestido com peles de animais e desconhecedor de qualquer laço associativo e civilizado. Gilgamesh, rei de Uruk, sensível às reclamações que lhe chegavam aos ouvidos, “decidiu mandar ao encontro daquele bruto uma prostituta com a tarefa de seduzi-lo e convertê-lo às regras da convivência civil. A moça leva a bom termo a missão. [...] Enkidu, agora rejeitado pelos animais selvagens que antes lhe eram familiares, deixa-se levar à cidade pela mulher e ali se completa a sua *civilização*: lava-se, perfuma-se, veste-se finamente. Torna-se um homem integrado na sociedade [...] (Ferriolo, 2000, p. 38).
4. Adonis era dotado de extraordinária beleza e, desde cedo, exercia forte poder de sedução, tanto que, ainda sexualmente imaturo, atraiu a atenção de Afrodite e de Perséfone. Filho da união interdita entre Mirra e seu próprio pai (note-se que mirra é o nome de uma planta aromática, tida por imperecível e, por isso mesmo, oferecida aos deuses em incensário), Adonis foi encon- →

e a afirmação da vida e dos laços sociais são tratadas justamente pelos seus opostos: a esterilidade, a morte, a transgressão das instituições, entre elas a do matrimônio, tudo isso sem perder os vínculos com os deuses.

Mitos, divinos e humanos, plenos de vida e sensualidade, conviviam no jardim, porém, com a afirmação de um único Deus não haveria mais lugar para esse consórcio, pois “O monoteísmo não contempla espaços para as divindades femininas (e masculinas) da vegetação. Só o Senhor é depositário de todo o bem, só pela sua intervenção a terra dará frutos” (Ferriolo, 2000, p. 64).

Foi com ameaças de castigos que o monoteísmo expulsou o erotismo no jardim:

Vos envergonhareis dos carvalhos que vos compraziam,
vos ruborizareis dos jardins que preferistes,
pois sereis como um carvalho de folhas murchas
e como um jardim sem água.
(Isaías 1.29-30, *apud* Ferriolo, 2000, p. 66)

Baniram-se os mitos e as divindades, as conotações sexuais e eróticas, mas o único Senhor não deixou de plantar no Éden um jardim harmonioso e cheio de dádivas para proveito da humanidade. A ideia de jardim como local da beatitude atravessaria os séculos sob a imagem do *hortus conclusus*, onde até a Virgem Maria, acompanhada ou não do Menino, podia deleitar-se.

Mesmo quando a fecundidade e a fertilidade não vinham ao caso, recorria-se ao vegetal e ao jardim para exprimir o erotismo próprio ao amor, ao amor absoluto, sem adjetivação ou “finalidade”. Isso se deu tanto no mito quanto na história. Assim, o deus Apolo, inconformado com a morte de Jacinto, perpetua seu amado na flor que leva o seu nome, nascida das gotas de

- trado morto em meio às folhas do alface, justamente quando se avizinhava o momento de poder procriar e, assim, inserir-se socialmente (veja-se que o alface, ao contrário da mirra, é planta que facilmente se putrefaz, morrendo tão rapidamente quanto germina). Anualmente, no verão, Adonis era reverenciado por mulheres casadas num ritual orgiástico realizado nos terraços de suas casas. Os objetos ritualísticos carregados pelas celebrantes eram jardins portáteis, vasos de cerâmica com plantas que germinavam e cresciam em pouco tempo. Expostas ao sol do alto verão, as plantas logo murchavam, honrando, assim, à divindade dos ciclos vegetais marcada pela prematuridade e brevidade da existência. Veja-se, a respeito dos jardins de Adonis, Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis: La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972 e Jean-Pierre Vernant, “Entre animais e deuses. Dos jardins de Adonis à mitologia dos aromatas”, em *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, Brasília, Universidade de Brasília / José Olympio Editora, 1992.

sangue caídas sobre a relva; e o imperador Adriano, no século II da nossa era, imortalizou seu amor por Antínoo erigindo em sua memória o Canopo da Vila Adriana, que serviu de inspiração a vários jardins a partir do Renascimento.

De todo modo, pela capacidade de guardar a vida e pelos valores de intimidade que encerram, os jardins podem ser alinhados entre os devaneios do repouso (Bachelard, 2003), onde despontam as imagens da gruta, do útero, do ventre, da concha, do ninho, dos subterrâneos úmidos, das cavidades protegidas e protetoras, que são, de um modo geral, atributos da Terra e do feminino que ela representa.

Na tradição mediterrânea da qual, colonizadores ou colonizados, somos herdeiros, o feminino corporificado no jardim esteve, na origem, associado não só ao nascimento e perpetuação da vida mas também ao nascimento e perpetuação da civilização. O monoteísmo triunfou sobre o feminino, alijou do jardim deuses e deusas, dessacralizou os vegetais e o jardim, destituiu-os de toda sensualidade. O amor e a provisão do necessário à vida e à sociedade ficariam, daí em diante, nas mãos de um único Deus. Esse domínio, no entanto, nunca chegou a ser completo pois mesmo no período medieval, excetuados os claustros dos mosteiros, os jardins, fossem cristãos ou muçulmanos, voltaram a ser assediados por Eros e a dar asilo a deuses pagãos.

Chama a atenção o fato de a mesma tradição mediterrânea, que soube condensar no jardim as polaridades do divino e do humano, do masculino e do feminino, da vida e da morte, ter não só que negar a entrada do mundo natural em seus limites – ou só aceitá-lo banhado, vestido e perfumado –, como também abstrair sua própria existência. Fora da cultura não há senão o nada. Pelo menos é o que Ferriolo deixa escapar ao discorrer sobre o desenvolvimento do mito sumério do jardim de Inanna: “Amadurece o significado profundo do cercado como barreira entre o cultivado e o selvático, entre a cultura e o nada” (Ferriolo, 2000, p. 27).

Diante disso, como soa mais instigante e oportuna, considerando o estágio atual da civilização, a Caa-porã tupi-guarani, a boca da mata, divindade liminar que protege os roçados. O fim do roçado não é o nada, e sim a mata (ou o “mato”), nos sentidos literal e figurado, dimensão essencial à vida daqueles povos (e não só deles).

IMENSO E ÍNTIMO, RECOLHIDO E DIFUSO (relações entre jardim e paisagem)

Há uma circularidade entre imagens que se opõem: a estabilidade da cabana cresce frente à tempestade; a chama da vela ilumina mais na escuridão; a floresta é incomensurável e mais profunda diante da clareira. Inversamente, quanto mais resistente é o abrigo, mais potente é a tempestade; quanto mais forte é a luz da vela, mais escuras são as trevas, e a clareira é mais aberta e luminosa quando junto da floresta. Oposições e mesmo paradoxos que a imaginação suscita, como fazer o grande caber no pequeno, ou tornar reversíveis o imenso e o íntimo, o interior e o exterior, se resolvem numa poética do espaço, ensina Bachelard (2008). Os jardins, e também as paisagens, por serem espaços, permitem abordagens afins com essa poética. Contribuem especialmente para isso três capítulos sequenciais situados quase no final do estudo empreendido por Gaston Bachelard sobre a poética do espaço: “A miniatura”, “A imensidão íntima”, “A dialética do exterior e do interior”. E, apesar de partirem de bases muito distintas das de Bachelard, as reflexões de Rosario Assunto (1999) sobre jardim e paisagem, associados, respectivamente, a uma esteticidade recolhida, ou concentrada (*estetività raccolta*) e a uma esteticidade difusa (*estetività diffusa*), não deixam de interessar quando está em jogo o trânsito entre esses espaços.

Independente de suas dimensões reais, o espaço do jardim é pequeno, pois, mesmo que em seu perímetro não haja nenhuma cerca, ele é vivenciado como espaço cingido ao qual se contrapõe um espaço maior. No entanto, em seus limites cabe um mundo. Isto vale para os vários tipos (ou arquétipos) de jardim, que poderiam, usufruindo de certa liberdade, ser assim denominados: o jardim-claustro, o jardim aberto ao horizonte, o jardim dominado por um ponto de fuga, o jardim-paisagem.

O jardim-claustro, ou *hortus conclusus*, pode ser tão pequeno e tão onipotente quanto o jardim-ventre da deusa Inanna, recinto guardião da semente da vida e da civilização. A semente não precisa senão de um minúsculo espaço para se abrigar e fazer desse espaço o centro do mundo. A esse respeito, vale reproduzir o excerto de Cyrano de Bergerac citado por Bachelard:

Esta maçã é um pequeno universo em si mesma, cuja semente, mais quente que as outras partes, espalha ao seu redor o calor que conserva o seu globo; e, deste ponto de vista, o germe é o pequeno sol desse pequeno mundo, que aquece e alimenta o sal vegetativo dessa pequena massa (Bergerac *apud* Bachelard, 2008, p. 160).

Na imaginação, tudo se passa, paradoxalmente, como se fosse a semente a formar a maçã. Bastaria colocar a semente num pequeno jardim para ambos se confundirem. O jardim se tornaria então o centro do universo, criaria o próprio universo. Essa autosuficiência é inerente ao jardim-claustro. Ele é tão pequeno e, no entanto, contém tudo, nada existe fora dele. Muitas vezes, no centro do claustro está a fonte ou o poço, com os seus valores associados ao mistério, à vida, à pureza. Em geral, eles têm planta quadrangular, com as medianas e diagonais bem marcadas, reforçando a centricidade do espaço.

O monastério de Santa Catarina, construído em meados do século VI ao sul do Monte Sinai, no Egito, exemplifica bem essa evitação do mundo exterior. Apesar da imponência da paisagem em torno, tudo é dirigido para dentro e esse interior satisfaz plenamente, uma vez que ali se encontra o abrigo protetor e o alimento.

A água, seja no recôndito de um poço, seja aberta à superfície de um tanque, ocupa o lugar central do claustro. Entre os beneditinos, “o tanque central espelha o céu e é um símbolo da alma, o reflexo da mente divina” (Schwarzenberg, 1997, p. 48). Nenhum jardim é pequeno quando a alma entra nele.

Mais para o final da Idade Média, na mesma forma claustral deu-se o jardim cortesão, já não voltado ao recolhimento religioso e sim às delícias terrenas. Mantinha-se fechado ao exterior, e convinha que assim fosse não pela culpa imputada à curiosidade do olhar ou porque a alma que anseia pelo divino, sendo imensa, prescindisse do espaço, mas para proporcionar as condições requeridas para melhor fruição dos sentidos do olfato, da audição, do tato. De fato, quanta sensualidade nas águas dos jardins intimistas de Alhambra e nas laranjeiras da Giralda de Sevilha!

Ilustrações de jardins em manuscritos e tapeçarias do século XV e do início do XVI testemunham o seu caráter profano: os frequentadores se deleitavam com música e leitura, banham-se em fontes, sentam-se na relva e colhem

flores e frutos, dão-se a galanteios e encontros amorosos, sempre apartados de tudo o que transcorre do outro lado da cerca. O *giardino segreto* adentrará o Renascimento como lugar reservado à intimidade, mantendo essencialmente a espacialidade que carregou durante toda a Idade Média, como que preservando a autonomia de um recinto isolado, mesmo naquele momento histórico em que, na *villa*, a abertura das vistas para o exterior e a unidade formal entre a casa e o jardim principal se impunham. É o caso do jardim posterior ao palacete da *Villa Medici*, em Fiesole, em oposição aos jardins terraceados frontais dos quais se via, ao longe, Florença e os campos em torno.

Independente do *giardino segreto* manter suas características medievais em pleno renascimento, provido dos atributos topográficos e dimensionais requeridos para garantir o confinamento e a intimidade desejados, os sítios preferidos para implantar os jardins das *ville* renacentistas eram aqueles mais íngremes, justamente porque possibilitavam amplas vistas para o exterior.

O estabelecimento de uma nova relação, agora francamente aberta, entre jardim e paisagem⁴, coloca a fruição da intimidade no jardim em outros termos. Curiosamente, e graças, mais uma vez, à imaginação que está associada à miniatura, a intimidade pode se realizar nas lonjuras abarcadas a partir

4. Emprega-se aqui, propositalmente, o adjetivo “nova”, a respeito da relação entre o jardim renacentista e a paisagem, em reforço à hipótese de que o fechar-se do claustro em si mesmo, recusando corresponder ao apelo estético da natureza circundante (paisagem), pode ser entendido como uma escolha e não, obrigatoriamente, uma insensibilidade. A datação das primeiras manifestações de sensibilidade de uma determinada cultura em relação à paisagem, seja por meios pictóricos ou literários, seja nomeando-a com uma palavra própria, não prova que a observação da natureza não causasse, antes disso, alguma comoção e, portanto, uma reação estética. Por que Santo Agostinho condenaria a concupiscência do olhar – “Os homens vão *admirar* [grifo nosso] os píncaros dos montes, as ondas alterosas do mar, as largas correntes dos rios [...] e nem pensam em si mesmos!” (Santo Agostinho, *Confissões*, 8 – “O palácio da memória” – 15, 1987, p. 177-178); por que dedicaria uma parte do livro X das *Confissões* à “Sedução dos olhos” – “[...] esta luz que se derrama por tudo o que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo noutra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se de repente me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo [...]” (idem, p. 196) – se a natureza, vista com certos olhos, não deleitasse os órgãos dos sentidos? Mais um argumento a favor de que aos valores simbólicos do claustro fechado correspondiam valores simbólicos atribuídos ao espaço exterior, levando, inclusive, a intervenções concretas neste, é a persistência da crença de que nas suas florestas habitavam ninfas e outras deidades: “Quando S. Benedito fundou Montecassino, fez abater a floresta que circundava o sítio, e isto não tanto porque precisava de madeira para os trabalhos, mas para explugar o espírito do maligno” (Schwarzenberg, 1997, p. 49).

dos jardins terraceados. O que se vê ao longe fica pequeno e, “diante desses espetáculos da natureza distante”, diz Bachelard, “o sonhador destaca essas miniaturas como ninhos de solidão onde sonha viver. [...] As aldeias perdidas no horizonte tornam-se então pátrias do olhar” (Bachelard, 2008, p. 178). Fica-se assim duplamente abrigado: pelo jardim terraceado, contíguo à casa, e que só por um lado se abre à paisagem, e pela própria paisagem, para onde o olhar, que escapa pela “janela” aberta, voa ao encontro de um ninho distante.

Decorrente do jardim renascentista adaptado a terrenos extensos e planos (Clifford, 1962), portanto não dotados de vistas consideradas favoráveis, o jardim barroco francês levará ao extremo o apetite pelo horizonte resumindo-o a um único ponto e por aí sorvendo-o. O eixo lenotriano, que organiza todo o vasto espaço do jardim, conduz, a partir do palácio (da casa), a um ponto de fuga inalcançável para onde tudo converge. Inversamente, por essa abertura infinitesimal e infinitamente distante, a imensidão do mundo entra disciplinadamente no jardim, provocando uma intensa reação estética no observador. Haveria fórmula espacial mais eficiente para sentir o mundo ao alcance da mão? A observação de Bachelard, referindo-se à “infinidade do espaço íntimo” em Baudelaire (Bachelard, 2008, p. 196), de que “sob o signo da palavra *vasto* a alma encontra o seu ser sintético” e de que “a palavra *vasto* reúne os contrários” (ibidem, p. 197), permite-lhe dizer que “a imensidade é uma dimensão íntima” (ibidem, p. 199) e que “a *imensidão* íntima é uma *intensidade*” (ibidem, p. 198). Fazendo uso, novamente, das palavras de Bachelard sobre Baudelaire, mas transpondo-as livremente para a experiência estética proporcionada pelo jardim barroco francês, pode-se dizer que o observador, extático diante da imagem de um espaço que se propõe a representar o infinito, sente “a dilatação progressiva do devaneio até o ponto supremo em que a imensidão nascida intimamente num sentimento de êxtase dissolve e absorve, de certa forma, o mundo sensível” (ibidem, p. 199).

Por fim, o jardim que se desenvolveu no século XVIII na Inglaterra e daí se divulgou para muito além das fronteiras nacionais, buscou abolir os limites entre interior e exterior trazendo a paisagem para dentro do jardim, ou dando ao jardim as feições das paisagens admiradas. O *ha-ha*, subterfúgio para lograr a aparência de continuidade entre interior e exterior, afastando ao mesmo tempo os inconvenientes do trânsito efetivo entre eles, possibilitou o jardim-paisagem. Não se trata mais de contrapor o jardim da *villa* à paisagem

e, a partir daí, habitar duas intimidades; tampouco de capturar as vastidões e as distâncias infinitas e sintonizá-las com a imensidão íntima pela materialização do eixo barroco. Trata-se agora de dissolver a distinção entre interior e exterior, oferecendo novas condições para a experiência de intimidade no jardim. Onde se vive mais intimamente, dentro ou fora? A pergunta perde o sentido, e se uma resposta for requerida, será preciso, mais uma vez, recorrer a Bachelard, agora referindo-se a um texto em que Henri Michaux trata desse “horrível interior-exterior que é o verdadeiro espaço” (*apud* Bachelard, 2008, p. 220): “O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O interior e o exterior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se [...]” (*ibidem*, p. 221).

Vê-se assim como, por caminhos diversos e lançando mão de diferentes recursos para realizar a sua articulação com a paisagem, o jardim pode assistir à convivência da intimidade e da imensidão em seu espaço.

Ainda no que concerne às relações entre jardim e paisagem, justifica-se incursionar, embora brevemente, pelas reflexões de Rosario Assunto sobre o jardim como “paisagem absoluta” (Assunto, 1999, p. 39-76), em mais uma tentativa de aproximação daquilo que poderia ser considerado essencialmente constitutivo do jardim. Assunto, o pensador italiano que dedicou vários escritos a temas relacionados à estética e, particularmente, ao jardim e à paisagem⁵, toma como ponto de partida, ao tratar do jardim como paisagem absoluta, que “em toda paisagem sempre se tende a estabelecer uma relação entre a realidade e a ideia; e que a ideia de paisagem é sempre pensada enquanto forma da natureza no seu constituir-se em objeto estético” (*ibidem*, p. 40).

Haveria, portanto, uma linhagem integrando natureza, paisagem e jardim, tanto no nível das ideias a respeito de cada um desses termos quanto na realidade a eles relacionada. Aliás, mais do que uma integração, pode-se dizer que ocorre um imbricamento entre eles, cada um definindo-se em função do outro. Assim, a ideia de paisagem – ao menos no caso da pintura, considerada por muitos a matriz da qual se originou a paisagem no ocidente⁶ – correspon-

5. Entre os estudos de Rosario Assunto (1915-1994) voltados ao jardim e à paisagem podem ser citados: *Il paesaggio e l'estetica* (1973), *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino* (1980), *Ontologia e teleologia del giardino* (1988), *Giardini e rimpatrio* (1991).

6. Veja-se Alain Roger, “La naissance du paysage em Occident”, in Heliana Angotti Salgueiro (coord.), *Paisagem e Arte*, São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000.

de a “uma visão da natureza fundada na qualidade estética da beleza enquanto ‘Ideia’, superior à realidade e fundadora da própria realidade” (Assunto, 1999, p. 39). É possível inferir daí que a própria ideia de natureza, ou de uma certa natureza, acaba sendo função da ideia de paisagem, ao mesmo tempo em que a ideia de paisagem decorre da natureza esteticamente contemplada. Portanto, uma ideia depende da outra.

Assunto complexifica ainda mais suas reflexões quando completa a tríade, adicionando à natureza e à paisagem o jardim. Se a esteticidade sob a qual é vista a natureza comparece na paisagem de um modo difuso, no jardim ela se dá de uma forma concentrada, recolhida (Assunto, 1999, p. 40). A esteticidade da paisagem é difusa porque, sendo a paisagem também inerente a uma realidade, e não só a uma ideia, o juízo de valor que se faz dela nunca é tão somente estético, ou primordialmente estético. No jardim, por sua vez, diferentemente do que pode suceder com a paisagem, o julgamento estético não está sujeito a qualquer consideração de ordem prática, em outros termos, já não há compromisso com o real que interfira no julgamento. No jardim, “a forma da natureza no seu constituir-se em objeto estético”, ou seja, a paisagem, encontra sua finalidade em si própria, realiza-se como esteticidade recolhida, condensada, concentrada, absoluta (“*estetività raccolta*”). A metáfora que Assunto extrai do *Paraíso Perdido* de Milton, se não ajuda a esclarecer cabalmente o seu pensamento a respeito do jardim como paisagem absoluta, traz as vantagens de uma boa imagem: a de uma paisagem com as mais belas árvores, “carregadas de frutos deliciosos, flores e frutos ao mesmo tempo [...]” (Milton *apud* Assunto, 1999, p. 43-44)⁷.

Vale, nesse sentido, reproduzir o comentário de Rosario Assunto sobre a descrição que Milton faz do Paraíso:

Aqui, a perfeição da paisagem [...] é simultaneidade de flor e de fruto: dois momentos que na planta representam a alegria da beleza destinada à contemplação e a apetecível maturidade do cultivo: a flor pela qual toda paisagem se parece com um jardim, mas também o fruto pelo qual o jardim se parece

7. Na tradução para o português, a cargo de António José Lima Leitão, lê-se: “[...] De flores e de frutos carregadas [...]”, Milton, *Paraíso perdido*, Clássicos Jackson, vol. XIII, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1948, p. 103.

com um campo útil [...]. E a simultaneidade de floração e plena maturação, além de fazer coincidir, numa paisagem absoluta, a ideia de jardim, natureza contemplável, com aquela do pomar, natureza útil à vida; além de apresentar a paisagem como jardim absoluto [...], é também a junção de todas as estações: sua presença total, segundo a aspiração constantemente enunciada nas figuras e imaginações poéticas de um jardim absoluto que seja também paisagem absoluta (Assunto, 1999, p. 44-46).

A imensidão concentrada a ponto de tornar-se íntima, a esteticidade da natureza/paisagem recolhida a ponto de tornar-se absoluta podem então ser elencadas entre os traços essenciais do jardim, com seus conteúdos eróticos e civilizatórios e também com todas as associações ao abrigo, seja da alma, seja da natureza (a Terra) como princípio de vida. Tendo em vista essas suas qualidades, não haveria razão para ele estar ausente do meio urbano. Na verdade o jardim, que entrara na cidade pelas mãos de Inanna, ficou, em seguida, por séculos, confinado ao mundo rural. Ele voltaria, entretanto, a partir da idade moderna, a ser cogitado na cidade ideal e imaginado em utopias, até despontar de fato, embora titubeante, no urbano industrial. Mas, nesse caso, não chegou a vingar como jardim propriamente dito, esvaziado que foi por algo abstrata e genericamente denominado “áreas verdes”.

“...NA RUA, NO MEIO DO REDEMUNHO”

Houve casos isolados de jardins criados especialmente para a fruição de um público urbano – o Passeio Público do Rio de Janeiro, construído entre 1779 e 1783, é um deles – mas, no geral, os primeiros espaços verdes abertos ao uso público, tendo por referência as cidades industriais inglesas do século XIX (pioneiras na oferta desse tipo de equipamento e modelo seguido por várias outras cidades, tanto europeias como americanas), eram de propriedade particular.

Desde a Idade Média, diferentes estilos de jardim sucederam-se na história do Ocidente, cada qual detendo a primazia no seu tempo, sem que isso significasse a anulação completa dos estilos pretéritos, tanto que se constata resquícios do jardim medieval no renascentista e deste em recantos do

jardim francês, bem como vestígios da organização barroca no jardim inglês e vice versa. Mas o que todos tinham em comum era o fato de serem privados, sendo seus proprietários e frequentadores pertencentes à nobreza ou ao alto clero, e detentores das chaves interpretativas e comportamentais que lhes permitiam usufruir com desenvoltura os prazeres propiciados pelos jardins, decifrando seus significados e simbologias. Quando, nas primeiras décadas do oitocentos, buscou-se atenuar as terríveis condições de vida nas cidades industriais apostando na abertura de parques a serem frequentados também pelo proletariado urbano, o modelo que estava à mão era o jardim rural e privado inglês, o jardim paisagístico, desenvolvido e amadurecido na véspera, no decorrer do século XVIII. As discussões a respeito de como deveriam ser os jardins destinados ao público urbano já haviam começado algumas décadas antes da sua implantação. Só nos anos de 1770 foram publicados nada menos do que cinco tratados sobre jardins⁸, privados e públicos, praticamente todos admitindo, no caso de propriedades rurais, a superioridade do jardim paisagístico em relação ao jardim formal de matriz francesa. Quando entrava em pauta o jardim público, no entanto, o posicionamento se invertia. Os jardins públicos formariam uma categoria à parte, segundo a quase totalidade dos tratadistas⁹, e seu projeto deveria obedecer a regras diferentes das adotadas nos jardins privados. Estes são ambientes poéticos, lugares onde a arte se manifesta, enquanto aqueles são regidos pela utilidade. Nos jardins privados, o belo; nos públicos, o útil. A irregularidade e a imprevisibilidade eram não só admitidas mas incentivadas naqueles, ao passo que nestes convinha a organização geométrica, a simetria, sob alegações diversas, fosse para facilitar, pela estatuária alusiva e pelo o ordenamento claro e preciso do espaço, o reconhecimento das virtudes nacionais, fosse por se tratar de lugares “onde os

8. Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London: T. Payne, 1770; Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris: Desaint, 1773; Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris: Impr. de Pault, 1774; Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, Paris: Pissot, 1776; Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig: M.G. Weidmann Erben und Reich, 1779-1785, conforme Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, Bologna: Zanichelli, 1993, p. 119-125.
9. A excessão foi Hirschfeld que, em *Theorie der Gartenkunst*, op. cit., tratado publicado entre 1779 e 1785, propunha para os jardins públicos a diversidade na ambientação e nas redes de percurso, o uso de espelhos d'água, a alternância entre os espaços abertos à concentração de pessoas e aqueles mais intimistas, abrindo caminho para a adoção do chamado estilo paisagístico também em espaços destinados ao público urbano (Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo*, op. cit., p. 123-125).

cidadãos vão, não para gozar do espetáculo da Natureza, mas para fazer um exercício momentâneo; onde se reúnem para exibir o seu luxo e satisfazer a sua curiosidade” (J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, apud Franco Panzini, *Per ipiaceri del popolo*, op. cit., p. 122).

O que sucedeu com o jardim, uma vez transposto para o espaço público urbano, é conhecido. Para ser admitido ali teve que abdicar de seus sentidos originários e profundos e transmutar-se em “equipamento” destinado a uma “função social”. Os primeiros jardins públicos urbanos terem mantido a aparência, e não mais que a aparência, do jardim privado rural pode ser visto como uma exorbitância do gosto doméstico burguês sobre a cidade, sem dizer que no próprio jardim da casa burguesa já estaria ausente a *experiência* do jardim com toda sua rede de significados – que, no caso da aristocracia, ainda poderia ser auferida – do que decorreria sua inautenticidade.

Várias razões contribuíram para o desprestígio do jardim desde o final do século XIX. Jean-Pierre Le Dantec aponta duas fundamentais: i) o caráter aristocrático que prevaleceu na produção da arte dos jardins na cultura ocidental versus o mundo industrial, democrático e urbano; ii) a singularidade de espaço e de tempo (duração) e a necessidade de cuidados constantes dos jardins versus a estandardização, a internacionalização, a velocidade próprias à época industrial moderna (Le Dantec, 1996, p. 319-320).

As generalizações, no entanto, não dão conta dos fenômenos e é o mesmo Le Dantec que apresentará, no final das suas notas introdutórias ao jardim na modernidade, ressalvas à morte decretada do jardim, remetendo às contribuições de Carlo Scarpa, Gunnar Asplund, Russel Page, Geoffrey Jellicoe, Christopher Tunnard, Lawrence Halprin, Luis Barragan e Burle Marx, no decorrer do século XX. Não há dúvidas quanto à relevância do aporte desses paisagistas, mas nem sempre os seus projetos mais significativos situavam-se em área urbana, e só excepcionalmente eram públicos. Há, entre estes últimos, exemplos muito bem sucedidos, notadamente os assinados por Burle Marx na cidade do Rio de Janeiro, que vão da escala de um grande parque diversificadamente equipado e intensamente utilizado, até espaços públicos de caráter intimista onde a vegetação e a água, banhadas em jogos de luz e sombra muito familiares aos trópicos, oferecem uma natureza que, embora afeiçãoada ao urbano, não deixa de ser natureza. Que também não se omita o projeto pioneiro de Burle Marx para o pequeno e emblemático espaço público

no Recife, batizado como Cactário da Madalena, em que o agreste semiárido desponta, ou melhor, despontava na cidade com a veemência que uma simples metáfora dificilmente alcançaria. Foram raros, no entanto, os jardins públicos urbanos que atingiram um patamar em que a natureza comparecesse de modo tão substancial, manifestando de forma tão convincente seu princípio vital, ao mesmo tempo em que oferecia aconchego e exalava sensualidade, em outras palavras, que constituíssem, na acepção mais originária, um jardim.

Tais autênticos jardins públicos e em pleno meio urbano, quando os houve, ainda se situavam, ressoando ecos do século das Luzes, na perspectiva da cidade que prometia ser amável e realizar seu potencial libertador. Poderia a cidade contemporânea ser chamada, propriamente, cidade? Seus espaços parecem conter tanta vitalidade, erotismo e aconchego quanto uma mercadoria, e seus jardins talvez não passem de fetiches. A isso tudo ainda veio se somar a crise ambiental que deslocou o “verde” para outra funcionalidade e preteriu, mais uma vez, o jardim.

Parte dos esforços para prover as cidades industriais inglesas do século XIX de jardins abertos ao público em geral se deu no sentido de realizar o *rus in urbis*, indo ao encontro de costumes bem arraigados na população que vivia e trabalhava na terra e que fora forçada a se urbanizar¹⁰. Acreditava-se também que os passeios em espaços públicos ajardinados seriam um modo de promover a urbanidade e hábitos mais saudáveis entre os trabalhadores, muitos deles voltados ao alcoolismo. Embora sem dados estatísticos que permitam afirmações categóricas, é fácil constatar que, de pequeno ou grande porte, os parques urbanos atuais, frutos daqueles ingleses e descendentes remotos dos jardins rurais, também cumprem, em consonância com os objetivos que nortearam os parques urbanos inaugurais, uma função social. São espaços onde se exerce certa forma de sociabilidade urbana, cotidiana mesmo, e, quem sabe, até mais eficazmente do que em praças e ruas nos dias de hoje. Trata-se, no entanto, do “verde equipado”, do “verde” suporte para a “programação de eventos”, expressão que diz bem a que veio, despreocupada quanto ao paradoxo de querer programar o *evento*, ou seja, o imprevisível.

10. Relatos sucintos da antiga tradição de uso dos *commons*, terrenos cebertos de mata ou pastagem, situados na área rural ou nas periferias das cidades, bem como das lutas para a sua conservação na Inglaterra oitocentista, podem ser encontrados em George F. Chadwick, *The park and the town*, London: The Architectural Press, 1966 e em Franco Panzini, *Per i pizaceri del popolo*, op. cit.

Nada disso restitui, necessariamente, a alma à cidade na direção reivindicada por James Hillman. Se a *anima mundi*¹¹ está doente e se as causas da sua doença não se encontram exclusivamente na alma de cada sujeito em particular, mas também nas coisas, nos espaços e em sua materialidade; se interioridade, subjetividade, profundidade psíquica não são prerrogativas restritas ao ego da pessoa humana, mas são extensíveis a cada objeto – que passa a ser um sujeito cuja “auto-reflexão é sua auto-exibição, seu brilho” (Hillman, 1993, p. 16) –, então o jardim, *propriamente dito*, esse espaço material onde estão simbolizados e auto-refletidos a natureza em seu princípio gerador, o Eros e a civilização, esse espaço cuja existência seria capaz de ocorrer sem nenhum impedimento no urbano, esse espaço é também o lugar da alma. Tratar de um é tratar do outro. Esse espaço reentraria na cidade como jardim, com sua rica trama de significados, e não como mero equipamento ou como “praça ajardinada”; reentraria como espaço da intimidade, não aquela confinada em cada indivíduo e só para ele disponível, mas a intimidade como um valor socialmente reconhecido e compartilhado; reentraria como espaço da alma, aqui entendida como a *anima mundi*, que tudo contempla.

Como cuidar da alma do mundo, sem algo de concreto que a reflita? Embora escrito sob uma ótica mais individualizadora, vale reproduzir o argumento que introduz o ensaio de Erkinger Schwarzenberg sobre “O jardim e a alma”:

Pedir ao homem que pense sobre sua alma é como pedir a um espelho que reflita a si próprio: ele precisa de uma imagem concreta, assim como a mente [precisa] de um apoio externo. A frequente recorrência à alegoria do jardim para caracterizar a alma até faz suspeitar que não exista ser humano que não traga dentro de si um jardim secreto, ou que não identifique a sua alma com um paraíso e, talvez, com a sua parte central, aquela que costuma abrigar um espelho d’água (Schwarzenberg, 1997, p. 47).

11. Hillman recupera a idéia de *anima mundi* a partir do filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499), propondo-a em substituição às noções usuais de realidade psíquica que separam, de um lado, os sujeitos dotados de alma e, de outro, os objetos inanimados: “Imaginemos a *anima mundi* nem acima do mundo que a circunda, como uma emanção divina e remota do espírito, um mundo de poderes, arquétipos e princípios transcendentais às coisas, nem dentro do mundo material como seu princípio de vida unificador panpsíquico” (James Hillman, *Cidade e alma*, trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993, p. 14).

Assumindo essa perspectiva e, ao mesmo tempo, ultrapassando-a ao entender não como conflitantes, mas como disputantes e parceiros mutuamente imprescindíveis, a “praça” e o “jardim” (Saldanha, 1993), este poderia bem ser aquele espaço imiscuído no meio urbano onde a *anima mundi* (e a de cada ser que habita o mundo e, portanto, dela compartilha) se aprouvesse, não por evasão, mas por suspensão, mesmo que temporária, dos nexos habituais, dos automatismos, do embotamento que o cotidiano provoca nos sentidos. Seria o espaço de um evento, sim, tão surpreendente e fecundo quanto o evento que consumaria o direito à cidade, nos termos de Henri Lefèbvre (1969), embora não tanto em *animus*, e sim em *anima*, nas acepções que Bachelard, apoiado em Jung, explora em *A poética do devaneio*. Os devaneios que o jardim em plena cidade desencadearia seriam em *anima*, com a marca da “feminilidade essencial de qualquer devaneio profundo” (Bachelard, 2009b, p. 59), já que ao *animus* “pertencem os projetos e as preocupações, duas maneiras de não estar presente em si mesmo”, continua Bachelard (ibidem, p. 60).

Mas onde estaria e que qualidades teria esse espaço, esse jardim ao qual se chega sempre descendo, por uma “descida sem queda”, até essa “profundidade indeterminada [onde] reina o repouso feminino” (ibidem, p. 59)? Talvez ele se situe na “terceira paisagem”, como a enuncia Gilles Clément (2004):

Fragmento indeciso do jardim planetário, a Terceira paisagem é constituída do conjunto dos lugares abandonados pelo homem [...].

Terceira paisagem remete a terceiro estado (e não a Terceiro mundo). Espaço que não exprime nem o poder, nem a submissão ao poder.

Ela se refere ao panfleto de Siesyes¹² em 1789:

“O que é o terceiro estado?

– Tudo.

O que ele fez até o momento?

– Nada

O que ele aspira ser?

– Alguma coisa.”

12. Emmanuel-Joseph Siesyes, autor do panfleto “O que é o terceiro estado?”, lançado em 1789, no despontar da Revolução Francesa.

Suas características poderiam ser aquelas dos “jardins involuntários” que o mesmo Clément detecta “ao longo de algumas estradas” e nos quais seus projetos se inspiram; jardins feitos pela natureza, que “não parecem selvagens e, no entanto, o são” (Clément, 2017, p. 13). Jardins das plantas “vagabundas”, das ruderais, das “ervas daninhas” que se recomendará aos usuários e cuidadores não erradicar (ibidem, p. 106).

Se há uma relação inextricável entre jardim, paisagem e natureza, como se buscou demonstrar nas páginas anteriores, e se a natureza foi banida do espaço urbano contemporâneo, sendo admitida apenas em lugares autorizados, então seria de duvidar da possibilidade de haver ali paisagem e jardim. Mas se o olhar se voltar aos resíduos da produção do tecido urbano, às fissuras minúsculas nos calçamentos e nos muros, aos desvãos dos telhados, aos terrenos ociosos, de qualquer formato ou dimensão, notará manifestações de uma natureza originária, com o vigor vital que a caracteriza. Ali encontrará paisagens e jardins em estado latente, possíveis abrigos da *anima mundi*, aguardando o toque que os desvele e proteja. Esse olhar devaneador terá suas esperanças compartilhadas:

Reconhecer nos refugos da cidade a fisionomia dos seres vivos ali existentes, procurar compreender seus hábitos, seus arranjos e as dinâmicas pelas quais, espontaneamente, eles se transformam, tomar parte nessas dinâmicas sem cerceá-las, pode abrir alternativas ao fazer paisagístico e à experiência da paisagem no espaço urbano (Cabral, 2019, p. 146).

Jung referiu-se à alma como a noite cósmica e primordial. Dardel, por sua vez, falou da Terra (a natureza, ou *physis*) como “o fundo escuro de onde todos os seres saem para a luz [...] [e] ao qual a obra humana retorna quando, deixada ao abandono, volta a ser pedra, madeira e metal” (Dardel, 1990, p. 58). Alma e Terra têm a ver com a noite e o primordial. O jardim, esteticidade recolhida, que condensa a Terra (natureza e paisagem) e a obra humana (o Mundo), poderia então ser, dados os entrelaçamentos de alma e Terra, o lugar onde a *anima mundi* se sentiria em casa (gruta, ventre), encontraria abrigo, em pleno espaço urbano. Mais uma vez tem-se a imensidão e a intimidade lado a lado, e mais uma vez, lembrando Bachelard e parafraseando novamente Jung, constata-se a reversibilidade dinâmica entre imagens polarizadas:

aquele que olha para fora, para o mundo (entenda-se o urbano desmesurado), sonha. Mas o que olha para dentro, para a intimidade do jardim, acorda.

REFERÊNCIAS

- ASSUNTO, Rosario. *Ontologia e teleologia delgiardino*. 2a edição. Milano: Guerini e Associati, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes 2009a.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.
- CABRAL, Arthur Simões Caetano. *Paisagens baldias, a natureza manifesta nas brechas da cidade*. Curitiba: Appris, 2019.
- CHADWICK, George F. *The park and the town*. London: The Architectural Press, 1966.
- CLÉMENT, Gilles. *Le jardin en mouvement*. 6a edição. La Roque d'Anthéron: Sens&Tonka, 2017.
- _____. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Éditions Sujet/Objet, 2004.
- CLIFFORD, Derek Plint. *A history of garden design*. London: Faber and Faber, 1962.
- DARDEL, Eric. *L'homme et la terre: Nature de la réalité géographique*. Paris: Editions du CTHS, 1990.
- DETIENNE, Marcel. *Les jardins d'Adonis: La mythologie des aromates en Grèce*. Paris: Gallimard, 1972.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. *Nel grembo dela vita: Le origini dell' Idea di giardino*. Milano: Guerini e Associati, 2000
- HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- LE DANTEC, Jean-Pierre. *Jardins et paysages: Textes critiques de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Larousse, 1996.

- LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: editora Documentos, 1969.
- LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.
- MILTON. *Paraíso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. Clássicos Jackson, vol. XIII, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1948.
- MOREL, Jean-Marie. *Théorie des jardins*. Genève: Minkoff, 1973.
- PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo: L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*. Bologna: Zanichelli, 1993.
- ROGER, Alain. La naissance du paysage em occident. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, FAPESP, 2000.
- SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: O privado e o público na vida social e história*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, CNPq, Fapesp, 2000.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, S. J. 4a edição. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Brasília: Universidade de Brasília / José Olympio Editora, 1992.