



ARTICLES/ARTIGOS/ARTÍCULOS/ARTICLES

Os Homens e a Natureza. Algumas observações sobre a Filosofia do Jardim¹

Doutor Jakob Hans Josef Schneider

Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia, Universidade Federal de Uberlândia. Av. João Naves de Avila, 2122, *Campus Santa Mônica*, Santa Mônica, CEP: 38400-902, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. **E-mail:** jakobschneider@defil.ufu.br

ARTICLE HISTORY

Received: 23 January 2011
Accepted: 30 June 2011

PALAVRAS-CHAVES:

Jardim
Paisagem
Estética
Filosofia Política
I. Kant, J.-J. Rousseau e Platão

RESUMO

A relação entre homem e natureza é bem complicada. Por um lado o ser humano enquanto animal faz parte da natureza; por outro lado, enquanto animal racional, não. O homem é um ser composto de alma e de corpo; mas nem um espírito puro e nem um animal selvagem. De tal modo, nós temos uma definição do ser humano; mas nós não temos nenhuma definição da natureza enquanto natureza. Uma tentativa de aproximação à natureza é talvez de dividi-la em categorias, por exemplo: selva, paisagem, jardim e cidade. Nesta contribuição gostaria de mostrar, através de uma interpretação dos textos estéticos do século XVIII a seguir: O jardim é principalmente o lugar da reconciliação do homem com a natureza (I. Kant); o lugar da retirada do mundo alienado (J.-J. Rousseau); o lugar da satisfação com a sua própria existência (Kant); o lugar da auto-presença do espírito humano (Voltaire). Além disso, o jardim de paisagem é a expressão da liberdade contra o absolutismo político. Por isso, o jardim pressupõe uma ordem justa e pacífica. O jardim é o lugar da justiça e da paz. Neste sentido, I. Kant entende o jardim, em analogia com a linguagem, como o símbolo da idéia da justiça, da paz, da liberdade sensível, da reconciliação de arte, homem e natureza.

¹ Esta contribuição está baseada no meu artigo: Schneider, Jakob Hans Josef, Philosophie des Gartens. Zu Immanuel Kant <Kritik der Urteilkraft>, em: *Educação e Filosofia*, Vol. 23, numero 46, julho/dezembro 2009, EDUFU, Uberlândia, MG 2009, pp. 209-246.

KEY-WORDS:

Garden
Landscape
Aesthetics
Political Philosophy
I. Kant, J.-J. Rousseau and Plato

ABSTRACT – HUMAN BEING AND NATURE. SOME OBSERVATIONS ABOUT A PHILOSOPHY OF THE GARDEN. The relation between human being and nature is very difficult to determine. On the one hand human being is a part of nature; on the other hand, as an animal rationale not. Human being is composed by soul and body; but therefore he is neither a spirit separated from body nor a body without reason. In this respect we have a definition of human being; but we don't have a definition of nature as nature. Perhaps we can try to get an understanding of nature by establishing the following categories: Wilderness, landscape, garden and city or town. This essay wants to show by an interpretation of some aesthetic texts of the 18th Century the following affairs: The garden is the place of the reconciliation of human being and nature (I. Kant); the place of the retreat from the alienated society (J.-J. Rousseau); the place of the satisfaction with his own existence (Kant); the place of the self-presence of human spirit (Voltaire). The garden, especially the English garden of landscape is the expression of liberty against the French garden of Versailles, expression of the political absolutism. Therefore the garden presupposes an order of justice and peace. In this sense I. Kant understands the garden in analogy with language as a symbol of the idea of justice, peace, freedom, sensible liberty, of the reconciliation of arts, human being and nature.

PALABRAS-CLAVES:

Jardín
Paisaje
Estética
Filosofía Política
I. Kant, J.-J. Rousseau y
Platón

RESUMEN – LOS HOMBRES Y LA NATURALEZA. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA FILOSOFÍA DEL JARDÍN. La relación entre hombre y naturaleza es bien complicada. Por un lado, el ser humano, mientras animal hace parte de la naturaleza; por otro lado, mientras animal racional, no. El hombre es un ser compuesto de alma y de cuerpo; pero ni un espíritu puro y ni un animal salvaje. De esta manera, nosotros tenemos una definición del ser humano; pero nosotros no tenemos ninguna definición de la naturaleza, mientras naturaleza. Una tentativa de aproximación a la naturaleza es, tal vez, dividirla en categorías, como por ejemplo: selva, paisaje, jardín y ciudad. En esta contribución, me gustaría mostrar a través de una interpretación de los textos estéticos del siglo XVIII, a continuación: El jardín es principalmente el lugar de la reconciliación del hombre con la naturaleza (I. Kant); el lugar de la retirada del mundo alienado (J.-J. Rousseau); el lugar de la satisfacción con su propia existencia (Kant); el lugar del autopresencia del espíritu humano (Voltaire). Además de eso, el jardín de paisaje es la expresión de la libertad contra el absolutismo político. Por eso, el jardín presupone una orden justa y pacífica. El jardín es el lugar de la justicia y de la paz. En este sentido, I. Kant entiende el jardín, en analogía con el lenguaje, como el símbolo de la idea de la justicia, de la paz, de la libertad sensible, de la reconciliación del arte, hombre y naturaleza.

I. Ser humano e a Natureza – Algumas Cenas do Jardim

1 Introdução

Os homens fazem parte da natureza. A definição antiga do ser humano é: *animal racional* que significa que o ser humano nem é um animal e nem um espírito puro. No primeiro caso, não seria necessária uma reflexão, pois tudo estaria ordenado pelo instinto natural. O ser humano e a natureza andariam juntos, em harmonia, sem

brigas e alienações. No segundo caso, também, não surge nenhum problema, pois aí, se o ser humano fosse um espírito puro, não haveria uma natureza além daquela com a qual ele levaria sua vida. Lamentavelmente, contudo, o ser humano é um ser composto de alma e de corpo, ou seja, um ser em confronto com a natureza e, ao mesmo tempo, parte integrante dela. Assim, os relacionamentos entre os homens e natureza são bastante complicados, pois não existe apenas uma relação entre eles. O ser humano e a natureza entram em contatos mútuos consideravelmente diferentes: a natureza pode significar para os homens um lugar de perigo, de ameaça, de doença etc., mas também um lugar de repouso, de descanso, de divertimento e de admiração por todos os nossos sentimentos. Ao contrário, ser humano pode significar para a natureza uma força ameaçadora; já que os homens vivem da natureza. Nós precisamos dela para a vida, para nossas casas e móveis, nossos templos e cidades, para nossas roupas e comidas. Por causa disso, nós temos culpa: o ser humano é um ser culpado. Todas as vezes que derrubamos uma árvore, temos que pedir pelo menos desculpas; quando matamos um boi para comer sua carne, para fins de sobrevivência, somos culpados, pois nossa vida nasceu da miséria, das necessidades do dia a dia; da mesma forma que a filosofia nasceu da miséria e da pobreza do ser humano, segundo nos diz a palestra de Diótima no *Banquete* de Platão. Assim, a natureza é, por um lado, o objeto de nossa vontade e de nossa manipulação e, por outro, o horizonte infinito da vida da qual fazemos parte.

Nós, também, construímos pontes por cima dos rios, cultivamos a terra queimada, salvamos a terra, mas, ao mesmo tempo, jogamos lixo nas ruas; esbanjamos a riqueza da natureza para nosso próprio dano, ou seja, para nosso prazer. Fazer parte de alguém ou de alguma coisa significa procurar, proteger, beijar, amar, ser carinhoso, deixar livre, deixar crescer etc.... Plantar uma árvore frutífera, talvez de cerejas, no jardim, é bem melhor do que derrubá-la. Planejar ruas e pistas pela Amazônia é bom, pois serve para a comunicação e outras relações humanas, mas é necessário, atrás e ao lado destas pistas, cultivar novamente a terra, nossa moradia por um curto prazo.

“Deixar crescer” – palavras muito pesadas! Pelo menos nós temos algumas categorias para ordenar e determinar o relacionamento entre o ser humano e a natureza, que são as seguintes: a “selva” (a natureza inocente), a “paisagem” (terra cultivada e fértil), a “cidade” (as casas) e o “jardim” (as pontes entre ser humano e natureza). Quanto ao jardim, há um teorema vindo da Antiguidade: *ars imitatur naturam*, “a arte imita a natureza”, i.e., a arte procede como a natureza procederia, se a natureza fosse arte. Justamente isso acontece no jardim, que é sempre um fruto da arte humana. Ao mesmo tempo, todavia, o jardim é natureza. Todas as plantas são de natureza, mas nós as cortamos e fazemos tudo o que poderia servir para nosso gosto e prazer. No jardim, o homem pode fazer parte da natureza, realmente e verdadeiramente. Não há outro lugar para reconciliação entre a natureza e o ser humano. O jardim é o único lugar onde se encontram a natureza e o ser humano; o único lugar que eu conheço. Mas isso levanta algumas questões que serão discutidas e abordadas a seguir:

Desde o nascimento da idéia do *paraíso*, o jardim tem uma importância deveras significativa na cultura européia. O jardim é o sítio da reconciliação do ser humano e da natureza, o lugar da retirada do ser humano do mundo alienado, separado e dividido, o sítio de morar, de viver, de “estar em casa”, de “ser com si mesmo”. Além disso, o jardim pressupõe uma ordem política, pública e estável do direito e da paz, sem a qual ele não pode “ser”, uma vez que é criado para duração, na realidade, para sempre, pelo menos quando a natureza persiste. O jardim é o sítio da justiça, um lugar da satisfação e do contentamento com a própria existência, ele significa a auto-presença do espírito humano.

Friedrich Georg Jünger, o irmão do Ernst Jünger, escreve em seu livro *Garten im Abend- und Morgenland (O jardim no ocidente e oriente)*:² “É provável que as mulheres tenham criado os jardins mais antigos e que tenham cuidado deles. Destes jardins nós não sabemos absolutamente nada.” “O paraíso, conforme representado em Gênesis, não nos dá uma explicação satisfatória sobre estes jardins mais antigos. O Paraíso não é um jardim que saiu da mão do ser humano. Também, ele não é só um sítio, mas um estado, que, no Antigo Testamento, está atrás de nós e, no Novo Testamento, à nossa frente. Enquanto estado de uma inocência desgraçada ou perdida (na brincadeira de Eva com a serpente) o paraíso está atrás de nós e, enquanto estado de uma felicidade futura, de uma salvação eterna prometida, ele está à nossa frente (...).” Será o jardim apenas uma idéia? Uma utopia? Brincadeiras do ser humano com a natureza? Uma astúcia e artimanha? Dominar a natureza poderia significar submeter-se às regras da natureza; a liberdade poderia ter o sentido de um entendimento na necessidade.

Estas frases de Jünger abrangem quase todos os sentidos desta questão: Como são e como se organizam os relacionamentos entre os seres humanos e a natureza? Como nós podemos viver da natureza sem prejudicá-la? Como podemos fazer parte da natureza sem nos tornarmos vítimas? A esse propósito, eu gostaria de estabelecer algumas perspectivas.

2 A Primeira Cena do Jardim: Sócrates e a Paisagem – Platão: «Fedro»

A seguir serão apresentadas algumas cenas de uma experiência estética da natureza enquanto paisagem. São cenas do jardim.

A cena do *Fedro* (229a–230e) de Platão apresenta-se da seguinte forma: Fedro dirige Sócrates para fora da cidade, pacificada por muralhas, para um lugar rio acima de Ilissos e que se distingue por um aparatoso plátano de altura esplêndida, dando sombra no calor do meio-dia; onde Boreas devia ter roubado Oreithya, acontecimento narrado ainda pelas histórias antigas. Embaixo do plátano em flor, uma fonte refrescante jorra; um lugar que parece dedicado às ninfas e ao Achéloos, como as peças pequenas e as oferendas de voto indicam; um lugar com vento e com um ar fresco e puro, extremamente agradável; estival e luminoso. O ar deste lugar ressoa pelo canto das cigarras. Sobre tudo paira a forma da relva, enquanto “ela, na sua inclinação suave, quando deita-se, oferece o esteio ideal para a cabeça”.³

Este lugar, o aroma das flores das redondezas, a fonte refrescante, a correnteza fresca, um “lugar sacro” mesmo, que arranja e consegue uma tranquilidade agradável para o ser humano, este lugar ainda não é o substituto da fragilidade e da perda de uma experiência da transcendência que esteja presente na contemplação da natureza enquanto paisagem. O que está disputado entre Sócrates, o homem urbano, o cidadão, afastado da natureza, e Fedro, o “cicerone” (230c) apaixonado pela natureza,

² Friedrich Georg Jünger, *Garten im Abend- und Morgenland*, München/Esslingen 1960, 9: “Wahrscheinlich ist, daß die ältesten Gärten von Frauen angelegt und gepflegt wurden. Von diesen Gärten wissen wir nichts.” “Das Paradies, so wie es die Genesis schildert, gibt uns über sie keinen Aufschluß; es ist kein Garten, der aus der Hand des Menschen hervorging. Auch ist es nicht nur ein Ort, sondern ein Zustand, der im Alten Testament hinter uns, im Neuen vor uns liegt. Als Zustand einer verscherzten Unschuld liegt er hinter uns, als Zustand einer künftigen Seligkeit vor uns. (...)”

³ Ao caráter deste lugar cf. o comentário de Ernst Heitsch: *Platon Werke, Übersetzung und Kommentar*, Bd. III/4: *Phaidros*, Übersetzung und Kommentar v. E. Heitsch, Göttingen 1993, 72sq. Quanto ao ‘significado cósmico’ da árvore cf. Mircea Eliade, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1986, 345sq. “Der Baum als »axis mundi«” (A árvore como „axis mundi”) (Orig.: *Traité d’histoire des religions*, Paris 1949).

é o contraste entre cidade e campo. O exagero literário da descrição do lugar revela a opinião de Sócrates (230d):⁴

Embora ele (Sócrates) seja “ávido em aprender” (*philomathés*), “a paisagem (*choría*) e as árvores não dizem nada a ele, mas sim os homens da cidade”. O “homem, extremamente estranho” (*atopótatos*), verdadeiramente um homem extraordinário, Sócrates “parece ser mais um forasteiro que se deixa guiar do que um nativo” (230c). Quando está falando das belezas da natureza e de suas histórias, ele não tem tempo para isso, porque (229e–230a): “Ainda eu não posso conhecer a mim mesmo (*gnônai hemautón*), como a epígrafe de Delphi requer; ora me parece ridículo, estando ignorante aqui, cuidando das coisas com as quais nada tenho a ver. Então, por isso, eu deixo estas histórias e, quanto a elas, sigo a opinião comum e não as confiro (*skópo*) ou as pesquisei, como é dito, mas a mim mesmo (...)”.

A escassez de tempo, no entanto, não deve ser o motivo da ênfase na cidade e em seus concidadões. *Expressis verbis* diz-se (258e) que Fedro e Sócrates têm muito tempo para conversar tranquilamente, debaixo do plátano sombrio e no sol do meio-dia. A claridade cheia de luz e o calor desta cena intensificam-se e se excedem pelo coro das cigarras, as intérpretes do dom da filosofia e da dialética dos deuses para os seres humanos, além disso, substitutas e representantes das musas (259a–d). O canto das cigarras, observadoras neutras e juntamente mentores simpatizantes, impede o cabecear no meio-dia; enxota o cansaço e a inércia do espírito humano, que “está iminente a adormecer a fonte, como ovelhas” (259a) – precisamente e logo aí, onde ele (o espírito humano) deveria já sempre estar; acorda o espírito desperto, animado e filosófico do ser humano, que não conhece nenhuma outra coisa e, precisamente, também não deveria conhecer outra coisa além da conversa contínua à fonte próxima de sua vida. Igualmente como – no âmbito espacial – a fonte jorrando, assim a abundância de tempo – no âmbito temporal – é aquilo que guia Fedro e Sócrates para fora da cidade, para a fonte, a este “lugar sacro” e, aí, os deixa descansar e debater a palestra de Lysias sobre o Eros (amor). O motivo desta volta para a fonte está no jogo irônico das palavras de ser um forasteiro ou um nativo (230c–d). Nesse sentido, quem dá um passeio pela natureza aberta e livre parece-se com um cicerone para aquilo, como alguém que estivesse em sua própria casa; e quem fica em casa, é o “forasteiro” na natureza: “Segundo tuas próprias palavras tu pareces-te mais com um forasteiro, que se deixa guiar, e não com um nativo; tanto raro tu passas as fronteiras das muralhas da cidade, e eu acho que tu não saís de modo nenhum dos muros”.

3 Resultados dessa primeira cena do «Fedro» de Platão

O *Fedro* de Platão põe em evidência alguns aspectos inevitáveis para uma experiência estética da natureza enquanto paisagem:

(1) A experiência da paisagem pressupõe a *experiência da distância*. Ela pressupõe a diferença entre cidade e campo, e com isso a diferença entre natureza e cultura. A experiência da natureza é e significa a percepção da distância. A experiência da natureza é sobretudo a experiência da distância: a cidade aqui e o campo ou floresta lá, fora da cidade. As muralhas indicam isso claramente.

⁴ A expressão ‚astós‘ (ser humano urbano, residente, nativo) significa ao contrário do polites (cidadão, sobre tudo o concidadão) normalmente “stadtsässiges Geschlecht” (Max Weber), quer dizer a aristocracia rural com residência na cidade; do campo a população urbana recruta-se; cf. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, (5. rev. Aufl., besorgt v. J. Winckelmann, Studienausgabe), 2. Halbband., cap. 9, § 7: “Die nichtlegitime Herrschaft (Typologie der Städte)”, Tübingen 1980, 727-814, aqui 768. Cf. também Werner Sombart, *Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung*, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 25 (1907) 1-9.

(2) O *passeio* remete ao movimento, que significa, esteticamente, na experiência da paisagem, as categorias do espaço e do tempo. Daí a experiência da paisagem enquanto estética do espaço e do tempo ser, ao mesmo tempo, uma experiência da história e das histórias. Nesse ponto, ela é uma obra da subjetividade, pois o ser humano é o sujeito de suas histórias. Além disso, cada um tem que percorrer os caminhos para fora da cidade e – gostaríamos de acrescentar – para a “natureza livre” e aberta.

(3) O “sair da cidade” e o “dar passeio para a natureza livre” incluem o pensamento do *transcensus*. Na verdade, é questionável se tal “sair” e “dar um passeio” significam um “transcender” de limites, por exemplo, quando se deixa atrás de si os muros da cidade, na medida em que se dirige seu olhar caminhando para frente. Ou se o “transcender” é capaz de ganhar uma forma do regresso, do regresso a casa, a si mesmo, por exemplo, quando se caminha rio acima para a fonte.

A fonte remete ao meio e ao centro (da vida humana) e, assim, há uma *segunda* cena, que gostaríamos de apresentar a seguir.

4 Segunda cena do jardim – O tipo inglês e francês do jardim

“God Almighty first planted a garden. And indeed it is the purest of human pleasures” – assim o *Essay* 46 de Francis Bacon começa, que não narrará todos, mas alguns *topoi* essenciais do jardim: orientação por estações do ano (para todos os meses composições escolhidas de flores e árvores, correspondentes aos efeitos das cores e dos cheiros); o lugar pacífico do morar, residir e viver; movimento, sobretudo o movimento da água (lembremo-nos do chafariz no meio do jardim); a alteração e o jogo de sombra e de luz, de claridade e de escuridão; a divisão tripartida do jardim, que Bacon mostra: “a green in the entrance; a heath or desert in the going forth; and the main garden in the midst; besides alleys on both sides”, posteriormente determinante para o tipo chamado de jardim inglês que, como refúgio, Alexander Pope criou para si por volta de 1720, em Twickenham, à margem do Tâmisa; mas principalmente a atmosfera dos ambientes em analogia com a música (o canto das cigarras de Platão).

Este tipo inglês do jardim de paisagem recebeu rapidamente o sentido de um “jardim da liberdade”.⁵ Evidentemente, ao contrário do tipo francês do jardim à la Versailles, expressão do Absolutismo. Conseqüentemente, o jardim é um *politicum* de altíssimo nível. Em seu romance *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (4. Part. Lettre XI à Milord Edouard), começado em 1756 e publicado em 1761, Jean-Jacques Rousseau descreve a atmosfera e o ambiente do jardim inglês de paisagem.⁶ O jardim, “l’Élysée”, “symbole de la purification intérieure de Julie, le lieu d’élection de cette *vita nuova* où elle chemine depuis six ans” (símbolo da purificação interior de Julie, o lugar da escolha desta *vita nova*, em que ela caminha desde seis anos);⁷ o jardim

⁵ Cf. A. von Buttlar, *Englische Gärten*, em: H. Sarkowicz (Org.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 173-187, pp. 174sq; F. Maier-Solk & A. Greuter, *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt 1997, pp. 10-16.

⁶ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in: *Œuvres complètes*, Vol. II, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Text établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, Paris 1964, 470-488. Tradução alemã: *Julie oder Die Neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*, gesammelt und herausgegeben durch Jean-Jacques Rousseau. In der ersten deutschen Übertragung (1761) von Johann Gottfried Gellius, nach der Edition Rey (Amsterdam 1761) vollständig überarbeitet und ergänzt sowie mit einer Zeittafel versehen von Dietrich Leube, München 1978, 491-510.

⁷ Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, 472 e B. Guyon, Note, in: J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1572; cf. também Maria Schwarz, *Tugendbrunnen, Wahnbild und Disneyland – Englischer und Französischer Garten in der Literatur des 18.*

enquanto obra da natureza ao mesmo tempo também “le bout du monde” (o fim do mundo).⁸ “É verdadeira, o lugar é encantado (onde “eles davam passeios outrora, onde você e minha prima atiravam-se com pêssegos”), mas também agreste e entregue a si próprio. Não vejo aí vestígio algum do trabalho humano. Você fechou a porta. A água, não sei como, fluiu para dentro. A natureza fez sozinha o resto, e você jamais teria feito assim tão bem quanto ela.” “Com certeza”, ela dizia, “a natureza fez tudo; mas sob minha direção; e aqui não encontra-se nada, daquilo eu não desse ordem (...)”. O jardim é sempre a obra de arte, nesse sentido uma encenação da natureza: “La nature a tout fait, mais sous ma direction” – Julie diz isso, mas é a opinião estética de Rousseau sobre a natureza, bastante clássica e clara, já que o que significa “sob minha direção” além da interação mútua entre a natureza, que faz tudo, e a arte, que intensifica sua beleza e lhe dá seus efeitos?

No § 45 do *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*) Kant recorre ao seguinte: a arte tem que aparentar como a natureza, se ela quer ou deve ser uma arte verídica. E no § 42 da *Crítica*, ele descreve o interesse no belo da natureza, do seguinte modo (B 172sq, Akad.-Ausg. V, 302):⁹

“O canto das aves pronuncia alegria e satisfação com sua existência. Pelo menos assim nós interpretamos a natureza, tal maneira seja sua intenção ou não. Mas este interesse, que nós temos aqui em beleza, precisa mesmo ser um interesse em beleza da natureza; e ele desaparece inteiramente, logo que alguém percebe e descobre que ele está enganado, e que só é arte. Algo assim tão forte, que também o gosto ou a visão não podem achar nisso nada mais de atraente. Qual outra coisa é mais louvada pelos poetas do que o canto encantado e lindo do rouxinol a uma noite amena de verão com a luz suave da lua? Por outro lado, há exemplos, que – onde tal cantor não é encontrado – algum dono engraçado enganara seus hóspedes, parados para ele (no seu restaurante) por gozo do ar rural. Como seria do agrado de todos, o dono escondia um rapaz talentoso (maldoso, J. H. J. Schneider) atrás de um arbusto, para que imitasse este canto, muito semelhante ao encontrado na natureza. Tão logo alguém descubra o artifício, não mais suportará – ao menos não por muito tempo – escutar este canto, antes sentido de forma nobre e de tal modo está andando com qualquer outro pássaro. Para que possamos despertar interesse direto no belo como tal, faz-se necessário seja algo oriundo da natureza ou assim por nós considerado (...)”

und 19. Jahrhunderts, em: H. Sarkowicz (Org.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, 232-246.

⁸ Cf. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 472, 484sq, 788.

⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 42 (B 172sq, Akad.-Ausg. V, 302): “Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei; und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst: so gar, daß auch der Geschmack alsdann nichts Schönes, oder das Gesicht etwas reizendes mehr daran finden kann. Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall in einsamen Gebüsch an einem stillen Sommerabende bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, daß, wo kein solcher Sänger angetroffen wird, irgend ein lustiger Wirth seine zum Genuß der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch zu ihrer größten Zufriedenheit hingegangen hatte, daß er einen muthwilligen Burschen, welcher diesen Schlag (mit Schilf oder Rohr im Munde) ganz der Natur ähnlich nachzumachen wußte, in einem Gebüsch verbarg. Sobald man aber inne wird, daß es Betrug sei, so wird niemand es lange aushalten, diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesange zuzuhören; und so ist es mit jedem anderen Singvogel beschaffen. Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können (...)”

O gosto verdadeiro consiste nisso, em esconder o artificial da arte, para gerar artificialmente naturalidade. Ou junto com o teorema já mencionado: *ars imitatur naturam*: a arte procede como a natureza procederá se a natureza fosse arte. A arte não deve se mostrar enquanto arte, se o belo, e este, enquanto belo da natureza, pretende provocar um interesse direto em si; de outra maneira, seria um engano, pois ela deixaria aparentar algo que não é natureza nem natural. Neste caso, a oposição antiga entre *phýsis* e *téchne* se abre de novo, como também é interpretado na Idade Média, entre outras coisas, segundo Agostinho: a arte tem em si sempre também algo falso, algo enganoso, tanto que cobre a natureza ao imitá-la, em vez de descobri-la. Ora, o sentido de um jardim criado artisticamente não consiste na imitação, que sempre tem que preservar sua diferença do original, mas no fato de que o jardim torna visível e sensível para uma alma delicada a união reconciliada entre o ser humano e a natureza, já que ele quer ser natureza, e não mera arte. O que a arte faz no jardim de paisagem deve ser escondido, como Rousseau diz (*La Nouvelle Héloïse*, 482, J.-J. Rousseau, *Julie oder Die Neue Héloïse*, 503): “O engano da gente chamada de bom gosto é o seguinte, que as pessoas exijam arte em todos os lugares e nunca estão satisfeitas, quando a arte não aparece, enquanto o gosto verdadeiro consiste nisso, em esconder a arte, especialmente quando se trata de obras da natureza.”

No *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, a oposição antiga entre o gosto falso e verdadeiro arromba com a viragem para os jardins de paisagem da Inglaterra, os reconciliados com a natureza e atmosféricos, que se divulgaram fora da Inglaterra ainda antes da Revolução Francesa (1789) como esclarecimento contra o absolutismo do jardim francês do tipo de Versailles.

Igualmente, na estética, o jardim inglês de paisagem recebeu um sentido revolucionário, já que a “Landschaftsgärtnerei” (a jardinagem de paisagem) – como é dito – pertence às “schönen Künsten” (às Belas-Artes) e foi admitida no círculo das “belas ciências” (C. C. L. Hirschfeld). Quinze anos depois das *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) de I. Kant (*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*) foi publicada a *Theorie der Gartenkunst* (*Teoria da Arte do Jardim*) de Christian Cay Lorenz Hirschfeld, em 5 volumes, Leipzig 1779–1785, estimulada pelo sentimental e “melancólico suave” (*sanftmelancholischen*) jardim inglês e, novamente, dez anos mais tarde (1789/1790), a *Crítica da Faculdade do Juízo* de I. Kant.¹⁰

5 Terceira cena do jardim – Livros do século XVIII

Finalmente, gostaríamos de remeter a uma terceira cena, que não é uma cena do jardim e nem uma cena da paisagem, mas que se refere ao mundo dos livros. São os anos de 1750, exatamente quando teve início mundo moderno. Rousseau refletiu sobre isso em seu primeiro e segundo *Discours sur L'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Desde então, a Gelehrtenwelt (*république de lettres*, república das letras) está fixada nos anos de 1750, o “Sattelzeitalter” (a época decidida da transição sem retorno, the point of no return), segundo Odo Marquard, em consonância com Reinhart Koselleck.¹¹ De fato, é certo que, nesta época, surgem

¹⁰ À formação do manuscrito do *Kritik der Urteilskraft* cf. Manfred Frank und Veronique Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed M. Frank & V. Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. Hans Michael Baumgartner, Manfred Frank, Hans Schnädelbach), Frankfurt a. M. 1996, 1158-1164.

¹¹ Cf. Odo Marquard, *Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, em: idem, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, 39-66. Cf. também Hans Robert Jauß, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in: R. Herzog & R. Koselleck (Org.), *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, 243-268, aqui 250-253; idem, *Ästhetische*

textos que parecem confirmar a tese de Marquard, que se trata das “Philosophien einer Neubestimmung des Menschen, die einen jahrhundertmittenspezifischen *Lebensweltverlust des Menschen zu kompensieren versuchen*” (das filosofias de uma nova determinação do ser humano, que tentam compensar a perda do “Lebenswelt” (do mundo da vida) do ser humano, especialmente no meio do século).¹² Novas filosofias aparecem, como, por exemplo, a *Filosofia da História*, no título da introdução da “Philosophie de l’histoire” do *Essai sur les mœurs*, de François Marie de Arouet, (Voltaire), que aparecem nos anos 1756 ou 1765; depois a *Filosofia antropológica* de Gottfried Polycarp Müller, que, em 1719, profere em Leipzig a primeira palestra autônoma sobre a antropologia. Gostaríamos ainda de acrescentar o ano de 1754 (*Anthropologia naturalis sublimior*, de Struve), 1772 (as palestras sobre a antropologia de I. Kant), 1792 (*Plan einer vergleichenden Anthropologie*) (*Plano de uma antropologia comparativa*) de Wilhelm von Humboldt e, finalmente, a *estética filosófica*. A *Aesthetica* não terminada de Alexander Gottfried Baumgarten aparece justamente no ano de 1750. Ela originou-se de suas palestras sobre a estética, proferidas em 1742, em Frankfurt an der Oder, que ele, em suas *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), exigia como uma nova ciência que deveria ainda ser desenvolvida.¹³ Edmund Burke publica, em 1757, seu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. No mesmo ano aparecem, em Leipzig, as *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (*Considerações sobre as fontes e relações entre as belas artes e as ciências*) de Moses Mendelssohn; em 1764, as *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*) de Kant; 1789/90 a *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*); no ano de 1793, o trabalho de Friedrich Schiller *Über Anmut und Würde* (*Sobre graciosidade e dignidade*) e no ano de 1794, suas *Ästhetischen Briefe* (*Cartas estéticas*).

Indubitavelmente, esta enumeração pode continuar. Por exemplo: Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury: *Ein Brief über den Humanismus. Die Moralisten* (*Uma carta sobre o humanismo. Os moralistas*), que no ano de 1708 e depois no ano de 1709 aparecem, em que *As moralistas*, sob o título *The Moralists. A Philosophical Rhapsody – Being a Recital of Certain Conversations on Natural and Moral Subjects*, já na primeira edição em 1705, no entanto sob o título *The Sociable Enthousiast. A Philosophical Adventure Written to Palemon*. Ou Friedrich Heinrich Jacobi: *Woldemar*.¹⁴

Ludwig Tieck escreverá sobre o jardim no *Woldemar* muitos anos depois, em seu *Phantasmus*,¹⁵ que se apóia no *Decamerone* de Boccaccio, e cujo plano está situado na época de Tieck (1799 até 1800) em Jena, mas cujo primeiro volume é editado em duas seções por Georg Andreas Reimer apenas no início do verão de 1816, e o título

Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M. 21984, 585-653. Friedrich Schlegel deixa começar em suas palestras sobre a *Geschichte der alten und neuen Literatur*, dado em Viena no ano 1812, a moderna no meio do século 1800; *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. E. Behler, Bd. 6, 1. Abtlg. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, ed. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1961, 10 (1. palestra); a Rousseau e Voltaire Schlegel explica-se na 13 (palestra).

¹² O. Marquard, *Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts*, 42.

¹³ Cf. Joachim Ritter, Art. ‘Ästhetik’, em: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt/Basel, 1971, pp. 555-580, aqui 555sq.

¹⁴ Jacobi, Friedrich Heinrich, *Woldemar*, em: *Werke*, ed. F. Roth, Bd. 5, Leipzig 1820.

¹⁵ Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, ed. M. Frank, P. G. Klussmann, E. Ribbat, U. Schweikert und W. Segebrecht, Bd. 6: *Phantasmus*, ed. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985, p. 73, pp. 91sq; cf. as explicações de Manfred Frank em: op. cit., 1147sq.

do projeto deveria ser: “die Gartenwochen, ein dramatisierte(r) Roman” (as semanas dos jardins, um romance dramatizado) – ora, Tieck escreve na conta introdutória de *Phantasia*: “Tudo que eu posso dizer (para o tema jardim), Ernst continuava, já está no *Woldemar*, muito melhor e mais profundo, como repreensão de uma tendência unilateral e mal-entendida para a natureza.” Friedrich Heinrich Jacobi deixava de editar no ano de 1779, neste ano, naquele *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte. Erster Band (Woldemar. Uma raridade da história da natureza. Primeiro Volume)* em Flensburg/Leipzig aparecia, duas pequenas peças daí em *Deutsches Museum*, aquelas apareceram de novo no ano de 1781 em Breslau sob o título *Der Kunstgarten. Ein philosophisches Gespräch (O jardim artificial. Uma conversa filosófica)* nos escritos misturados do autor e mais tarde por uma grande parte eram ordenado na revisão do *Woldemar*, que foi impresso no ano de 1794 com uma dedicatória para Goethe. Eu refiro-me ao volume V das obras de Jacobi, que Friedrich Roth publicou no ano de 1820 em Leipzig e que representa a nova edição emendada (Königsberg 1796) e corrigida por Jacobi mesmo.

Então (*Werke*, Bd. 5, 142-148) Jacobi escreve sobre o jardim: “Was uns hier so mächtig ergreift, das läßt sich nicht in Mauern einziehen”; “dergleichen Szene will die offene Welt zum Gerüst”; “die nachgemachte in tausend Fesseln sich windende freie Natur”. (O que é que nos comove tanto poder, isso não se deixa apreender nos muros; tal cena quer o mundo aberto por andaime; a natureza livre, imitada, contorcendo em mil grilhões). Isso é uma filosofia crítica do jardim, uma crítica da arte e dos costumes. De passagem dito: daí deveria ser bem questionável, a tomar a “Lustgärtnererei” (a jardinagem do prazer) em analogia com a “Malerkunst” (a pintura), quer dizer, com o sentido de um quadro com moldura.

Friedrich Schiller assevera em seu *Gartenkalender auf das Jahr 1795 (Calendário do jardim pelo ano 1795)*: o engano principal das ambas as formas da arte do jardim – da francesa assim como da inglesa – consiste em sujeitar a arte do jardim às regras das outras artes e em descrevê-la análoga à arquitetura e à pintura, em vez de deixar a natureza suas próprias regras. As devassidões da arte do jardim, todavia, deixa-se evitar, quando se encontra um “Mittelweg” (um meio-termo) entre a “Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen” (a rigidez do gosto francês do jardim e a liberdade descomedida, isto é, sem lei, do gosto do jardim inglês).¹⁶ Aqui será mostrado, como Schiller diz com uma alusão clara ao *Woldemar* de Jacobi, “daß es zwar abgeschmacket und widersinnig ist, in eine Gartenmauer die Welt einschließen zu wollen, aber sehr ausführbar und vernünftig, einen Garten, der allen Forderungen des guten Landwirts entspricht, sowohl für das Auge, als für das Herz und den Verstand zu einem charakteristischen Ganzen zu machen” (que seja sem gosto e absurdo querer cercar o mundo num muro de jardim, mas bastante exequível e razoável, fazer um jardim para um todo característico, que corresponde a todas as exigências de um bom agricultor, tanto para o olho como para o coração e o juízo). Assim, tanto coração quanto juízo ou discernimento devem ser levados em consideração.

No *Woldemar* de Jacobi, o tema é uma estética do jardim que trata, na verdade, de uma idéia contrária ao jardim, que o repugna: é a idéia da natureza livre e – evidentemente um antagonismo, uma *contradictio in adiecto* (contradição em aditivo) também – agrilhoadada no jardim. Um pessegueiro é em “unserem Himmelsstrich” (em nosso horizonte¹⁷) “außer aller Natur” (fora da toda natureza). Isso significa que não há nada perceptível e reconhecível da natureza num

¹⁶ Friedrich Schiller, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher, G. Kleiner & F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992, pp. 1007-1015.

¹⁷ “Himmelsstrich” deixe-me explicar: o ângulo (a esquina, Friedrich Nietzsche), em que nós vemos as coisas da realidade, mas sempre no horizonte da eternidade.

pessegueiro: tudo nele é arte. “Wie ein Schächer am Kreuz” (como um ,larron‘, os laráprios na cruz de Cristo) ele está a pé, a natureza violada.

Está-se inclinado a acreditar que, para Woldemar, o jardim é a expressão de uma escravidão, já que ele quer possuir no jardim, como natureza domesticada, aquilo que lá não existe: a liberdade, a natureza como paisagem. “Tal cena quer o mundo aberto por andaime”. Além disso, o jardim não representa a paisagem. Ele é algo totalmente diferente, um mundo próprio e diferente: “Die fünf Eichen dort allein, mit ihrem erhabenen Gewölbe, würden deinen halben Garten zu nichte schatten” (Os cinco carvalhos lá, sozinhos, com sua abóbada elevada, destruiriam teu meio jardim com suas sombras). Isso se lê, como se a uma parte, participante no jardim, isto é, a *arte*, fosse ultra-sombrado por a outra parte, pela *natureza*, de tal modo que ela (a arte) não possa apenas vir a lume, quanto mais, que ela tivesse a chance para se esconder. Assim, as palavras decisivas do *Woldemar*, aquilo (na entrada do *Phantusus* de L. Tieck), a propósito, a figura do romance de *Woldemar*: ,Ernst‘ (um nome próprio, mas significa o ,sério‘) deveria refere-se,¹⁸ quando ele queria saber estar repreendido a tendência unilateral e mal-entendida para a natureza (*Woldemar*, loc. cit., 146):

“Wo Nachahmung ist, da muß sich Kunst zeigen, schaffende Menschenhand: da muß wenigstens von Einer Seite gethan seyn, was kunstlose Natur nicht vermag; denn was kunstlose Natur ganz und allein vermag, daran wird alle Nachahmung zu Schanden. Also verlange ich von einem Garten, daß er ein ausgemachter Garten, Garten in einem hohen Grade sey; er soll mir an Zierde und Anmuth ersetzen, was er an Fülle und Majestät nicht haben kann, und gewiß dann am wenigsten hätte, wenn er in abgeschmackter Zwergsgestalt den Riesen nachmachen wollte.” (Onde há imitação, aí a arte tem que se mostrar, a mão humana criando: aí tem que ser feito, pelo menos de um lado, o que a natureza sem arte não é capaz de fazer, pois o que a natureza sem arte pode fazer sozinha, nisso qualquer imitação fica destruída. Então, eu quero, de um jardim, que ele seja um jardim verdadeiro, um jardim de um grau mais alto, altíssimo; ele deve me substituir a graciosidade e a dignidade daquilo que ele não pode ter em abundância e de magnificência e que certamente teria, em grau mínimo, caso quisesse imitar o gigante no porte de um anão).

II. Immanuel Kant e a “Lustgärtnererei”, o >Jardim de prazer< 6 O Jardim em algumas analogias com a pintura, teatro, linguagem

Nesta época, a estética tem um período de grande prosperidade: “De nada, nossa época está tão mais cheia que de esteticistas” (Jean Paul em sua *Vorschule der Ästhetik* no ano de 1804).¹⁹ O século de XVIII é o século da estética. Como “natureza bela”, o jardim é o cruzar os braços da arte e da natureza. O sentido de sua vida fica na liberdade sensível e no centro da vida do ser humano.

Kant, sob a palavra-chave “jardim de prazer”, em sua *Crítica da Faculdade de Juízo*, constrói um tema sobre a relação entre arte e natureza. Ele põe o lugar omitido de jardim relacionado à analogia com a linguagem: o jardim é um lugar onde a natureza “figürlich zu uns spricht” (a natureza está falando “figuradamente” para nós e conosco) – como Kant diz. A expressão “figuradamente” significa aqui pelas “cenas”, “teatro” e em analogia com a língua, pelas metáforas, parábolas etc., talvez mesmo por algumas coisas como a música, pela qual Kant, todavia, não tem

¹⁸ Cf. L. Tieck, *Phantusus*, Einleitung, Kommentar v. M. Frank, op. cit., 1234sq.

¹⁹ Jean Paul in der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Vorschule der Ästhetik* (*Sämtliche Werke*, Abteilung I, Band 5, ed. N. Miller, Darmstadt 2000 (6. korrigierte Aufl. München/Wien 1995), 22: “Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern”.

consideração, já que falta a ele “urbanidade”. O que é que a linguagem tem a ver com a justiça?

Desde as palestras sobre a *Política* de Aristóteles (I, 1. 1253a10-15), sabemos que a língua, ao contrário de um mero som (como chorar e rir, como o grito de dor e de alegria), comunica o útil e o nocivo, o justo e o injusto. E quando, no sentido indicado, língua, justiça e natureza têm uma ligação interior, um bom relacionamento um com o outro, então, de fato, o jardim é o lugar onde podemos encontrar a união reconciliada do ser humano com a natureza. Não existe outro lugar onde isso seja possível.

Minha tese é a seguinte: a liberdade transcendental só é realizável na liberdade sensível, quer dizer, na liberdade, que o jardim é, enquanto o lugar de recolhimento para reflexão, de estar com si mesmo. O jardim é o lugar da liberdade sensível, da liberdade, que pode fazer justiça às condições humanas. É disso precisamente que trata Kant ao falar sobre o “jardim de prazer”.

No § 51 da *Crítica da Faculdade de Juízo*, Kant ordena o “jardim de prazer” à arte de pintura. As duas, “Malerkunst” (a arte de pintura) e “Lustgärtnererei” (a jardinagem de prazer), junto com a “Baukunst” (arquitetura) e “Bildhauerkunst” (a arte do escultor) representam as “bildenden Künste” (Belas Artes). E aquelas são – como Kant afirma (B 207) – artes “des Ausdrucks für Ideen in der Sinnenanschauung” (artes da expressão para idéias na contemplação dos sentidos).

Ele também discorre sobre a “Malerkunst” (da arte da pintura) e da “Lustgärtnererei” (da jardinagem de prazer) no § 51 da *Crítica da Faculdade do Juízo*:²⁰ “A arte da pintura enquanto o segundo modo das artes (Belas Artes)(o primeiro modo é a escultura, que pertence ao escultor e ao arquiteto, J. H. J. Schneider), que representa artificialmente, acrescida de idéias, a aparência do sentido, que classificamos como arte da bela descrição da natureza e da bela composição dos seus produtos. A primeira é a arte original da pintura e, a segunda, a arte da jardinagem de prazer. (...) A última não é nada além do que o embelezamento do solo da terra com a mesma plenitude (das relvas, flores, dos arbustos e árvores, até das águas, colinas e dos vales). Com ela, a natureza apresenta ao olhar, apenas diferente (que a primeira, J. H. J. Schneider) e reúne adequadamente certas idéias. Mas a composição linda das coisas corporais é apresentada apenas aos olhos, como a pintura, e o sentido do sentimento não pode impor nenhuma idéia plástica de tal

²⁰ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 208sq, Akad.-Ausg. V, 322sq: “Die Malerkunst, als die zweite Art bildender Künste (die erste Art bildender Künste ist die Plastik, wozu die Bildhauerkunst und Architektur gehören, Erg. J.H.J. Schneider), welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Producte eintheilen. Die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnererei. (...) Die letztere ist nichts anders, als die Schmückung des Bodens mit derselben Mannigfaltigkeit (Gräsern, Blumen, Sträuchern und Bäumen, selbst Gewässern, Hügeln und Thälern), womit ihn die Natur dem Anschauen darstellt, nur anders (als die erste, Erg. J.H.J. Schneider) und angemessen gewissen Ideen, zusammenstellt. Die schöne Zusammenstellung aber körperlicher Dinge ist auch nur für das Auge gegeben, wie die Malerei; der Sinn des Gefühls (aber) kann keine anschauliche Vorstellung von einer solchen Form verschaffen. Zu der Malerei im weiten Sinne würde ich noch die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Amöblement, welches bloß zur Ansicht dient, zählen; imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen u.s.w.). Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zierathen (selbst den Putz der Damen darunter begriffen) machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus, welches, so wie die eigentlich sogenannten (die nicht etwa Geschichte, oder Naturkenntniß zu lehren die Absicht haben) bloß zum Ansehen da ist, um die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urtheilskraft zu beschäftigen.”

forma. Num sentido mais amplo, consideramos ainda como pertencente à arte de pintura o enfeite das salas pelos papéis de parede, suportes e móveis, coisas que servem apenas para a contemplação. Assim é também a arte das roupas (a moda) ao gosto (anéis, caixas de jóias etc.). Pois, um fundo de toda a espécie das flores, um quadro com todas as decorações de interiores (mesmo compreendido nisso a maquiagem das mulheres) constituem um quadro numa festa faustosa, apenas para contemplação, para deleite, da faculdade de imaginação com idéias e para o entretenimento da faculdade estética de juízo sem uma finalidade.”

No comentário deste lugar do texto, Kant exprime um parecer estranho ao isso, a saber, o de que o jardim de prazer pode ser considerado como uma “arte de pintura”, contra o que ele trabalha com objetos reais da natureza (com árvores, arbustos etc.) e, nesse ponto, não se trata da arte como escultura. A arte de jardinagem concorda – como Kant completa – com a pintura estética (*ästhetischen Malerei*) à medida que ela, contrariamente à arquitetura, “*keinen Begriff von dem Gegenstande und seinem Zwecke zur Bedingung ihrer Zusammenstellung hat, sondern bloß das freie Spiel der Einbildungskraft in der Beschauung*” (não tem nenhum conceito do objeto e do seu fim para condições de sua composição, mas só o jogo livre da faculdade de imaginação no olhar).

Contudo, oferece-se uma descrição: “*Überhaupt wird der Leser dieses nur als einen Versuch von der Verbindung der schönen Künste unter einem Princip, welches diesmal das des Ausdrucks ästhetischer Ideen (nach der Analogie einer Sprache) sein soll, beurtheilen und nicht als für entschieden gehaltene Ableitung derselben ansehen*” (Em geral, o leitor, em vez de considerar isso como uma derivação decisiva e certa, vai julgar isso apenas como uma tentativa de uma relação entre as Belas Artes sob um princípio que, aqui, deveria ser o da expressão de idéias estéticas (segundo a analogia com a língua).

Kant aponta a instrução decisiva para as considerações acerca das Belas Artes: elas devem ser julgadas e divididas em analogia com a língua, como “a analogia da arte com a forma da expressão, daquilo os seres humanos se servem falando, para se comunicar, tanto quanto seja possível; isso é, não apenas segundo os conceitos, mas também segundo os sentimentos, na maneira da “articulação, do gesto e do modo”.²¹ Aqui – em relação às Belas-Artes – a analogia com a *moral*, portanto, não é determinada, como está determinada em relação ao *belo da natureza* e ao *sublime*, mas a analogia com a *língua*, com a expressão do acontecimento. A *jardinagem de prazer* é – segundo a opinião de Kant – uma das possibilidades, naquelas a natureza nos aborda “figuradamente”, a nós quer dizer algumas coisas a conversar, através de uma “cifra de escritura (“*Chiffreschrift*”), uma escrita cifrada – como Kant pensa.

Mas o que a natureza tem a sobre o jardim? O que é o sentido da existência do jardim? Há uma ponte da liberdade à natureza e à sua própria causalidade? Em outras palavras: nesse sentido, a língua e a moral caminham juntas. O fato de que o jardim do prazer é ordenado por Kant nas Belas Artes precisa de uma explicação.

7 Por que I. Kant não refletiu a revolução estética no século XVIII

Uma das explicações pode ser a seguinte: de que o movimento revolucionário da estética da natureza, enquanto paisagem, incorporado nos jardins de paisagem da Inglaterra (1720), passou ao pensamento de Kant. Mas o desenvolvimento que a “*Landschaftsgärtnerei*” (jardinagem de paisagem) desde Christian Cay Lorenz

²¹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 204sq, Akad.-Ausg. V, 320: “(...) Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzutheilen”, in der Art der “Artikulation, Gesticulation und Modulation”, eingeteilt werden (loc. cit., B 204sq, Akad.-Ausg. V, 320).

Hirschfeld (*Theorie der Gartenkunst*) (*Teoria de Arte do Jardim*) conta às “ciências belas”, Kant parece ter de recebido, no fato, quando ele classifica o jardim de prazer às “belas artes”. Sem dúvida, ele não está falando sobre *as ciências belas* como Hirschfeld, membro real dinamarquês de conselho da justiça e professor ordinário das belas ciências na Universidade de Kiel, faz isso, na sua *Teoria de Arte do Jardim*, no primeiro parágrafo: “Von den Gegenständen der schönen ländlichen Natur überhaupt” (Sobre os objetos da bela natureza rural em geral) e sobre tudo no segundo parágrafo: “Von den verschiedenen Charakteren der Landschaft und ihren Wirkungen” (Sobre os diversos caracteres da paisagem e seus efeitos), com alusão ao tipo inglês do jardim.

Associações com a expressão platônica “ta kala mathemata” do *Sympósiom* de Platão (211c) são úteis apenas de forma condicionada para explicar o que significa *belas ciências*. No sentido de Platão, os “belos conhecimentos” são, em analogia com a parábola da linha do *Politeia* (VI, 509c–511e), conhecimentos matemáticos e, conseqüentemente, a “höchste zeitliche Stufe” (Gerhard Krüger²²) o nível temporal altíssimo de nossa ambição pelo reconhecimento. Ou seja, eles são transições para a filosofia, para a dialética e através deles se chega ao entendimento da idéia do *belo* e, finalmente, da idéia do *bem*, que distribui a ordem apropriada para tudo aquilo que é. Particularmente, a idéia da proporcionalidade matemática relaciona de forma estreita a arte do jardim à política. Essa idéia da demarcação proporcionada em si e hierarquicamente ordenada corresponde ao jardim à la Versailles, construído geometricamente, mas não ao jardim da paisagem do tipo inglês, que tem como intuito tornar invisíveis as delimitações: o ilimitado espacial e a infinidade temporal em si. Nesse ponto, o jardim inglês da paisagem é anti-platônico, pelo menos nesse âmbito, mas talvez não em outro, como quando, por exemplo, o significado da vida do jardim é considerado em analogia com a música. Ainda mais importante: O jardim é altamente político. Ele tem que ser criado para a duração, e assim pressupõe uma ordem pacífica do estado. O jardim tem que poder confiar na segurança no plano de fundo, numa ordem da paz e do direito. Caso contrário, ele não pode “ser”.

O fato de que Kant não tenha podido se identificar com este desenvolvimento seria uma das explicações. Outra explicação que consideramos mais provável é a seguinte: o jardim tem algo a ver com o teatro, com o pôr em cena, com a expressão e, conseqüentemente, com a língua. E a justiça, dominante ali, é exatamente o sentido do jardim: a comunicação mais perfeita o possível entre o ser humano e a natureza, à qual pertencem não apenas conceito e pensamento, mas também sentimento e sensação. Isso corresponde tanto ao tipo francês quanto ao tipo inglês do jardim. Na realidade, Kant não se importa com a oposição entre o tipo francês e inglês do jardim, mas com o sentido do “jardim de prazer”. Com isso, ambos os tipos do jardim devem ser levados em consideração, sem preferências. Ambos pertencem às Belas Artes, e é certo que aqui, o pensamento, o “Rationalism” – como Kant diz (*Kritik der Urteilskraft*, § 58) – não pode ser eliminado, ou ainda, segundo Hirschfeld (*Theorie der Gartenkunst*, Bd. I, p. 156): “Aber Gärten in der wahren Bedeutung erheben sich über blinden Einfall und phantastische Künsteley, und folgen nur dem Zuruf der Vernunft und des Geschmacks.” (Mas jardins, neste sentido verdadeiro, são superiores a uma idéia cega e a uma artificialidade fantástica, e só seguem a chamada e o apelo da razão e do bom gosto). Aí, Ludwig Tieck está pensando na introdução de seu *Phantasmus*:²³ “Der bunte grünende Raum war Fortsetzung der Säle und Zimmer, (...) und auch in der Einsamkeit ein lieblicher Genuß, denn der Frohwandelnde, wie jener, der sich in stille Betrachtung senkt, fand nichts, was ihn störte und irrte,

²² Cf. Gerhard Krüger, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1939, pp. 186-200 e pp. 258-275.

²³ L. Tieck, *Phantasmus*, ed. M. Frank, op. cit., 73.

sondern die lebendige Natur umgab sie zauberisch in denselben Regeln, in denen der Mensch von Verstand und Vernunft, und der inneren unsichtbaren Mathematik seines Wesens ewig umschlossen ist.” (O espaço colorido e esverdeado era uma continuação das salas e dos quadros, (...) e também na solidão um prazer encantador, pois, o caminhante alegre, como ele, que se retira em silenciosa reflexão, nada achou que lhe perturbasse e irritasse, mas a natureza viva os cercava maravilhosamente com as mesmas regras que cercam o ser humano de razão e de juízo e da matemática invisível e interna de sua essência).

Há, neste trecho, propositadamente, uma palavra-chave: “a matemática invisível e interna” que relaciona a arte do jardim às belas ciências, mais precisamente à música. É que o jardim é como Tieck pensa no mesmo lugar do seu *Phantastus*: “o texto de uma melodia romântica”. Isto é o tema do meio da vida, que está em questão no jardim, mediada pela música. Para Kant, é certo que a jardinagem da paisagem pertence às *Belas Artes* e, segundo Hirschfeld, às *belas ciências*, pois ela está relacionada à língua e a seu acontecimento de expressão, que diz respeito ao projeto de vida do ser humano e atrai a união de conceito e de sensação.

Desta maneira, o plano kantiano do jardim de prazer é um fenômeno da transição da beleza da arte à beleza da natureza, como Hirschfeld diz em sua *Theorie der Gartenkunst* (Vol. I, 156), explicando nos seguintes termos: “Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist” (o embelezamento de uma terra, que é nossa residência durante um tempo). Gostaríamos, a seguir, de explicar como o jardim pode ser isso, como nele está presente a idéia da união de conceito e de sensação, insinuada por Kant, a idéia da reconciliação do ser humano e da natureza, a idéia da justiça, isto é, a idéia da liberdade e da natureza, relacionada ao jardim, a idéia de ser com si mesmo, da retirada do mundo exterior para si mesmo, como um lugar da habitação, a auto-presença sossegada do espírito humano.

8 Uma pequena resposta sua ao sentido do jardim nas »Observações sobre o sentimento do belo e do sublime«

Referindo-me a uma passagem das *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (Akad.-Ausg. II, 208sq) (*Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*), que apareceram em 1764, gostaríamos de resumir o seguinte:

O epistemológico “um ao lado do outro” do belo e do sublime e sua analogia com a moral na *Crítica da Faculdade do Juízo* não se encontra nas *Observações*. As *Observações* de Kant não reivindicam uma perspectiva *a priori* transcendental. A observação se aplica ao “Gefühl von feinerer Art” (ao sentimento de maneira mais distinta e elegante), que assim se chama “weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es so zu sagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Neigungen geschickt macht” (loc. cit., 208) (porque é possível gozá-lo um tempo mais longo sem enchimento e esgotamento, ou porque o sentimento pressupõe, por assim dizer, um atrativo de uma alma, que a torna habilidosa para inclinações virtuosas). O belo da natureza, enquanto jardim (“Blumenbetten”, o canteiro das flores), e o sublime “hohe(n) Eichen und einsame(n) Schatten im heiligen Haine” (os altos carvalhos e as sombras solitárias no lugar sagrado), são intensificações atmosféricas de uma experiência da natureza que se refletem no sentimento de uma alma encantada que, desse modo, torna-se atraente com prazer e desprazer. Desse modo, segundo suas *Reflexionen zur Anthropologie (Reflexões à Antropologia)* “a cultura da habilidade e do gosto antecede a cultura do juízo”.²⁴ A estética da natureza das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* é empírica, psicológica, uma cultura, enfim, uma

²⁴ I. Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, 2. Teil, Nr. 1455, Akad.-Ausg. XV/2, 637: “(...) geht die Kultur der Geschicklichkeit und des Geschmacks vor der der Vernunft vorher”.

“crítica do gosto”. Em sua *Kritik der reinen Vernunft* (A21sq/B 35sq) (*Crítica da razão pura*), Kant não aceita que esta cultura possa ser desenvolvida como uma estética transcendental, que é uma “verdadeira ciência”. Isto é só uma “esperança falhada ou não acertada”. O que é que aí antecede a cultura da razão, o belo como aquilo que agrada,²⁵ apenas é um preconceito. A análise do belo e do sublime na crítica do juízo estético submeterá na *Crítica da Faculdade do Juízo* este preconceito a uma prova transcendental; quer dizer, que terá que mudar a perspectiva estética, na qual aquilo que agrada esteja aprovado para seus requisitos.

As *Observações*, embora estejam recaindo atrás da estética do jardim de Rousseau e não realizam a revolução estética, que, por exemplo, exprime-se no movimento dos jardins ingleses da paisagem (no qual sentido os canteiros das flores, as sebes pequenas, os árvores cortados em figuras são bonitos?), demonstram, por outro lado, uma impressão dos efeitos, os quais a natureza como paisagem e como jardim exerce sobre uma alma delicada, que “a torna habilidosa para inclinações virtuosas”. No § 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo* – “Sobre o interesse intelectual no belo” – Kant escreve sobre o atrativo da “natureza bela”, em que o interesse só é empírico (B 172, Akad.-Ausc. V, 302):

“Die Reize in der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen Form gleichsam zusammenschmelzend, angetroffen werden, sind entweder zu den Modificationen des Lichts (in der Farbengebung) oder des Schalles (in Tönen) gehörig. Denn diese sind die einzigen Empfindungen, welche nicht bloß Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstaten und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höheren Sinn zu haben scheint, in sich enthalten. So scheint die weiße Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld (...) zu stimmen. Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz.” (Os atrativos na natureza bela, os quais são encontrados muitas vezes unidos com a forma bela, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou ao tom sonoro (em sons). Pois, estes atrativos são as únicas sensações, as quais não só permitem um sentimento dos sentidos, mas também uma reflexão sobre a forma destas modificações dos sentidos e, assim, quase uma língua, que a natureza leva a nós e que parece ter um sentido mais nobre. Desse modo, a cor branca do lírio parece afinar o temperamento pelas idéias da inocência. O canto das aves comunica alegria e satisfação com sua existência.)

“Os atrativos na bela natureza”, por exemplo: as “modificações da luz” como “sensações”, as quais permitem uma reflexão sobre a forma destas modificações, o estado das disposições, nas quais a natureza nos propõe com estas modificações, contêm “por assim dizer, uma língua que a natureza leva a nós e que parece ter um sentido superior” – estas são as palavras-chave: a natureza tem quase uma língua, isso é – como está escrito no mesmo § 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo* (B 170, Akad.-Ausc. V, 301) – “Chiffreschrift, wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.” (escrita cifrada, através da qual a natureza está falando figuradamente conosco). No mesmo § 42, Kant explica que talvez alguém possa ter dúvidas, ver a verdadeira interpretação desta escrita cifrada numa explicação que funda o juízo estético sobre “o parentesco com o sentimento moral”:

“Allein erstlich ist dieses unmittelbare Interesse am Schönen der Natur wirklich nicht gemein, sondern nur denen eigen, deren Denkungsart entweder zum Guten schon ausgebildet, oder dieser Ausbildung vorzüglich empfänglich ist. (...) Dazu kommt noch die Verwunderung der Natur, die sich an ihren schönen Producten als

²⁵ Cf. Christian Wolff, *Psychologia empirica* (1723), § 543, in: *Gesammelte Werke*, ed. J. Ecole, J. E. Hofmann, M. Thomann, H. W. Arndt, II. Abteilung: Lateinische Schriften, Vol. 5, ed. Jean Ecole, Hildesheim 1968, 420: “quod placet dicitur *pulchrum*: quod vero disciplet, *deforme*”.

Kunst, nicht bloß durch Zufall, sondern gleichsam absichtlich, nach gesetzmäßiger Anordnung und als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zeigt: welchen letzteren, da wir ihn äußerlich nirgend antreffen, wir natürlicher Weise in uns selbst und zwar in demjenigen, was den letzten Zweck unseres Daseins ausmacht, nämlich der moralischen Bestimmung, suchen (...).” (Mas primeiramente este interesse direto no belo da natureza não é mesmo comum, mas próprio deles, cuja forma de pensar ou já está formada ou é sensível a esta formação. (...) A isso ainda se acresce a admiração da natureza, que se mostra com seus belos produtos como arte, não por mero acaso, mas por assim dizer de propósito, conforme um arranjo legal e como conveniência sem finalidade: uma finalidade, nós estamos procurando naturalmente dentro de nós mesmos, porque nós não a encontramos fora de nós; a saber, dentro daquilo que significa o último fim da nossa vida, isto é, na determinação moral (...)).

O interesse imediato e intelectual na beleza da natureza é fundado sobre “o parentesco com o sentimento moral” – e aqui, na conveniência sem finalidade, anuncia-se aquilo que significa, no âmbito da moral, a finalidade (fim) em si mesma do ser humano, sua dignidade – também por este motivo, porque não só “as belas formas da natureza” ou “seu produto conforme a sua forma”, mas “também cuja existência agrada”, “sem que um atrativo dos sentidos tenha quinhão nisso ou também junto com isso qualquer finalidade” (loc. cit., B 167, Akad.-Ausg. V, 299). Contrariamente ao “interesse da vaidade”, que nós podemos observar em decorações de bom gosto e nos mobiliários das salas, determinados “pelos olhos alheios”, isso é, no belo da arte, relacionado à sociedade, que como tal não mostra “um sinal certo de uma maneira moral e boa de pensar”, então ao contrário disso o interesse livre e intelectual na beleza da natureza se funda sobre o pensamento de que “a natureza criou esta beleza”, conseqüentemente sobre um pensamento de que os produtos da natureza e suas “belas formas” existem por si sós, sem nossa participação, um pensamento que tem que acompanhar “a contemplação e a reflexão”. Trata-se, aqui, de um interesse imediato na existência mesma dos produtos da natureza, em que o belo da natureza tem a preferência do belo da arte. “Esta maneira de considerar a natureza não é nada além da existência livre, do ser das coisas por si mesmo, da existência conforme as próprias e imutáveis leis”. Assim diz Friedrich Schiller, fazendo uma alusão²⁶ clara às palavras de Kant sobre o “interesse intelectual no belo” da natureza.

Kant, no § 23 da *Faculdade do Juízo*, afirma que nós temos que procurar no belo da natureza o motivo fora de nós, mas no sublime, dentro de nós. Então, o sublime tem um sentido subordinado em comparação com o belo (B 78). Assim, resta saber se o oposto entre a analítica do belo e do sublime é realmente capaz a fundamentar a estética da natureza sobre “o parentesco com o sentimento moral”. Se a “beleza como símbolo da moral” (§ 59 da *Crítica da Faculdade do Juízo*), a estética do belo da natureza, respectivamente a teoria ou a contemplação tranqüila em si do belo pela liberdade, pelo “sentimento que nós temos uma pura e livre razão”, é análogo à moral; e desta maneira demonstra o inexplicável do belo assim como da liberdade? Manfred Frank defende a opinião de que este é o caminho que “Friedrich Schiller e os primeiros românticos dão (beleza e liberdade aparecem sensitivamente)”.²⁷ A natureza, sobretudo enquanto paisagem e jardim, é o símbolo da liberdade e da justiça, da reconciliação do ser humano. “Então quem está interessado diretamente na beleza da natureza, no qual temos um bom motivo para presumir, pelo menos, que

²⁶ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992, 706sq.

²⁷ Cf. as explicações de M. Frank e V. Zanetti: Immanuel Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed M. Frank & V. Zanetti, op. cit., 1243sqq, aqui 1244.

ele tem uma predisposição para uma mentalidade boa e moral” (§ 42 *Crítica da Faculdade do Juízo*, B 169sq, Akad.-Ausg. V, 300sq) (seria uma pergunta?)

Exatamente este é o sentido mais profundo da estética da natureza, que constituirá o parentesco com o sentimento moral. O interesse no belo da natureza, assim como o interesse no moral e no bem, baseiam-se na liberdade. Nesse sentido, a autonomia ou a “conveniência sem finalidade” é o princípio decisivo tanto na faculdade do juízo estético quanto na razão prática. Este é o sentido mais profundo da estética da natureza considerada como o parentesco com o sentimento moral. A graça que a natureza nos dá, o vestígio que ela nos mostra, a escrita cifrada que ela se constitui e através da qual fala de forma figurada conosco por suas belas formas como arte, pelo qual ela se mostra como conveniência sem finalidade e não só por caso – estas metáforas: vestígio, a cena, a escrita cifrada, mostram obviamente que a natureza tem que dizer algo para nós, que ela está falando conosco. Todavia, a interpretação da língua da natureza é sempre um efeito e uma tarefa da subjetividade. Desse modo, pode ser que a natureza tem muito a dizer para nós e, certamente, agrada e encanta com suas belas formações. Contudo, apenas ela pode nos agradar, enquanto o belo da natureza é compreendido como uma maneira em que a liberdade se realiza sob as condições da vida humana. As condições são condições sensíveis. Dessa forma, a liberdade no jardim é também uma liberdade sensível.

III. Resumo e Perspectiva

(1) O jardim, enquanto reconciliação do ser humano com a natureza, é o lugar onde a liberdade pode ser real, isto é, um lugar da auto-presença do espírito, do ser com si mesmo; é que a *elisée*, o refúgio e daí um lugar, onde podemos morar: um espaço omitido do retiro da sociedade burguesa, alienada e afastada: “*un lieu solitaire*”, segundo Jean-Jacques Rousseau.

(2) Enquanto um espaço omitido, o jardim tem demarcações tanto para cima, ao céu, quanto para baixo, a terra, e igualmente para a esquerda e para a direita (os muros do jardim), para trás, ao fundo e para a frente, a casa.

(3) Esta área solitária – sem dúvidas a olhadela para cima abre um horizonte livre – é aberta pelo jardim inglês de paisagem antes da Revolução Francesa. Os confins estão presentes no jardim inglês de paisagem, mas eles ficam quase invisíveis. O jardim de paisagem prefere evitar limites. Por essa razão, o jardim de paisagem é um jardim da liberdade.

(4) O jardim, enquanto “natureza bela”, não é só um lugar da liberdade sensível, mas um lugar da justiça, também, é da reconciliação do ser humano com a natureza. Certamente, esta maneira da reconciliação fica frágil, pois o jardim pressupõe uma ordem estável do direito e da paz; e não tudo o que há para achar no jardim serve para esta reconciliação. Faz só lembrar a serpente no paraíso.

(5) O jardim é, enquanto unidade ‘reconciliada’ da arte e da natureza, da razão e do temperamento, da sensualidade e do intelecto, da beleza e da liberdade, etc., símbolo do bem desta terra. Nós temos que ser inclinados para o bem antes de podermos participar do belo da natureza. Exatamente esse é o motivo, já que Kant pode bater uma ponte da liberdade à natureza pelo jardim de prazer (“*Lustgärtnerrei*”),

Mas a natureza se deixa entender somente por analogias. Kant prefere a analogia com a linguagem, e essa é precisamente a maneira pela qual a experiência estética da natureza enquanto paisagem pode contribuir no jardim para a idéia da justiça neste mundo, uma vez que a linguagem nos ensina o belo, o bem, o justo e o injusto. A natureza está falando conosco por meio de metáforas e símbolos, por figuras, formas e vestígios, que podemos conhecer, se ouvirmos com atenção seus sons.

Kant tem a intenção de pensar que o jardim é a estética do espaço porque ele vê a natureza em analogia com a arquitetura e com a arte de pintura. A falha dessa comparação é a tendência de querer fixar o jardim em molduras e recortes petrificados, mas esta maneira de tratar a natureza contradiz sua dinâmica, a gênese e o declínio, a troca das estações do ano. Além disso, tal comparação significa somente uma estética da visão, isto é, prefere-se o olhar ao ouvir. Nós, todavia, não temos nenhum motivo para supor que o olhar é preferido ao ouvido, se houvesse uma hierarquia entre os sentidos. Então, se Kant dispõe a ligação entre o belo da arte e o belo da natureza em analogia com a linguagem e, por esta analogia, pode construir uma ponte da arte à natureza, isto é, da liberdade, moralidade e justiça, então ele teria todos os motivos de dar a palavra ao ouvido, precisamente por causa dessa analogia com a linguagem. Suponhamos que a natureza no jardim, da qual somos apenas uma parte, estivesse falando conosco “figuradamente”. O jardim seria, então, o símbolo para o espaço harmonioso da vida humana. É que o jardim fala conosco “figuradamente”, alguma coisa para nossos olhos. Mesmo assim, ainda, ele está “falando”, alguma coisa, então, também para nossos ouvidos. O olhar se refere à percepção no espaço; o ouvido se refere à percepção no tempo.

Isto posto, podemos afirmar que uma estética do tempo no jardim também existe. E esta estética do tempo afeta aquilo o que aludimos como o meio da vida. Acerca disso, enfim, algumas considerações.

9 Uma estética da música no jardim

Lembremo-nos de que o jardim, segundo Ludwig Tieck, é “o texto de uma melodia romântica”. Mas o que o texto fixado nas letras tem a ver com a vivacidade da melodia, da música? O que é texto e o que é a melodia do sentido existencial do jardim? Já falamos sobre o texto: são as cenas, o teatro, a língua, que se tornam as figuras no jardim. Se o discurso for sobre o belo, então terá que ser o discurso conforme a analogia com a linguagem e a moralidade, sobre o bem; pois o belo não pode ser concebido sem o bem. Por esse motivo, deixa-se transmitir a questão do significado da música para uma experiência estética da natureza enquanto paisagem, à questão do significado ético da estética da música. Mas como estão ambas as questões juntas e, sobretudo, o que tem a ver a música com a liberdade e moralidade? Em qual sentido a música trava o belo da natureza, a “beleza como símbolo da moralidade”, dito no § 59 da *Faculdade do Juízo*, que nós encontramos no jardim: “a beleza como liberdade aparecida sensivelmente”. Em outras palavras: qual sentido tem a música, se nós a colocarmos relacionada ao jardim?

(1) É certo que a analogia com a língua é a mais importante, já que nos leva aos conceitos de beleza, liberdade, justiça e moralidade, portanto ao bem de que o jardim tem o símbolo mas a analogia com a língua da música, que Ludwig Tieck estabelece, é de igual gravidade do sentido. Ela remonta a uma tradição longa. Lembremo-nos do canto das cigarras de *Fedro* de Platão, as portadoras da dádiva da dialética e da filosofia aos homens. É o pensamento do meio centrado, do meio da vida, da metáfora do meio-dia, que fazem do jardim um “texto de uma melodia romântica”. O *Essay* 46 de Francis Bacon toca o mesmo pensamento, quando coloca o chafariz no meio do jardim. O chafariz significa a fonte – como nós víamos no conto entrado do *Fedro*, do que o espírito se alimenta – construído ao meio, à fonte da vida. É com isso, justamente, que tem a ver o jardim.

(2) Em que medida temos de relacionar o aspecto musical da pintura de paisagem com sentido existencial do jardim? Acreditamos, sobretudo, que há dois motivos que nos forcem a pôr os jardins em analogia com a música: um dos motivos é que, segundo L. Tieck, nos jardins “o ser humano está eternamente cercado de intelecto e razão e da matemática invisível e interior da sua essência” (“*der Mensch von Verstand und Vernunft, und der inneren unsichtbaren Mathematik seines Wesens*”).

ewig umschlossen ist”). Em outras palavras: a música é o exemplo distinguido pela solução do problema básico da estética. Como é possível que o estético, o belo da natureza, por excelência, pode ser ancorado em um não-estético, quer dizer, no inteligível, sem abandonar com isso o nível do estético? O outro motivo é o seguinte: segundo Platão e Aristóteles, a música tem a tarefa formar o caráter do homem, quer dizer, relacionar o belo ao bem, a liberdade à moralidade.²⁸ Creio que, sobretudo, este é o motivo para se entender jardins em analogia com música, e não com pintura.

(3) O pensamento do meio da vida - a propósito, a perspectiva na pintura mostra o mesmo pensamento – não é um pensamento oriundo da matemática. Não se trata do meio exato matematicamente calculável pela álgebra. Trata-se, antes, de um meio próprio do ser humano, e este meio fica sempre enviesado; nunca em um meio matematicamente exato. Fazemos alusão ao *Simpósio* (185c-188e) de Platão, ao livro 3 da *Politeia*, ao *Philebos* (22^a-26d); ao livro 8 da *Política* de Aristóteles e, enfim, ao livro 19 dos *Problemata Physica* de Ps.-Aristóteles; em que o pensamento está claramente expresso: o que é que somos capazes de perceber como o meio de uma oitava não é o meio matemático, mas o meio próprio do ser humano, que só nós podemos perceber, e somente assim nós podemos avaliar como percepção do meio: essa consciência resiste todas as artes; e precisamente por isso acerta, na medida em que determina nossa vida. Desse modo, aquele meio tratado no jardim, é a expressão da vida humana. Esse meio é sempre o meio humano, ou seja, é nele que podemos fazer o melhor, que é algo peculiar a nós enquanto homens. Ele é o *éschaton*, precisamente como Aristóteles fala que a virtude é o meio entre os extremos. Por conseguinte, o *éschaton*, o extremo verdadeiro, que o homem pode ser em seu pensar, falar e agir. Esse meio não é, nunca, calculável algebricamente. Ele é sempre um meio do homem e, assim, um meio que chegou a uma situação enviesada. Essa situação enviesada é ainda sempre melhor do que o meio frio e fresco da matemática, do qual talvez estejamos à altura, mas com o qual, enquanto seres humanos, nada temos a ver. O jardim é, se ele existe realmente, o símbolo oposto ao absolutismo dos reis da França. Ele existe somente enquanto o jardim inglês da paisagem. Nesse sentido, o jardim é o símbolo da satisfação com a própria existência, como Kant fala, o “sentimento verdadeiro da vida” (*Lebensgefühl*) que Kant aborda no início (§ 1) da *Faculdade do Juízo*; justamente o meio da vida humana entre razão e temperamento; ou como está falando o *Philebos* de Platão, a “vida mista” de “razão e prazer” (*Vernunft und Lust*), quer dizer, a vida bem-afinada e comum que tem o “prêmio segundo” anterior ao “intelecto verdadeiro e divino”, de espécie diversa do intelecto humano, e que tem o “prêmio primeiro” (22c, 23b).

(4) Nesse contexto, faz-se necessário chamar a atenção para o *Philebos* (26a) de Platão, em que se discorre sobre a “música perfeita” e “absoluta” (*vollendete*). A medida e o número, no *Philebos*, são as perspectivas colocando normas para a vida mista de razão e concupiscência (prazer) (22^a). A “comunidade verdadeira certa” (*orthē koinonía*) de *peras* e *apeíron* (de limite e ilimite) (25e), em que as oposições de frio e de quente (24^a-d, 25c), de úmido e de seco (25c), de alto e de baixo (fundo), de rápido e de lento (26^a) não se comportam na “contradição” (*diáphoro échonta*) e na indecisão, aí a “comunidade verdadeira” causa, com auxílio de um “número” “comensurabilidade (*symetra*, simetria) e harmonia (sinfonia); pela mistura certa de frio e quente, seco e úmido a saúde; pelas relações certas dos números entre o alto e o baixo (fundo), o rápido e o lento, então limitado, a música “perfeita” e completa (26^a) e enfim pela mistura certa de geada e calor, o *émetron* e *symetron*, pelos quais nos surgem as estações do ano e todo belo, quando estão se misturando o ilimitado e aquilo que tem limite” (26a-b). Assim, está arranjada a lei (*nomos*) e a “ordem”

²⁸ Jakob Hans Josef Schneider, *Das Schöne und die Musik. Zu Platons und Aristoteles' Theorie der Musik*, Teil 1, em: *Denkwege*, ed. Dietmar Koch/Damir Barbaric, Vol. 3, Tübingen 2005, pp. 167–207.

(taxis) como aquilo que tem um limite em si mesmo (26b). Ligam-se *peras* e *ápeiron* em “mistura certa um e outro”, então está surgindo um “terceiro”, que, de novo, pode ser suposto como um “uno” (*unum*), como uma “gênese ao ser” (*gênesis eis ousian*), ao que está devido às medias da “limitação” (26d).

(5) Se é certo que a música está formando nosso caráter, então ela atinge nossa moralidade. Além disso, se é certo que a linguagem sustenta nosso sentimento moral para o bem e o belo, então o jardim é, de fato, o símbolo da reconciliação do ser humano e da natureza para a idéia da justiça, da paz e da liberdade. Então o jardim é o lugar no qual o tempo se realiza; quer dizer, um lugar do ser em si mesmo, um lugar da auto-presença, do *vivre à present*, da retirada da sociedade civil, quer dizer, de escapar do correr do mundo. Não sem motivo Voltaire termina seu romance teodizee-crítico *Candide, ou l'Optimisme* com as palavras: “(...) il faut cultiver notre jardin.”

Referências

BUTTLAR, A. von, Englische Gärten, em: H. Sarkowicz (Org.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998.

ELIADE, Mircea, *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1986.

HIRSCHFELD, Christian Cay Lorenz, *Theorie der Gartenkunst* in 5 Bänden, Leipzig 1779–1785.

JACOBI, Friedrich Heinrich, *Woldemar*, em: *Werke*, ed. F. Roth, Vol. 5, Leipzig 1820.

JAUB, Hans Robert, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: R. Herzog & R. Koselleck (Org.), *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, 243-268.

JAUB, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984

JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik (Sämtliche Werke, Abteilung I, Band 5*, ed. N. Miller, Darmstadt 2000 (6. korrigierte Aufl. München/Wien 1995).

JÜNGER, Friedrich Georg, *Garten im Abend- und Morgenland*, München/Esslingen 1960.

KANT, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, begonnen von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (*Akademieausgabe*), 1. Abtlg. (Bd. I-IX): *Werke*; 2. Abtlg. (Bd. X-XIII): *Briefwechsel*; 3. Abtlg. (Bd. XIV-XXIII): *Nachlaß*, Berlin 1900-1955; 4. Abtlg. (Bd. XXIV-XXIX): *Vorlesungen*, Berlin 1966sq; 5. Abtlg. (Bd. XXXsq).

Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764), Akad.-Ausg. II. *Kritik der Urteilskraft*, Akad.-Ausg. V

Reflexionen zur Anthropologie, 2. Teil, Akad.-Ausg. XV/2.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* cf. Manfred Frank und Veronique Zanetti: I. Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Werke III, ed M. Frank & V. Zanetti (Bibliothek der Philosophie, ed. Hans Michael Baumgartner, Manfred Frank, Hans Schnädelbach), Frankfurt a. M. 1996.

KRÜGER, Gerhard, *Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens*, Frankfurt a. M. 1939.

MAIER-SOLK, F. & A. Greuter, *Landschaftsgärten in Deutschland*, Darmstadt 1997.

MARQUARD, Odo, Der angeklagte und entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts, em: idem, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, 39-66.

PLATON *Werke*, Übersetzung und Kommentar, Bd. III/4: *Phaidros*, Übersetzung und Kommentar v. Ernst Heitsch, Göttingen 1993.

RITTER, Joachim, Art. ‘Ästhetik’, em: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt/Basel, 1971, pp. 555-580.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in: *Œuvres complètes*, Vol. II, ed. B. Gagnebin et M. Raymond, Text établi par H. Coulet et annoté par B. Guyon, Paris 1964.

SCHILLER, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher/G. Kleiner/F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992.

SCHILLER, Friedrich, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, ed. R. P. Janz unter Mitarbeit v. H. R. Brittnacher, G. Kleiner & F. Störmer, Frankfurt a. M. 1992, pp. 1007-1015.

SCHLEGEL, Friedrich, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, dado em Viena no ano 1812, em: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. E. Behler, Bd. 6, 1. Abtlg. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, ed. H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1961.

SCHNEIDER, Jakob Hans Josef, *Philosophie des Gartens. Zu Immanuel Kant <Kritik der Urteilskraft>*, em: *Educação e Filosofia*, Vol. 23, numero 46, julho/dezembro 2009, EDUF, Uberlândia, MG 2009, pp. 209-246.

SCHNEIDER, Jakob Hans Josef, *Das Schöne und die Musik. Zu Platons und Aristoteles' Theorie der Musik*, Teil 1, em: *Denkwege*, ed. Dietmar Koch/Damir Barbaric, Vol. 3, Tübingen 2005, pp. 167-207.

SCHWARZ, Maria, *Tugendbrunnen, Wahnbild und Disneyland – Englischer und Französischer Garten in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, em: H. Sarkowicz (Org.), *Die Geschichte der Gärten und Parks*, Frankfurt a. M. 1998, pp. 232-246.

TIECK, Ludwig, *Schriften in zwölf Bänden*, ed. M. Frank, P. G. Klussmann, E. Ribbat, U. Schweikert und W. Segebrecht, Bd. 6: *Phantasia*, ed. Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985.

WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, (5. rev. Aufl., besorgt v. J. Winckelmann, Studienausgabe), Tübingen 1980.

WOLFF, Christian, *Psychologia empirica* (1723), em: *Gesammelte Werke*, ed. J. Ecole, J. E. Hofmann, M. Thomann, H. W. Arndt, II. Abteilung: Lateinische Schriften, Vol. 5, ed. Jean Ecole, Hildesheim 1968.