

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



# A Filosofia do Jardim em Rosario Assunto

Marina Moirika Reker

Orientador(es): Prof.<sup>a</sup> Doutora *Adriana Veríssimo Serrão*  
Prof. Doutor *Luca Vargiu*

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Filosofia

2022



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**A Filosofia do Jardim em Rosario Assunto**

Marina Moirika Reker

Orientador(es): Prof.<sup>a</sup> Doutora *Adriana Veríssimo Serrão*

Prof. Doutor *Luca Vargiu*

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Filosofia

Júri

Presidente:

– Doutor António Pedro Sangreman Proença de Marcelino Mesquita, Professor Catedrático e Director da Área de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

– Doutora Aurora da Conceição Parreira Carapinha, Professora Auxiliar do Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Universidade de Évora (1.<sup>a</sup> Arguente);

– Doutor Julio Barea Pastore, Professor Adjunto da Faculdade de Agronomia e Medicina Veterinária da Universidade de Brasília (2.<sup>o</sup> Arguente);

– Doutor Humberto Miguel dos Santos Martins, Professor Auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Vogal);

– Doutor Leonel Ribeiro dos Santos, Professor Catedrático Aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);

– Doutor José Viriato Soromenho-Marques, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);

– Doutor Luca Vargiu, Ricercatore Confermato (Investigador com nomeação definitiva) da Università degli Studi di Cagliari (Co-Orientador).



*À Miranda e à Ria,  
que o seu mundo seja um jardim.*



## Resumo

Ao longo de cerca de meio século, Rosario Assunto (1915-1994) tomou em mãos a tarefa de pensar a beleza e a centralidade da estética, não só para a filosofia, mas para a vida humana em toda a sua amplitude. O seu pensamento, frequentemente em confronto com as posições dominantes, debruçou-se sobre vários temas e períodos, tendo sempre como fim compreender as múltiplas formas como se dá a relação do homem consigo mesmo e com o mundo – donde a sua crítica acutilante a determinados traços da modernidade, em clara ruptura com o primado da beleza.

A sua filosofia do jardim é, simultaneamente, o ápice dessa “batalha de ideias” e o trabalho que lhe mereceu maior reconhecimento, resgatando-o do seu isolamento e atestando a sua actualidade. Na sua reflexão o jardim assume-se como o fiel da balança da relação entre o homem e a sua base natural. O nosso estudo seguirá este trilho, perspectivando o jardim como lugar de ensaio para a recuperação de uma relação homem-natureza regida pela sensatez e harmonia. Partiremos de duas questões preliminares: 1) o que significa filosofar sobre o jardim; 2) porquê tomar o jardim como objecto de estudo? Para compreender a fundo o problema do jardim em Assunto será necessário situá-lo no panorama mais vasto da sua obra, para lhe entender as motivações, fios condutores e fundamentação. Por fim, sendo o jardim definido como uma singular meta-espacialidade, ser-nos-á exigida uma aprofundada análise sobre o entrelaçamento do tempo no espaço. A guiar todo o percurso, o papel-chave da contemplação.

**Palavras-chave:** Rosario Assunto; jardim; meta-espacialidade; beleza; contemplação.





## **Abstract**

For almost half a century, Rosario Assunto (1915-1994) took up the task of thinking about beauty and the centrality of aesthetics, not only for the field of philosophy, but for that of human life in all its amplitude. His thought, often in confrontation with the dominant positions, dealt with various themes and periods, always with the aim of understanding the multiple ways in which man's relationship with himself and the world occurs – hence his sharp criticism of certain features of modernity, that clearly break with the primacy of beauty.

Assunto's philosophy of the garden is, simultaneously, the apex of this "battle of ideas" and the work that earned him the greatest recognition, attesting to its timeliness, and rescuing him from his isolation. In his profound reflection, the garden assumes a critical role in the relationship between man and his natural base. Our study will follow this trail, looking at the garden as a testing ground for the recovery of a man-nature relationship governed by wisdom and harmony. Our investigation starts from two preliminary questions: 1) what does it mean to philosophize about the garden; 2) why take the garden as an object of study? To understand in depth the problem of the garden in Assunto, it will be necessary to situate it in the wider panorama of his work, in order to understand its motivations, connecting threads and rationale. Finally, since the garden is defined as a singular metaspatiality, a thorough analysis of the interweaving of time and space is required. Guiding us all the way, the key role of contemplation.

**Keywords:** Rosario Assunto; garden; meta-spatiality; contemplation; beauty.



# Índice Geral

Introdução	17
NOTA PRÉVIA.....	23

## Parte I

### Da Actualidade da Beleza

1 BASES DE UM PROJECTO CONTRACORRENTE.....	27
2 LIBERDADE: UM PROBLEMA ESTÉTICO .....	34
3 CONTEMPLAÇÃO: O PARADIGMA DA ACÇÃO LIVRE .....	47
4 POESIA E FILOSOFIA: “DOIS RIOS QUE NASCEM DA MESMA FONTE” .....	52

## Parte II

### Visões do Tempo que se entretecem no Espaço

5 ESPACIALIZAÇÃO DO INFINITO E FINITIZAÇÃO DO TEMPO .....	63
6 A CIDADE HISTÓRICA: BELEZA, REPRESENTAÇÃO E VERTICALIDADE .....	73
6.1 A META-ESPACIALIDADE: TEMPO QUALITATIVO E INCLUSIVO .....	83
7 A MEGALÓPOLE: DA OBSOLESCÊNCIA DA MEMÓRIA.....	92
7.1 A TEMPORANEIDADE MECÂNICO-INDUSTRIAL: DO TECNO-TOTALITARISMO HORIZONTAL E EXTENSIVO .....	99
8 MODALIDADES DA TEMPORALIDADE NA NATUREZA-PAISAGEM .....	107
DO MINERAL .....	110
DO VEGETAL .....	113
DO ANIMAL .....	115
9 TEMPORALIDADE E TEMPORANEIDADE: MODALIDADES INTERCONNECTÁVEIS? .....	122

Parte III  
O Jardim como filosofia

10 DA PERTINÊNCIA FILOSÓFICA DO JARDIM.....	135
11 O JARDIM COMO IDEIA DE NATUREZA.....	138
12 DA VIDA E DA TELEOLOGIA DO JARDIM.....	143
12.1 UMA METAFÍSICA DA CONTEMPLAÇÃO .....	154
13 ESTÉTICA E ECOLOGIA: DO CONTENTAMENTO AO DESCONTENTAMENTO DO SER .....	162
14 O JARDINAR E A POÉTICA DA JARDINAGEM .....	168
15 CONTIGUIDADE E IMBRICAÇÃO MÚTUA JARDIM-PAISAGEM.....	176
UM EXCURSO NA SERRA.....	189
15.1 EQUILÍBRIO ENTRE ESPONTANEIDADE E RACIONALIDADE .....	191
16 PARA UMA CRÍTICA DO “ESPAÇO VERDE” .....	196
16.1 DO BEM COMUM E DO RESTAURO DO JARDIM .....	206
17 DO FUTURO DO JARDIM E O REGRESSO DA TEMPORALIDADE.....	211
UMA ‘APOSTILHA’ ASSUNTIANA ACERCA DO JARDIM-POMAR.....	219
Conclusão .....	237
Bibliografia .....	243
I OBRAS DE ROSARIO ASSUNTO .....	245
TRADUÇÕES .....	250
II ESTUDOS SOBRE ROSARIO ASSUNTO.....	250
ARTIGOS DE JORNAL SOBRE ROSARIO ASSUNTO.....	255
III OBRAS DE FILÓSOFOS E AUTORES EM DIÁLOGO COM ROSARIO ASSUNTO .....	255
IV OBRAS CONSULTADAS SOBRE A TEMÁTICA DO JARDIM .....	259
V OUTRAS OBRAS CONSULTADAS .....	265
Índice Onomástico .....	273
Índice de Figuras .....	279

## Agradecimentos

O trabalho que se apresenta nas páginas que se seguem não teria visto a luz do dia sem os muitos contributos de professores, colegas e amigos que, com sugestões de leitura, precisões e incentivo, acompanharam e fertilizaram o extenso processo de maturação de ideias que uma empreitada semelhante exige.

Uma palavra de apreço e infinita gratidão é devida aos meus orientadores, exímios na sua tarefa: à Professora Doutora Adriana Veríssimo Serrão, a quem devo o encontro com Rosario Assunto e sem a qual esta investigação não teria sequer passado de um esboço, por todo o apoio, amizade e estímulo que fizeram deste percurso uma entusiasmante partilha de ideias, não se abstendo de criticar, incisivamente, quando necessário, impondo rigor filosófico e transmitindo confiança, mesmo (ou sobretudo) quando eu própria a não encontrava; ao Professor Doutor Luca Vargiu, pela leitura atentíssima, crítica rigorosa e construtiva, pelas muitas sugestões de bibliografia e contínuo encorajamento.

À Professora Doutora Aurora Carapinha agradeço a generosidade do debate, que contribuiu para o maturar de muito do que veio a constituir esta tese. Ao Professor Doutor Leonel Ribeiro dos Santos agradeço a sempre disponível clarificação kantiana e a simpatia com que me foi lembrando o meu objectivo. É ainda devido um agradecimento à Doutora Federica Pau, pela generosidade da partilha bibliográfica e discussões proveitosas.

Ao Rui Maia Rego estou grata pelo companheirismo filosófico, pela prontidão em ler e comentar os avanços e retrocessos desta investigação, pelas muitas conversas e estímulo. À Francesca Negro agradeço a sempre disponível elucidação de termos italianos, à Elisabete Sousa o alento na recta final, à Sara Fernandes a camaradagem de quem se encontra no mesmo barco.

Uma menção grata é devida à Direcção do Centro de Filosofia, na pessoa do Professor Doutor Ricardo Santos, pelo incentivo. Outra, ao Grupo Praxis, na pessoa do seu coordenador, Doutor Ricardo Mendoza-Canales, pelas conversas frequentes e frutuosas, pelo estímulo à organização de (e participação em) eventos conducentes a esta pesquisa, e pela aquisição, através do Praxis, de bibliografia indispensável.

Numa nota mais pessoal, devo a conclusão desta investigação ao apoio incondicional da minha família, que com bonomia acolheu cada alongada exposição sobre Rosario Assunto e o jardim, tolerando que cada conversa se desviasse para o ponto da tese em fermentação. Aos meus pais e à minha tia-mãe Catherine, que me ensinaram a contemplar a beleza; à Luísa Casella e à Filipa Fonseca que estiveram sempre presentes; ao meu marido, Gilberto Reis, e às minhas filhas, Miranda e Ria Reis-Reker, que aceitaram, generosamente, que a minha presença fosse do âmbito do fantasmático, que me dedicasse por inteiro a esta obstinada investigação, e por tudo o resto que não é possível enumerar, o meu profundo reconhecimento e gratidão.



*Ognuno per la sua parte, cerchiamo dunque di fare del nostro meglio, affinché, quando più non saremo, di noi ci si ricordi come di gente che ha salvato qualche cosa che è preziosa per tutti. Salviamo, per tutti, i nostri giardini: compresi quei piccoli giardini, detti 'condominiali' che la 'nuova legge' vorrebbe distrutti per ricavarne, come dicono, 'aree di parcheggio'.*

Rosario Assunto





# Introdução

Avançamos para esta tese com um duplo propósito. Em primeiro lugar entendemos que, mais que oportuno, é merecido fazer uma apresentação cabal de um autor que é uma figura ímpar do pensamento contemporâneo, mas quase desconhecido da academia portuguesa. Quase, pois Rosario Assunto (Caltanissetta 1915, Roma 1994) é conhecido em Portugal pelo menos desde 1995, trazido pela mão da Arquitecta Paisagista Aurora Carapinha, que na sua tese de doutoramento (*Da essência do jardim português*), na senda do filósofo italiano, investiga no jardim português os traços da relação lusíada com a paisagem. Também Adriana Veríssimo Serrão tem um papel fundamental na divulgação do pensamento assuntiano entre nós, pela sua inclusão nos programas de seminários de pós-graduação em filosofia do jardim e da paisagem, pelos estudos assuntianos efectuados em nome próprio e pela inclusão da tradução de partes da sua obra no volume *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia* (2011), desenvolvido no âmbito do projecto de investigação que coordenou (Filarqpais). Deste projecto nasceram indagações e artigos científicos de vários autores que recuperam ou dialogam com o corpus assuntiano, pese embora estes estudos tenham sido, até à data, laterais (não se debruçam em específico sobre Assunto) ou insuficientemente exaustivos. Ficou a faltar uma análise em profundidade que traga ao presente a obra deste autor ainda em grande parte ignorado (não só em Portugal, mas na própria Itália, como demonstra a parca bibliografia de estudos dedicados à sua obra). Em segundo lugar, o pensamento de Assunto oferece múltiplas pistas para o confronto com questões candentes da actualidade, abrindo portas para uma visão de futuro. Foi esse o intento do nosso estudo, que julgamos poder contribuir para trazer novo fôlego ao pensamento sobre o jardim em língua portuguesa.

Assunto é o primeiro a dizer-nos que o seu é um pensamento que não se fixou e que a última versão de um texto (quando retrabalha um artigo já publicado e lhe dá nova articulação), é a mais fiel ao seu verdadeiro pensamento. Este está necessariamente sujeito às mutações de uma reflexão que não decorre apenas no interior da mente do filósofo, mas que é antes desenvolvida em diálogo com o presente, com o vivenciar do mundo e que procura dar resposta aos dilemas contemporâneos. O que interessa a Assunto é fazer

filosofia com base na experiência e não desta independente, que intervenha activa, e assertivamente na cultura – e que não se escuse a entrar em polémica com os demais.

Foi, precisamente, essa a razão que o fez recusar dar nova edição a algumas obras esgotadas, pois carecia do tempo para as rever aprofundadamente e não compreendia o interesse em trazer a público uma obra tal e qual como da primeira estampa, como se nada houvesse a melhorar, reenquadrar ou mesmo corrigir. A seu ver, um pensamento que não muda é um pensamento morto. Exemplo manifesto é a reviravolta face ao seu inicial entusiasmo pelo design industrial, sentindo-se obrigado a reexaminar as suas posições perante o confronto com o que considerou um mundo em franca decadência fruto de um tecno-totalitarismo galopante: as *agressões múltiplas à ideia de belo* acabariam por constituir uma barreira que o impedirá de redimir esteticamente a tecnologia e a indústria, isto é, integrar a ciência e a tecnologia de forma *não antagonista* no mundo da natureza de forma a conciliar a beleza e a industrialização.

Uma das dificuldades decorrentes deste pensamento em movimento é-nos colocada por afirmações contrastantes que aparentam contradizer-se, como a respeito da relação entre o belo e o útil. Piero Zanetov, no seu posfácio à mais recente edição de textos assuntianos, publicada em Maio de 2021 (*La bellezza assoluta del giardino. Arte e filosofia della natura* [cf. p. 181] – uma edição com o propósito de divulgar aos leitores actuais a obra de Assunto, pena é que não tenha incluído textos inéditos ou de mais difícil acesso), relembra-nos que é a sua indignação perante a subsunção da paisagem e do jardim na categoria do útil que motiva Assunto a escrever *Libertà e fondazione estetica* (1975). Mas, é justamente a defesa da harmonia entre estas duas categorias que encontramos em várias secções da sua *opera magna*, *Il paesaggio e l'estetica* (1973), uma posição que mantém em *Ontologia e teleologia del giardino* (1988). Será necessária uma leitura particularmente atenta para não tropeçar nestas incoerências, mantendo sempre presente que Assunto diz muitas vezes várias coisas a um tempo – recuperando a polissemia dantesca que tanto admira. Trata-se, também, de distinguir o particular e o universal, sendo certo que há sempre que diferenciar *utilidade* de *utilitarismo*.

Acresce que Assunto não é um filósofo sistemático. A metafísica, a ética e a estética em lugar de constituírem blocos bem definidos e independentes na elaboração de um modelo filosófico, interpenetram-se em permanente diálogo e contágio mútuo. Efectivamente, a sua filosofia apresenta-se como uma profunda aliança entre metafísica, estética e ética, que reconhece como constitutiva e fundamental a necessidade de o

homem se identificar com o infinito. A filosofia desponta dessa tentativa de o homem, sabendo-se essencialmente finito, ir além do finito, isto é, trata-se de uma procura do sentido e valor da finitude humana à qual a estética oferece várias vias de acesso.

Da mesma forma, nas suas investigações surgem lado a lado filósofos, poetas, historiadores, sociólogos e personagens de ficção, como fontes primárias na abordagem de um determinado tema. Assim, para pensar o contemporâneo, Assunto convocará Plotino, Dante, Kant, Hölderlin, Schelling, Hegel, Lewis Mumford, Ortega y Gasset, o *Admirável Mundo Novo* de Huxley, *Erewhon* (1872) de Samuel Butler ou o *Rinoceronte* de Ionesco, entre muitos outros. Assunto toma o mundo como objecto de análise: todas as manifestações de vida e todos os temas são dignas de reflexão, contribuindo em aparente igual medida para a construção do seu edifício. Do seu anti-dogmatismo e eclectismo resulta uma abrangência temática muito rica, com grande amplitude epocal (da estética medieval às artes contemporâneas, do jardim e da paisagem, ao cinema, literatura e poesia), cujas partes estão em permanente diálogo entre si. Esta articulação trar-nos-á, é certo, algumas dificuldades no desenho do nosso percurso: não sendo possível, por exemplo, abordar o jardim sem tratar o tempo e estando o tempo interligado com o espaço; nascendo e desembocando a sua argumentação no descontentamento de constatar na contemporaneidade a total desatenção ao belo, e a substituição dos valores da cultura e do humano por anseios tecnicizantes e industrializantes, que galgam velozmente em direcção à destruição da cidade, da paisagem, da arte e de monumentos. Como evitar andar em círculo e repetir-nos na procura de esclarecer cada ponto?

Não se trata, efectivamente, de círculos e de repetições, mas de regressar a um ponto e religá-lo a outro, vislumbrando uma teia de referências que sustenta toda a sua argumentação. Porque há conceitos fundamentais na sua obra, aos quais não se pode escapar, como sejam a ideia de liberdade, de beleza, de contemplação, de finito e infinito, avizinha-se tarefa impossível tratar de cada um destes temas em separado.

Procuraremos, pois, empreender um percurso através do pensamento filosófico de Rosario Assunto, partindo do geral em direcção ao particular. Começaremos por procurar nos estudos sobre a sua obra e nos depoimentos sobre a sua pessoa algumas luzes que o enquadrem na situação filosófico-cultural da segunda metade do século passado e que possam oferecer uma visão consolidada sobre algumas das linhas que atravessam a sua reflexão, focando-nos em alguns pontos-chave que estarão sempre presentes no seu pensamento, a saber, a relação muito próxima entre filosofia e poesia, entre estética e

liberdade e o papel cimeiro da contemplação. De facto, o problema da beleza da natureza tomado como centralidade absoluta da experiência estética (e que implicará uma defesa não só da beleza como da natureza em si mesma), constitui o ponto aglutinador da sua obra. Será fundamental perceber que questões concorrem para a problematização da beleza. Assim, na parte I será necessário pensar o próprio problema da estética, tomando-a em paralelo com a liberdade, para ver com que linhas irá Assunto tecer a sua crítica à cultura da finitude – definida por valores pragmáticos, mundanos, produtivos e utilitaristas –, procurando igualmente vislumbrar como se articulam a acção e a contemplação nesta crítica e que resposta oferecem ao problema em mãos.

Para um pensador profundamente embrenhado na crítica à urbanização em massa e à perda de identidade das cidades e das paisagens, não seria possível desligar-se da análise das formas como em distintas épocas passadas o homem concebeu o seu próprio lugar no mundo e a sua relação com a envolvente. Também a questão do tempo se revela central na sua filosofia, seja na reflexão sobre a natureza, a cidade e a paisagem seja enquanto problema em si mesmo. Claramente, em Assunto, parece haver uma distinta imbricação entre espaço e tempo que anula a possibilidade de conceber as duas dimensões em separado. Como tal, ocupar-nos-emos, na parte II, da análise dos múltiplos modos da vivência do tempo e de como estes se interligam, entrelaçando-se na espacialidade.

Por fim, na parte III, entregar-nos-emos à análise do jardim – o móbil que desencadeou o nosso estudo. O que distingue a filosofia do jardim da história do jardim? Por que razão se ocupa um filósofo com o jardim? A filosofia do jardim de Rosario Assunto é uma metafilosofia, uma abstracção que reflecte, esclarecendo, o que acontece no jardim, quais as categorias chamadas a intervir na experiência desse lugar e por que razão se distingue de outros lugares. Mas não deixa de ser, também, uma reflexão sobre o que ocorre com cada um de nós quando passeamos, contemplativamente, num jardim.

Se é certo que o jardim é uma realidade compósita (ele é arte e natureza, conceito e matéria, luz e sombra), tomá-lo como tema de juízo não significa apenas submetê-lo a uma análise de estilo e composição, há que investigar o que é comum a todos os jardins, independentemente da sua poética, destringer o que faz, em suma, do jardim um jardim. Tratar-se-á, com Assunto, de ver o universal no particular e o particular reflectido no universal.

Cingindo-nos ao tema do tempo no jardim, poderíamos indagar qual a importância do tempo para a sua experiência. Mas, seguindo o modelo circular de Assunto, talvez não

seja descabido perguntar também qual será a importância do jardim para a experiência do tempo. Contudo, o jardim não se restringe a oferecer uma diversa tonalidade da vivência temporal, abrindo-se também a uma leitura que se desdobra em multifacetadas interconexões com a paisagem, tornando-se o elo de ligação desta à cidade. Acima de tudo, Assunto parece sustentar que ele se afigura como o fiel da balança da relação entre o homem e a sua base natural. Procuraremos, pois, seguir esta pista, tendo em vista compreender se o jardim poderá ser o *locus* de ensaio para uma relação mais em equilíbrio daquele nesta.

Resta-nos uma breve nota a respeito de uma das várias dificuldades com que nos deparámos ao longo deste caminho. Se várias delas tiveram origem em questões metodológicas, uma dificuldade de outro nível chegou-nos por via da crise sanitária global, que nos gorou a estadia de estudo em Treviso, já acertada com a Fondazione Benetton Studi e Ricerche, cuja biblioteca detém um exaustivo *corpus* assuntiano, e que nos teria igualmente permitido aceder às (escassas) teses e estudos que incindiram sobre o nosso autor. Frustrado que foi esse nosso projecto, valeu-nos o esforço da Biblioteca da Faculdade de Letras em tornar possível o acesso a um maior número de recursos electrónicos, acrescidos durante a fase de confinamento, que não dispendo embora de obras de Rosario Assunto, possibilitou a consulta a alguma da bibliografia secundária.



### ***Nota Prévía***

Por uma questão de economia de espaço, todas as obras serão referidas, após a sua primeira referência completa em nota de rodapé, pelo título abreviado. As hiperligações das obras disponíveis em linha são indicadas apenas na bibliografia.

Todas as traduções, excepto quando explicitamente mencionado, são da nossa responsabilidade. Optámos por não traduzir poesia ou citações longas quando o original se encontra em língua arcaica. Em nota de rodapé incluímos todas as citações de Rosario Assunto na língua original. Por uma questão de economia de espaço, as citações em língua estrangeira de outros autores encontram-se apenas em português no corpo do texto.

Os sublinhados, excepto quando indicado, são sempre do autor citado.





# Parte I

## Da Actualidade da Beleza



## 1 BASES DE UM PROJECTO CONTRACORRENTE

Rosario Assunto, filósofo italiano nascido em Caltanissetta, na Sicília, em 1915 e falecido em Roma, em 1994, dedicou-se sobretudo à estética. Tendo como principais orientações filosóficas o Neoplatonismo, Kant e o Idealismo Alemão, escreveu sobre arquitectura e cidades, artes plásticas, *design* e literatura, abarcando na sua análise diversos períodos históricos – desde a estética medieval à contemporânea. Fora de Itália, foi sobretudo conhecido na Alemanha como filósofo da estética medieval.<sup>1</sup> Mas foi a sua obra em torno do jardim e da paisagem – à época temas tidos como secundários, insignificantes ou mesmo inactuais – aquela que maior relevo veio a obter, e aquela que mais directamente nos ocupará.

Assunto era um homem de uma vastíssima cultura e erudição; um profundo conhecedor da literatura nas principais línguas europeias, dominando não só os clássicos como os autores seus contemporâneos. Toda a sua filosofia está imbuída de poesia: não é raro Assunto recorrer à literatura e à poesia (sobretudo a Dante e Rilke) não só para clarificar um ponto ou ilustrar uma ideia mas para elaborar a própria argumentação, chegando a construir obras em diálogo directo com a literatura e as artes, como sejam *L'automobile de Mallarmé* (1968), e em especial *Intervengono i personaggi (col permesso degli autori)* (1977).<sup>2</sup> Interessavam-lhe a arquitectura e as artes em geral, seguia com atenção o cinema e chegou a fazer crítica de teatro.<sup>3</sup> Apesar do seu pessimismo – decorrente da “involução” a que assistia na sociedade italiana no sentido da perda dos valores da beleza –, das controvérsias que manteve até ao fim e da sua “obstinada

---

<sup>1</sup> *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* é considerado um clássico. Cf. o prefácio à segunda edição. No entanto, a sua recepção internacional não se restringiu a esta obra. Numa análise da rubrica “Selective Current Bibliography for Aesthetics and Related Fields”, editada por Helmut Hungerland no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* entre 1957-69, em nove dos 12 anos analisados foram referidas 13 obras de Assunto (tanto artigos como monografias).

<sup>2</sup> Obra onde Assunto, através da troca de correspondência com personagens de romances escritos por Goethe, Proust ou Dostoiévski, discute temas como a destruição da paisagem e da beleza levadas a cabo por uma cultura tecnológica.

<sup>3</sup> Cf. Massimo Ferrante, “Conversazione con Rosario Assunto”, *Aesthetica Preprint* 44 (1995): 54.

filosofia”<sup>4</sup>, foi sempre um homem humilde e afável, que não deixava de se entusiasmar pelo debate de ideias.<sup>5</sup>

As suas obras sobre estética medieval (sobretudo *La critica d'arte nel pensiero medioevale* [1961], *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* [1963] ou *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale. Con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia* [1975]), são referidas por vários autores<sup>6</sup> pela sua inovação: para além de se dedicar a uma época que era ainda considerada pela generalidade dos especialistas – não apenas italianos – como um período nulo para a estética, pois privo de “luz”, e à qual, portanto, poucos se dedicavam (as exceções são raras: Edgar de Bruyne, Julius von Schlosser, Johan Huizinga, Władysław Tatarkiewicz, Umberto Eco), Assunto não se limita a estudar a produção teórica em vigor mas coloca-a frente a frente com a arte que é produzida nessa época: o filósofo siciliano elabora a sua análise reunindo relatos de viajantes, cronistas, hagiógrafos, laudas, descrições de objectos em crónicas e anais, negociantes de arte (e, em menor medida, escritores e poetas), que confronta com os tratados filosóficos (tratados que inspiraram amiúde não o artífice mas aquele que encomenda a obra), ou seja, procura detectar nos registos mundanos de uma época vestígios do que seria o gosto comum desse período – isto é, a realidade como era experienciada por quem a vivia<sup>7</sup> – e que contribuem para elaborar uma visão mais fiel e completa da ideia de beleza e da sua apreciação.

Mais que uma historiografia da teoria da arte, Assunto propõe-se fazer uma “história do juízo estético”, interessa-lhe a relação de uma época com o belo e as relações que unem o pensamento teórico, patente na consciência culta, e o gosto comum, pois entre ambos há um caminho de dois sentidos, ou mesmo circular, um influenciando o outro: a explicação filosófica do gosto emerge da consciência comum e a ela regressa,

---

<sup>4</sup> Cf. Lido Chiusano, “Ragione e passioni di Rosario Assunto”, in *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Vol. 1, Francesca Rizzo (ed.), Soveria Mannelli: Rubettino, 2005, p. 134.

<sup>5</sup> De tal dá conta, por exemplo, a troca de correspondência com Luciano Nanni, a última datada de poucos meses antes da sua morte, e onde revela uma enorme disponibilidade para ler e debater ideias com os seus pares, bem como uma enorme gentileza e amabilidade. (Cf. Nanni, “Un ricordo di Rosario Assunto: due lettere inedite”, *Parol - quaderni d'arte e di epistemologia* 12 (1996).

<sup>6</sup> Veja-se, por exemplo, Maria Bettetini, “Assunto e l'Antico”, *Aesthetica Preprint* 44 (1995): 17-23; Luigi Russo, “Assunto e il Paesaggio dell'Estetica”, *Aesthetica Preprint* 44 (1995): 5-13; Claudio Mennini, “Il Medioevo di Rosario Assunto. La civiltà estetica”, *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia* [em linha]. Anno 10. Dezembro 2008; Federica Pau, “Note sull'estetica dell'architettura medievale nel pensiero di Rosario Assunto”, *Officina di Storia dell'Architettura*, s.d. [em linha]

<sup>7</sup> Para tal Assunto recorre, por exemplo, ao *Rationale divinatorum officiorum* (1286) do bispo Durand de Mende. A este respeito, veja-se o acima citado artigo de Federica Pau, n. 31.

apropriando-se esta por sua vez das concepções da filosofia. Nas palavras do filósofo: “O juízo estético é união de um sujeito singular e de um predicado universal: estudar a história do juízo estético num determinado período histórico significa, portanto, reconstruir as maneiras como a cultura desse período concebia o sujeito e o predicado.”<sup>8</sup> Aliás, tanto nos seus escritos sobre arte quanto nos que se debruçam sobre o jardim ou a paisagem, não se trata, para Assunto, de procurar uma nova definição do belo (ou do sublime, da graça, etc.), mas sim de identificar os ideais estéticos que periodicamente prevalecem nos esquemas do juízo estético (isto é, nas ideias preconcebidas de belo ou seja, as variações internas do predicado desse juízo, os diferentes modos de conceber a beleza). O valor estético é o Belo, predicado universal e necessário do juízo estético, já a beleza, manifestando-se de modos múltiplos na experiência, é definida objectivamente – um esquema entre todos os possíveis – e irreduzível a uma definição singular.<sup>9</sup> Acontece que no juízo, frequentemente, o elemento contingente e particular tende a identificar a si o valor absoluto, considerando todos os outros modos de o conceber como um desvalor ou não-valor, caindo assim em preconceito.<sup>10</sup> Os ideais estéticos, ou esquemas prevalecentes na produção artística e no juízo estético em determinado período estão na base da poética a que o artista dá voz na sua obra, seja ela uma catedral, uma pintura, escultura ou poesia.

Contrariamente à visão então corrente, Assunto concebe a Idade Média como uma *civilização estética*, onde a beleza e a sensibilidade estão na base da forma como o mundo é olhado pela cultura.<sup>11</sup> Esta concepção mostra um modo de entender a estética como

---

<sup>8</sup> “Giudizio estetico è unione di un soggetto singolare e di un predicato universale: studiare la storia del giudizio estetico in un determinato periodo significa dunque ricostruire le maniere come la cultura di quel periodo ne concepiva il soggetto e il predicato”. R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano: Il Saggiatore, 1961, p. 9, citado por Luigi Russo em “Assunto e il Paesaggio dell'Estetica”, cit., p. 10. Russo destaca esta inovação metodológica de Assunto e chama-lhe uma “revolução epistémica”. Da mesma forma, Francesco Piselli, numa recensão a Assunto, elogia-lhe a metodologia, o rigor, e a extensa análise fenomenológica. Cf. F. Piselli, Recensão de *Infinita Contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, e de *Specchio vivente del mondo (artisti stranieri in Roma, 1600-1700)*, de Rosario Assunto, *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica* 73, no. 1 (1981): 222-24.

<sup>9</sup> Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, Florença: La Nuova Italia, 1963, pp. 84 s.

<sup>10</sup> O que explicaria o facto de uma corrente artística colocar no ápice da definição de beleza determinadas qualidades que uma outra corrente considera, precisamente, ausentes de valor. Cf. *Ibid.*, pp. 94 s, 101.

<sup>11</sup> Segundo Claudio Mennini, o mérito de Assunto para a estética é justamente a identificação da Idade Média como o seu ápice filosófico, o momento em que a estética foi tomada como modo paradigmático de olhar o mundo. Cf. Claudio Mennini, “Il Medioevo di Rosario Assunto. La civiltà estetica”, cit. Já Federica Pau salienta que a definição da Idade Média como “civilização estética” dá sobretudo corpo ao papel crucial que Assunto atribui à arquitectura, considerando-a o agente principal da esteticidade medieval: se a cidade

basilar para a cultura e que não deve por isso ser entendida como uma área secundária da filosofia, nem confundida com (ou substituída pela) crítica de arte.

Se a sua “personalidade poliédrica, omnívora, extravagante” o fez traçar “novas rotas de navegação” em lugar de percorrer as orientações convencionais e assim delinear um novo modo de conceber o lugar da estética,<sup>12</sup> a sua intensa, apaixonada e severa crítica à sociedade de consumo que emergia terá sido, porventura, o mais determinante para não ter recebido o amplo reconhecimento que mereceria. Após um início de carreira editorial auspiciosa, com publicações nas mais prestigiadas editoras italianas, versando sobre temas contemporâneos como as artes, o *design* industrial e a estética (como *Forma e destino*, Edizioni di Comunità, 1957; *L'integrazione estetica*, Edizioni di Comunità, 1959; *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Feltrinelli, 1960; *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Il Saggiatore, 1961, *Estetica dell'identità. Lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, STEU, 1962), a partir do final dos anos sessenta encontraria se não uma resistência à sua produção teórica<sup>13</sup>, certamente um fosso entre a sua visão e aquela em voga. Assunto foi longamente considerado – e sentiu-se ele mesmo

---

se constituía como uma antecipação em solo terreno da beleza absoluta (Jerusalém Celeste), a catedral constitui-se como arquétipo da beleza “representando o universal através do particular”. Cf. Pau, “Note sull'estetica dell'architettura medievale nel pensiero di Rosario Assunto”, cit. Por seu lado, Luigi Russo sublinha que cada uma das épocas estudadas por Assunto é elevada a civilização estética, sendo diversas entre si, cada uma peculiar, em cada uma delas se revela uma de entre as múltiplas epifanias com as quais, em Assunto, a categoria estética é a forma de compreender o próprio processo vital. Cf. L. Russo, “Assunto e il Paesaggio dell'Estetica”, cit., pp. 11-12. Assunto, por sua vez, declara ser Edgar de Bruyne o “descobridor” da estética medieval. Cf. R. Assunto, “Il Microcosmo ed il Macrolibro. Postille all'estetica del dodicesimo secolo”, in *Musica e architettura nel pensiero medioevale. Il canto delle pietre*, Comitato Lombardia Europa musica, 1994, p. 25.

<sup>12</sup> Cf. Luigi Russo, “Rosario Assunto e il Paesaggio dell'Estetica”, cit., p. 5.

<sup>13</sup> Tal sugere Emanuele Cutinelli-Rendina, no seu artigo “Il Sessantotto di Rosario Assunto (con una postilla autobiografica)”, *Ventesimo Secolo* 22 (Junho 2010): 85-94, onde considera que, tendo Assunto publicado em editoras de renome, obtendo reconhecimento nacional e fora de portas, seria expectável que visse o seu sucesso aumentar e continuar a publicar nas casas editoriais onde tinha iniciado a sua carreira. Contudo, Assunto, sentindo ser seu dever “ético e intelectual” (p. 88), refutar teoricamente algumas das ideias largamente difundidas nos canais *mainstream*, a partir do início dos anos setenta, passou a ter como canal para comunicar as suas ideias apenas jornais de menor visibilidade. Veja-se também o artigo de Lido Chiusano, onde se lê que “perante a barbárie modernista devastante” Assunto não encontra nem espaço onde partilhar o seu trabalho, nem aliados nesta batalha. Resta-lhe isolar-se, tendo mantido, apesar de tudo, uma contestação por vezes jocosa, contra os responsáveis pela degradação e decadência da paisagem, pela redução da heterogeneidade e complexidade à homogeneização e empobrecimento cultural. Cf. Lido Chiusano, “Ragioni e passioni di Rosario Assunto”, cit., pp. 109-134. Mas é o próprio Assunto quem nos dá as indicações mais claras relativamente à dificuldade que encontra na recepção ao seu trabalho. Nas cartas que dirige a Oreste Macrì menciona frequentemente estar a passar por momentos difíceis. Por exemplo, numa carta datada de 16/07/1968 manifesta-se adversamente a respeito de editoras como a Einaudi e Vallecchi, confessando sentir-se derrotado no seu empenho pelo direito à cultura. Estas cartas encontram-se registadas em: Dario Collini (ed.), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, Firenze: Firenze University Press, 2018, p. 153.

– um pensador “inactual” e contracorrente<sup>14</sup>, chegando mesmo a fazer dessa inactualidade a sua bandeira.<sup>15</sup>

A sua história foi, segundo o próprio, deveras comum, sem vicissitudes particularmente dramáticas (salvo a distribuição de jornais clandestinos, a sua participação não armada na Resistência)<sup>16</sup>. Já no pós-guerra, privou com Adriano Olivetti, chegando a ser dirigente do *Movimento di Comunità* – o engenheiro e o seu grupo tiveram um papel de relevo na cultura italiana dos anos de 1950, ao publicar textos essenciais, nomeadamente de urbanismo.<sup>17</sup> Por influência de Olivetti, partilhou do entusiasmo por alguns grandes arquitectos como Le Corbusier, Mies van der Rohe ou Walter Gropius, enquanto estes representavam aquilo que vinha de fora, a novidade e o fim da repetitividade do eclectismo oitocentista – e porque estavam, em grande parte, em choque com o fascismo.<sup>18</sup> Um entusiasmo que se desintegrou quando o Movimento Moderno se tornou *International Style*, anulando as características singulares dos lugares e

---

<sup>14</sup> O próprio di-lo numa carta enviada a Emanuele Cutinelli-Rendina, a 28/07/1978: “nei mei discorsi così aspri, così controcorrente”, Cf. E. Cutinelli-Rendina, “Il Sessantotto di Rosario Assunto”, cit., p. 94.

<sup>15</sup> Veja-se o artigo de Paolo D’Angelo na edição de homenagem a Assunto: “Natura e Storia nel Paesaggio di Assunto”, *Aesthetica Preprint* 44 (1995): 41. D’Angelo descreve ainda Assunto como “exilado do seu tempo”, salientando a coragem demonstrada ao usar a palavra “paisagem” no título de um livro (Cf. D’Angelo, *Filosofia del paesaggio*, s.l.: Quodlibet, 2014, 2ª edição, p. 57). Piero Zanetov comenta as suspeitas ideológicas de que Assunto foi alvo devido à sua batalha civil contra a destruição do património, que conduziu a um progressivo isolamento (cf. P. Zanetov, “Rosario Assunto (1915-1994): dagli scritti d’esordio ai primi anni Novanta”, in R. Assunto, *La bellezza assoluta del giardino. Arte e filosofia della natura*, Roma: Derive Approdi, 2021, p. 180. Mas veja-se também as palavras do próprio Rosario Assunto, que dão conta de estar consciente da dessintonia entre os seus temas e aqueles que os seus contemporâneos privilegiavam: “Non mancherà, ovviamente, quem à presente e a seu modo unitária recolha de estudos reprove a falta de sintonia com as directrizes actualmente em vigor” (“Non mancherà, ovviamente, chi alla presente e a suo modo unitaria raccolta di studi rimprovererà la mancanza di sintonia rispetto agli indirizzi ai nostri giorni dominanti”), R. Assunto, “Prefácio”, in Id., *Libertà e Fondazione Estetica*, Roma: Bulzoni, 1975, p. X. Curiosamente, Massimo Venturi Ferriolo publica em 2019 um livro intitulado *Oltre il Giardino* (Turim: Giulio Einaudi), cuja nota introdutória (“#trasformareingiardinoilmondo”, pp. 3-6) e segundo capítulo (“Attualità di un’ostinata filosofia” pp. 23-40), fazem não só um resumo como verdadeira apologia do pensamento de Rosario Assunto sem o citar uma única vez. Apenas na nota bibliográfica (onde apresenta uma panorâmica de bibliografia para os diversos aspectos relacionados com o jardim), se refere à importância da obra de Assunto sobre a filosofia do jardim enquanto tema-problema, “ainda hoje insuperável” (p. 123). Todo o livro, aliás, poderia apresentar-se como uma sùmula da filosofia do jardim de Assunto, contrastando com a posição de respeitosa divergência que apresenta em textos anteriores, como é exemplo “Ricordo di Rosario Assunto” (*Informazione Filosofica*, Anno V 17-18 [1994]: 5 s.).

<sup>16</sup> Cf. M. Ferrante “Conversazione con Rosario Assunto”, cit., p. 61.

<sup>17</sup> Cf. Domenico Luciani, “Suivre le cheminement d’une pensée: les étapes d’un combat intellectuel”, in Rosario Assunto. *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textos reunidos, traduzidos e apresentados por Hervé Brunon, Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, 2003, p. 173.

<sup>18</sup> Cf. M. Ferrante “Conversazione con Rosario Assunto”, cit., p. 61.

construindo-se em qualquer lado da mesma forma (o mundo inteiro tornado em imagem serializada).<sup>19</sup>

Interessou-se pela técnica e pela indústria, acreditando na possibilidade de conciliação entre esta e a agricultura,<sup>20</sup> procurando com a sua reflexão teórica uma via de redenção estética da tecnologia e da indústria, estabelecendo pontes por forma a conciliar a beleza e a ciência, os lados mecânicos e humanos do trabalho, ou uma via de síntese entre a necessidade e a liberdade.<sup>21</sup> Se é certo que, de início, lhe agradou a contestação de 1968 – o próprio assume ter inicialmente simpatizado com o movimento e recusa passar por arrependido – participando, inclusivamente, em assembleias, o facto é que Assunto interpretava o *Sessantotto* de forma diversa da que se generalizou: sentia ali uma “linha ruskiana” (anti-industrial), uma hereditariedade (se bem que remota) de Novalis, mas que ao ser dominada pela linha marxista-leninista fê-lo distanciar-se, pois revelavam uma ligação ao tecnologismo e ao industrialismo, numa amálgama onde individualismo libertário e igualitarismo de massas se misturavam.<sup>22</sup>

Apesar de se considerar de esquerda, até 1968, por razões de ordem filosófica (mas principalmente por aversão ao Neo-Realismo, isto é, por razões de ordem cultural), nunca se reconheceu no comunismo.<sup>23</sup>

O entusiasmo inicial converteu-se em cepticismo no momento em que compreendeu que a par da contestação se instalava a incúria, a destruição de todas as formas de beleza e de património (natural ou artístico-arquitectónico) – que o levou a considerar-se, de repente, “culpado contra a Natureza e a Beleza”<sup>24</sup>. Posto de outra forma, foi um optimista face à modernidade do pós-guerra até ao momento em que percebeu que

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>21</sup> Cf. Paolo D’Angelo, *L’estetica Italiana del Novecento*, cit., p. 360.

<sup>22</sup> Cf. R. Assunto, “Poesia come paesaggio, paesaggio come poesia”, in Id., *La natura le arti la storia. Esercizi di estetica*, Milão: Guerini, 1990, p. 31.

<sup>23</sup> Cf. “sono sempre stato allergico al comunismo, ma principalmente per avversione al neorealismo, e perché i miei poeti erano Rilke, Mallarmé, quindi il realismo proprio non lo sopportavo”, M. Ferrante, “Conversazione con Rosario Assunto”, cit., pp. 55, 62.

<sup>24</sup> “colpevole contro la Natura e contro la Bellezza”. R. Assunto, “Poesia come paesaggio, paesaggio come poesia”, cit., p. 33.



não havia forma de conciliação possível entre a técnica e a esteticidade, alterando, então, por completo a sua posição de partida.<sup>25</sup>

Desde então, através de uma diligente reflexão, procura identificar as razões para as transformações (físicas e culturais) a que assiste, analisando os seus efeitos práticos. O seu desencanto<sup>26</sup> leva-o a pôr em marcha, ao nível das ideias, uma “batalha contra tudo o que destrói e vulgariza a beleza”<sup>27</sup>, contra o conformismo cultural que reduzia a seriável o indivíduo e a tão-só funcional qualquer espaço – da praça à paisagem. Uma batalha estética de raiz ética que trava tanto na academia, em aulas, palestras e artigos, como na praça pública através da publicação de artigos de opinião em periódicos como *Il ponte* (entre 1968-70), *Europa* (1974-77) e mais tarde em *Il Giornale Nuovo* (nos anos de 1990), bem como nos jornais *Il Tempo*, *La Gazzetta di Parma*, *Messaggero Veneto* ou contributos esporádicos para outras revistas como *Realtà del Mezzogiorno* ou *L'Italia agricola*.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Muito esclarecedor é, a este respeito, o Prefácio a *Il paesaggio e l'estetica*, onde dá conta justamente desta mudança de posição: “[...] chi di me ha letto altre cose, magari dedicate agli stessi problemi dei quali in questo libro mi occupo, troverà che il mio pensiero è cambiato in relazione a certi argomenti; e che quando è necessario non manco di fare riferimento critico a miei scritti precedenti, talvolta non troppo lontani nel tempo, per sottolineare la differenza tra il mio pensiero di oggi e quello in essi enunciato [...]. Quando per la prima volta ebbi ad affrontare organicamente, in sede universitaria, il problema estetico del paesaggio, ancora era viva e verde in me la fiducia, ora perduta, che il mondo della scienza e della tecnologia (con l’industria e l’urbanizzazione, che ne sono inevitabili corollari) avesse in sé delle possibilità di riscatto estetico, e potesse aprire le porte ad una esteticità non antagonista, ma integratrice, rispetto a quella del mondo della natura [...]”. R. Assunto, “Premessa”, in *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 8.

<sup>26</sup> Paolo D’Angelo chama-lhe indignação (e, também, ressentimento). Cf. Paolo D’Angelo, “Natura e Storia nel Paesaggio di Assunto”, cit., p. 39. D’Angelo lastima que não se tenha dado mais ouvidos às denúncias de Assunto, apesar de sempre ter lamentado que a par desse ressentimento (ou motivado por ele) Assunto se tenha colocado como adversário da modernidade enquanto tal (e não apenas de certos dos seus aspectos), antagonista do seu tempo “em todas as suas manifestações” (*ibid.*, p. 47). Ver também Id., *L'estetica Italiana del Novecento*, cit., p. 360.

<sup>27</sup> “[...] battaglia contro tutto quel che distrugge e involgarisce la bellezza.” Paolo D’Angelo, “Natura e Storia nel Paesaggio di Assunto”, cit., p. 47.

<sup>28</sup> Assunto considera muito gratificante a escrita em jornais diários e dos periódicos não especializados, um teste prévio muito benéfico, pois “é o público mais exigente, porque mais variado, e apenas em pequeníssima parte profissional, que os escritos filosóficos possam ter” (pubblico più esigente, perché più vario, e solo in piccolissima parte professionale, che le scritture filosofiche possano avere”). Cf. R. Assunto, “Una dedica epistolare”, in Id. *La bellezza come assoluto*, Palermo: Novecento, 1993, p. 19. Ainda a propósito da escrita em jornais, é interessante notar que foi nos seus contributos para os jornais *Italia Socialista* (entre 1947 e 1949) e o *Giornale* (de 1949 a 1953) que iniciou a interpretar filosoficamente a cidade, a paisagem e os jardins, temas que aprofundou no curso que ministrou sobre juízo estético e paisagem na Universidade de Urbino no ano 1961-62, e que posteriormente resultaram nos seus livros sobre jardim e paisagem. Isto é, de alguma maneira a escrita de jornais foi um incentivo e estudo prévio para a sua posterior obra maior. Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 7.

Assunto irá ocupar-se, assim, do problema da beleza natural como centralidade absoluta para a experiência estética, e daqui resultarão as suas obras mais emblemáticas e que vieram a receber maior reconhecimento, *Il paesaggio e l'estetica* (1973) e *Ontologia e teleologia del giardino* (1988). Serão, por essa razão, sobretudo essas as obras que teremos presente ao tomarmos Rosario Assunto como nosso interlocutor no questionamento acerca do lugar do jardim na filosofia.

## 2 LIBERDADE: UM PROBLEMA ESTÉTICO

Assunto vai dedicar-se a denunciar, através de todos os meios à sua disposição – seja em intervenções académicas, seja em jornais e revistas – a destruição da paisagem pela fúria construtiva da urbanização total, que em prol de uma determinada ideia de democratização dos “bens culturais”<sup>29</sup>, os transforma em consumo e, pior, cimenta uma visão de que o caminho de modernização da sociedade implica necessariamente o fim da beleza. Nesta mundividência, a que claramente se opõe, a estética e a beleza são consideradas apêndices irrelevantes e apenas o estritamente útil é estimado. Toda a herança cultural, quer se trate de património artístico quer natural, é susceptível de ser destruída ou erradicada: tudo o que foi produzido pela civilização ocidental – passível,

---

<sup>29</sup> Termo que não apraz a Assunto: ‘bens culturais’ é uma variante de ‘bens de consumo’, já não cultura, mas algo que se usa e deita fora, extraído da sua condição supratemporal. A propósito da nossa civilização, e reportando-se à estética de Dewey, Assunto diz-nos, através de Onorio (personagem que é, em grande medida, um auto-retrato do próprio Rosario Assunto, numa obra que é escrita como se fosse um diálogo platónico): “[a nossa é] uma civilização da concretude mercantil. Também na linguagem oficial, burocrática, se chamam *bens*, bens em sentido económico e, portanto, consumista [...]” (“Una civiltà della concretezza mercantile. Anche nel linguaggio ufficiale, burocratico, si chiamano *beni*, beni in senso economico, e dunque consumistico [...]”). R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale, in *La Bellezza come Assoluto*, cit., p. 126; “Bens, que fique bem claro, com inicial maiúscula: o Bem categoria da moral, não o ‘bem’ no sentido económico-administrativo com que hoje se fala de bens culturais, bens como mercadoria” (“‘Bene’, sia ben chiaro, con l’iniziale maiuscola: il Bene categoria della morale, non il ‘bene’ nel senso economico-amministrativo in cui oggi si parla di bene culturali, bene come mercanzie”). Id. “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 8; “[os homens] da cultura são sujeitos e destinatários (não: *consumidores*, porque a cultura não se consome), e de cultura são actuais ou potenciais artífices (não direi: produtores; a filosofia não é mercatologia, e deve refutar a metáfora mercatológica).” (“[gli uomini] della cultura sono soggetti e destinatari (non: *consumatori*, perché la cultura non si consuma), e di cultura sono attuali o potenziali artefici (non dirò: produttori; la filosofia non è merceologia, e deve rifiutare le metafore merceologiche).” R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., pp. 170 s. A excepção de quando expressamente indicado, todos os itálicos são do autor.

até ali, de ser fruído por qualquer um, de forma livre, tanto em cidades como em aldeias, em catedrais e igrejas, na escultura, pintura e literatura, nos jardins e paisagens – torna-se matéria quantificável, desprezível porque símbolo de uma aristocracia que se quer banida, ou simplesmente porque está no caminho, no lugar onde se deve implantar alguma coisa que *realmente produza riqueza*,<sup>30</sup> em lugar de um mero “acessório” que não faz parte do que se consideram bens essenciais ou bem-estar social.

Impõe-se assim, para Assunto, elaborar e fundamentar uma crítica a uma cultura simplesmente “horizontal”, onde a finitude é auto-fundada e um propósito que valoriza acima de tudo os valores pragmáticos e mundanos, ou mercantis, produtivos e utilitaristas alheios à beleza e à história. Esta civilização é em tudo oposta à cultura “vertical” que aponta a uma metafísica, onde a beleza é um valor e um fim em si mesmo.<sup>31</sup> A Cultura (com inicial maiúscula, frisa Assunto) será aquela que une estes dois eixos, o cruzamento entre o mundano e o espiritual, pois é a partir de um plano pragmático que “os homens dão o salto em direcção aos valores supramundanos e supratemporais que por si só dão um sentido infinito à finitude do nosso viver mortal”<sup>32</sup>.

Da mesma ideia dá conta quando expressa que aquilo que é facultado pelos *mass media* não constitui cultura, mas apenas abundante informação, sendo que informação e cultura não se confundem necessariamente, antes sendo, o mais das vezes, opostas.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Leia-se uma qualquer fábrica que apesar de criar postos de trabalho e aparentemente trazer à população local condições ou produtos de bem-estar, aumenta com a sua produção a destruição (iniciada desde logo com a edificação da própria fábrica), ao expelir gases tóxicos, erradicar mais e mais matéria-prima viva ou inerte, ou seja, exponenciando a destruição da paisagem. Veja-se sobre esta questão R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale”, cit., pp. 97-166, sobretudo pp. 104-115.

<sup>31</sup> De que é exemplo a Idade Média, uma “civilização estética”, cuja particularidade era constituir-se como uma “civilização vertical de imagens”. Imagens estas que representavam conceitos: figuravam através do particular o universal, ao mesmo tempo que o particular se revelava através de formas que continham em si o universal, traçando uma correspondência entre a mundanidade e o supramundano, sendo a realidade terrena, visível, entendida como reflexos do inteligível: um espelho do divino que é banhado pela luz deste. Ou seja, tanto a arquitectura, como a pintura e a escultura (sempre vividas em relação com a própria arquitectura) remetiam para a beleza absoluta, fazendo com que o viver cidadão quotidiano fosse um viver em permanente fruição estética. Veja-se a este respeito Federica Pau, “Note sull’estetica dell’architettura”, cit.

<sup>32</sup> “[...] gli uomini spicchino il salto verso i valori sovramondani e sovratemporali che soli danno un senso infinito alla finitezza del nostro viver mortale.” R. Assunto, “Civiltà orizzontale e verticale”, *Il Giornale nuovo*, 22/04/1991, p. 3.

<sup>33</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, in Id., *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano: Guerini e Associati, 1999 [1988], p. 121, n. 10. Veja-se também o capítulo “La fondazione estetica (una postilla con un abbozzo di teoresi)”, in R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., pp. 151-179, onde a propósito da investigação em torno da liberdade de conhecer, Assunto fazendo correlacionar conhecimento e cultura, avisa que nem toda a cultura é conhecimento nem todo o conhecimento é cultura: “L’informazione, per esempio, è conoscenza senza esser cultura” (p. 170).

Esta denúncia da aposta na informação em detrimento do investimento na cultura é reveladora: não se trata de enaltecer uma visão aristocrática ou elitista, afastada de uma classe mais modesta, antes pelo contrário, trata-se de valorizar uma herança histórico-cultural comum – comum a toda a civilização ocidental, não apenas aos italianos. Há que levar em conta, integrar e preservar o passado (e os seus monumentos e jardins), sob pena deste perecer antes de tempo.

A cultura de um povo não irrompe no presente, as suas raízes estendem-se ao passado e só pode ser verdadeira cultura se do passado fizer pontes para o futuro, elevando-se acima do tempo. De outra forma, é mera produção de bens de consumo, que se destroem para dar lugar a novos e ainda mais novos bens a consumir. O eterno presente alegra-se com a ruína e a destruição de monumentos e de paisagens, como se tudo fosse uma questão de espaço apenas, espaço quantificável sem nome e sem identidade.

Assunto dirige, pois, a sua crítica a uma sociedade que em nome de um ideal de democracia e de a todos dar acesso a ‘cultura’ age como se esta equivalesse a opressão e aceita, paradoxalmente, a destruição do que sempre foi acessível a todos – a beleza da paisagem, grátis, disponível a qualquer um – retalhando-a em nome do progresso.<sup>34</sup> Esta crítica à sociedade contemporânea (que origina com a sua crítica ao ‘Sessantotto’) coincide com, ou antes, abre caminho ao seu estudo do jardim e da paisagem não só enquanto problemas filosóficos em nome próprio mas como chave para uma possibilidade de futuro próspero (ou mesmo, como única hipótese de haver efectivamente um futuro, voltaremos a esta ideia mais à frente).

---

<sup>34</sup> Curiosamente, na mesma nota citada em cima (“Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, p. 121, n. 10), onde Assunto aborda a substituição de cultura por informação, o filósofo demonstra o seu desacordo quanto à ideia, muito difundida, de que os camponeses seriam incapazes de apreciar esteticamente a paisagem, uma vez que Assunto reconhece uma específica sensibilidade campesina que procura a ordem e a produção dos campos mas que não descarta o que é agradável à vista (remetendo o seu leitor para a obra de L. Gori-Montanelli, *Architettura e paesaggio nella campagna toscana*, Florença: Olschki, 1959, n. 5). Esta sensibilidade informa a sua concepção do campo (pré-industrial) como lugar estético, nos antípodas daqueles que correlacionam a cidade e a civilização industrial com um progresso a nível de cultura e o campo a estagnação ou retrocesso. Encontramos aqui uma clara divergência quanto a Joachim Ritter, autor que Assunto muito valoriza, mas que, neste ponto considera a esteticidade do campo agrícola apenas do ponto de vista dos cidadãos que o visitam: o viandante cidadão (ser livre) procura no rural um mundo desaparecido, olha-o como natureza estética, sendo que quem a trabalha, porque preso à causalidade natural, não a pode contemplar esteticamente, preso que está à terra como fonte de rendimento (veja-se J. Ritter, “Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft” [1964], trad. port. Ana Nolasco, “Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna”, in Adriana V. Serrão (coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 95-122, sobretudo pp. 101, 103-119).

Importa fazer aqui uma breve nota sobre uma certa oposição de Assunto aos ecologistas. Se é certo que os movimentos ecologistas e os “Verdes” em Itália se originaram das contestações de 1968, na visão de Assunto (da “linha ruskiana” a que aludimos atrás) estes surgiram, a seu ver, equivocados, pois “trocaram em problema político aquilo que é um problema filosófico, misturando a defesa da natureza com a não-violência, o pacifismo, que nada têm que ver com isso”.<sup>35</sup>

Assunto apela, com grande antecipação, a questões que se enquadram nas preocupações “ambientais”, contudo, para o “filósofo inactual e contracorrente” a defesa da natureza não deve ter por base uma visão utilitarista, considerando que a argumentação ecologista tem por base tão só a defesa de recursos materiais.<sup>36</sup> Paolo D’Angelo encontra as raízes do diferendo que opôs Assunto aos Verdes precisamente no não reconhecimento à natureza, por parte destes, de valor em si mesma mas apenas de valor utilitário, defendendo a protecção do ambiente em primeiro lugar porque dependemos dele, sendo a beleza uma qualidade heterónoma da natureza, subalterna; enquanto que, para Assunto, a beleza da natureza nunca é secundária ao bem-estar, é autónoma, não é um acessório mas um dom inestimável *per se*.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> “scambiare per un problema politico quello che è un problema filosofico, di mettere in mezzo la difesa della natura con la non-violenza, il pacifismo, che non c’entrano niente”. Cf. M. Ferrante, “Conversazione con Rosario Assunto”, cit., p. 62.

<sup>36</sup> Cf. R. Assunto, “In treno con gli occhi chiusi riabilitando l’estetismo”, in Id., *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milão, Jaca Books, 1997 [1984], p. 212.

<sup>37</sup> Cf. Paolo D’Angelo, “Natura e Storia nel Paesaggio di Assunto”, cit., pp. 45 s. D’Angelo atribui a Assunto não só o ter antecipado em décadas o pensamento contemporâneo em questões de estética ambiental (na sua vertente anglo-saxónica) e de filosofia da natureza (na versão germânica) como refere também a sua actualidade, pois a sua obra permanece pertinente e contribui vivamente para a discussão hodierna. Veja-se também Paolo D’Angelo “Critica dell’estetica ecologica”, in *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma: Laterza, 2001, onde D’Angelo, apesar de nos recordar de que os primeiros parques naturais, nomeadamente o Yellowstone, fundado em 1872, nasceram graças a motivações não só ecológicas mas também estéticas, e que Aldo Leopold (em *A Sand county Almanac*, 1949), um dos expoentes iniciais do pensamento ecológico, inclui a beleza precisamente como um dos factores essenciais para determinar a justeza de um ecossistema (cf. *Ibid.*, p. 70), enfatiza a indiferença face à beleza presente na generalidade do ambientalismo, e a ausência de invocação da beleza como factor relevante para a defesa da natureza, sublinhando o carácter pioneiro da argumentação assuntiana de *Il paesaggio e l’estetica*, nomeadamente por não subsumir a estética à ecologia, mas antes demonstrar ser a paisagem o mesmo ambiente da ecologia, tomado como objecto de contemplação.

Por seu lado, Lido Chiusano não encontra paralelo entre a estética da natureza de Assunto e a estética ecológica (“a moda dos movimentos de opinião que se reclamam do ‘pensamento ambientalista’”), pois a apaixonada reflexão de Assunto é antes uma “re-apresentação e testemunho actualizados de uma sensibilidade aristocrática e altamente refinada, interna a uma tradição humanística mais do que ilustre.” Lido Chiusano, “Ragioni e passioni di Rosario Assunto”, cit., p. 125.

Trata-se, também, de esclarecer o que significa *liberdade* da natureza: é o homem que é livre da natureza porque não se subjugou a ela e às suas leis (e, portanto, é livre de a destruir), ou a liberdade depende da natureza e é a natureza ela própria livre? Para Assunto, inegavelmente, a devastação da paisagem tem por base uma concepção negativa (e errada) de liberdade:

Como base da revolta contra a natureza, da violência usada na natureza, subjugação e exploração da natureza, que levou à devastação da paisagem e ao massacre do *verde público* esteve a concepção, digamos, *negativa* de liberdade, interpretada e perseguida como liberdade *relativamente à natureza*<sup>38</sup> – o que significa superação da natureza a fim de reivindicar e explorar todos os seus recursos. Mas superação da natureza, violência usada na natureza, significou superação e violência usada no homem na medida em que na sua fenomenalidade é um ente da natureza, pelo *homo faber*, que poderemos hoje chamar *homo technologicus*.<sup>39</sup>

Assunto alerta que o que está em causa (a defesa da natureza e da paisagem) não pode depender de modas – e nos anos de 1980 a ecologia começava a estar na moda –, pois o que está em voga hoje pode amanhã ser “varrido pela onda devocional de outra forma de hedonismo social, sobre a qual, e esse é o seu limite, em última análise, o ambientalismo e a ecologia de hoje são fundados”<sup>40</sup>. A verdadeira defesa da natureza não pode ser superficial e passageira, deve ser estrutural. O que está em jogo, em suma, é compreender uma visão do homem na qual a liberdade não pode significar a subjugação da natureza, mas sim ser entendida como liberdade, *na* natureza, de um homem livre da cobiça e do hedonismo, que, por sua vez, deixa livre a natureza em vez de se lhe se antepor: liberdade *na* natureza, não liberdade *sobre* a natureza:

---

<sup>38</sup> Importa aqui fazer uma breve nota relativa à opção de tradução tomada quanto à expressão “*Libertà dalla natura*”, frase que se repetirá, com algumas variações, em citações posteriores. Assunto recorre amiúde à distinção *della / dalla* que não encontra equivalência em português. Neste caso, “*dalla*” refere-se a uma falta, liberdade isenta de natureza, que anula a natureza. Optámos por “relativamente à natureza”, porque nos parece que mantém o sentido e, nas citações seguintes, mantém a simetria e o jogo que Assunto estabelece.

<sup>39</sup> “A fondamento della rivolta contro la natura, violenza usata alla natura, asserimento e sfruttamento della natura, quella che portò alla devastazione del paesaggio e al massacro del *verde pubblico* stava la concezione, diciamo così, *negativa* della libertà, interpretata e perseguita come libertà *dalla natura* – che significa sopraffazione della natura allo scopo di asserirla e di sfruttarne tutte le risorse. Ma sopraffazione della natura, violenza usata alla natura, voleva dire sopraffazione e violenza usata all’uomo in quanto nella sua fenomenicità è un ente di natura, dall’*homo faber* – che potremmo chiamare oggi *homo technologicus*”. R. Assunto, “Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»”, *L’Italia agricola* 2 (1989): 28-29.

<sup>40</sup> “travolto della ventata devastatrice di un’altra forma dell’edonismo sociale sul quale, e questo è il loro limite, in ultima analisi, si fondano l’ambientalismo e l’ecologismo di oggi”, R. Assunto, “Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»”, cit., p. 30.

Trata-se, com efeito, de devolver à natureza a sua liberdade. E a liberdade *da natureza* só a podemos garantir quando, mesmo trabalhando para dela obter o nosso genuíno sustento, respeitamos a natureza, pois para nós ela é também a fonte desse contemplativo e desinteressado deleite estético no qual Kant nos ensinou que podemos pensar a natureza, e a nós mesmos enquanto somos também natureza, como *sujeito de liberdade finalizada* e não como *objecto de necessidade mecânica causal*.<sup>41</sup>

Assunto toma, então, o problema da liberdade como um problema central da estética. Esta sua perspectiva assoma, como a citação acima indica, da atenta leitura da filosofia de Immanuel Kant, em particular da *Crítica da Faculdade de Julgar*.<sup>42</sup> Uma leitura que assume importância de tal ordem que Assunto se propõe apresentar uma imagem mais justa e fiel do filósofo de Königsberg, procurando chamar a atenção para aspectos até então menos tidos em conta, entre os quais o peso e lugar que a estética ocupa no edifício filosófico kantiano.

Assunto considera a estética como fundamental não só para a filosofia, mas para o homem – disso mesmo dá conta quando recomenda uma leitura atenta da filosofia kantiana, e mesmo “um eventual repensamento do problema estético enquanto decisivo para os homens. Para todos os homens e não apenas para especialistas”<sup>43</sup>, incitando a uma leitura audaz e *correcta* de Kant.<sup>44</sup> Porque essa leitura se revela fundamental para o seu *filosofar em nome próprio*<sup>45</sup> alongar-nos-emos um pouco em algumas passagens das

---

<sup>41</sup> “Si tratta infatti di restituire alla natura la sua libertà. E la libertà *della natura* la possiamo garantire solo quando, anche nel lavorarla per ricavare da essa il nostro genuino sostentamento, rispettiamo la natura in quanto per noi essa è anche fonte di quella contemplativa e *disinteressata* dilettezza estetica nella quale Kant ci insegnò che possiamo pensare la natura, e noi stessi in quanto siamo anche natura, come *soggetto di finalistica libertà* e non come *oggetto di meccanica causale necessità*.” *Ibid.*, pp. 29 s.

<sup>42</sup> Um estudo, aliás, que iniciou com o seu mestre Pantaleo Carabellese e que pretendia desenvolver pela vida fora. Cf. Claudio Cesa, “In ricordo di Rosario Assunto”, *Studi Kantiani* 7 (1994): 99. Como esclarece desde logo, esta (referindo-se à terceira *Crítica*) é “a obra que eu creio ser a mais esclarecedora, para quem queira seriamente entender o pensamento de Immanuel Kant” (l’opera che io credo sia la più illuminante, per chi sul serio voglia capirlo il pensiero di Emanuele Kant). R. Assunto, “Una dedica epistolare”, cit., p. 12.

<sup>43</sup> “un eventuale ripensamento del problema estetico in quanto decisivo per gli uomini. Per tutti gli uomini, e non per i soli specialisti”. Cf. “Libertà nel regno della necessità”, in R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 1.

<sup>44</sup> Ideia patente em expressões como “Dalla Critica del Giudizio, se la leggiamo con la dovuta spregiudicatezza” (*Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 9); “a cui la legga per il verso giusto [...]” (*Ibid.*, p. 151).

<sup>45</sup> Assunto reitera frequentemente a ideia de filosofar em nome próprio, como é patente nos seguintes exemplos: “Ma per filosofare per conto nostro, sul tema libertà e arte, dovremo tornare al problema della fondazione estetica, come si pone a chi rilegga la *Critica del Giudizio* [...]”. R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 150; ou: “Per noi, che intendiamo postillar Kant dopo aver analizzato certi suoi testi, di cui abbiamo anche sottolineato talune importanti implicazioni, e adesso ci stiamo accingendo a *filosofare in proprio* [...]” *Ibid.*, p. 157 (sublinhado nosso).

reflexões que a terceira *Crítica* suscita ao filósofo de Caltanissetta. Importa-nos aqui não tanto confrontar a sua interpretação com a de outros kantianos, mas muito mais compreender em que medida estas suas reflexões estão entretecidas naquele que constituirá o cerne da sua própria filosofia, nomeadamente no que toca ao jardim.

Um dos pontos para os quais Assunto procura chamar a atenção relativamente a Kant é, pois, a universalidade – e a necessidade – do juízo estético. A esteticidade de toda a experiência humana fundamenta-se, propõe Assunto, na defesa de que a síntese *a priori* é síntese *a priori* estética: tanto o nosso conhecimento da natureza como a nossa acção sobre ela são condicionados pelo gosto – *a priori* estético. A faculdade do juízo abarca toda e qualquer experiência humana, já que o prazer estético (e o desprazer) não é accidental ou ocasional, mas um sentimento presente em cada experiência de cada um. Toda a experiência humana é, portanto, sempre experiência estética (mesmo que não o seja em exclusivo).<sup>46</sup> Se a faculdade do juízo não tem um domínio próprio, tal só pode significar, conclui Assunto, que se trata de uma faculdade que abarca a experiência em toda a sua plenitude.<sup>47</sup> A *Crítica da Faculdade de Julgar* toma por objecto o prazer pelo qual desfrutamos como um fim em si mesmo aquilo que (pela causalidade natural) é efeito:

E sabemos que a fundamentação da liberdade pela qual pensamos o efeito como fim reside no juízo estético, porque apenas no juízo estético um efeito pode agradar-nos (ou desagradar-nos) independentemente de ser efeito: no prazer (ou desprazer) pelo qual, contemplando-o enquanto simples representação, julgamo-lo belo (ou feio) [...].<sup>48</sup>

Que em Kant o horizonte da liberdade seja, em última análise, o plano estético é absolutamente claro para Assunto, já que, assim o explica o filósofo siciliano, o pensamento estético

[...] é pensamento que funda a liberdade, na medida em que na contemplação desinteressada devolve à liberdade e ao finalismo o mundo da causalidade mecânica (liberdade teórica, liberdade do conhecimento) e no fazer desinteressado, posto ao serviço do finalismo da razão, submete a eficiência da causalidade mecânica à finalidade

---

<sup>46</sup> Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., p. 223.

<sup>47</sup> Cf. R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 6.

<sup>48</sup> “E sappiamo che la fondazione della libertà per cui l’effetto lo pensiamo come fine risiede nel giudizio estetico; in quanto solo nel giudizio estetico un effetto può piacere a noi (o a noi dispiacere) independentemente dal suo essere tale: nel piacere (o nel dispiacere) per cui, contemplandolo in quanto semplice rappresentazione, lo giudichiamo bello (o brutto) [...]” *Ibid.*, p. 173.



incondicionada da vontade autónoma: completando assim a liberdade de conhecer numa liberdade do fazer, tendo em comum com a liberdade de conhecer o fundamento da contemplação estética.<sup>49</sup>

Estética e liberdade são indissociáveis. No que toca à liberdade, não se trata jamais de uma simples satisfação de prazeres, instintos ou impulsos, mas sim da liberdade do prazer da beleza; liberdade, pois, da determinação causal, que nos faz capazes de desfrutar das representações cognoscitivas. O prazer do belo é desinteressado, indeterminado por qualquer causalidade e, portanto, “funda a liberdade do homem enquanto ser racional, que como tal é cidadão-legislador, aliás, auto-legislador, do reino dos fins”.<sup>50</sup> Só esse prazer é um fim em si mesmo e não simples efeito: o prazer do belo opõe-se ao prazer do que é simplesmente agradável, interessado, determinado pela causalidade. A liberdade do prazer do belo, argumenta Assunto, liberta-nos da subjugação aos instintos, inclinações e impulsos da causalidade biológica, pois não depende da satisfação de necessidades fisiológicas, antes resulta das representações cognoscitivas:

Livre não é o conhecimento, segundo Kant, como tão-pouco a acção é livre; o horizonte da liberdade não é o cognoscitivo nem o prático: o único horizonte no qual a liberdade tem o seu fundamento e se pode estender para abranger em si o conhecimento e a acção é o horizonte estético, que é o horizonte não do conhecer nem do agir, mas das representações constitutivas do conhecimento e do agir.<sup>51</sup>

Na unidade de juízo determinante e juízo reflexionante, Kant “rompe a cadeia da causalidade mecânica, abrindo ao homem o mundo da natureza como horizonte para a

---

<sup>49</sup> “[...] è pensiero fondante libertà, in quanto nella contemplazione disinteressata restituisce alla libertà e al finalismo il mondo della causalità meccanica (libertà teoretica, libertà della conoscenza) e nel fare disinteressato, messo al servizio del finalismo di ragione, sottomette l’efficienza della causalità meccanica alla finalità incondizionata dell’autonomo volere: completando così la libertà del conoscere in una libertà del fare, avente in comune con la libertà del conoscere il fondamento della contemplazione estetica”. *Ibid.*, p. 175.

<sup>50</sup> “fonda la libertà dell’uomo in quanto essere razionale, che come tale è cittadino-legislatore, anzi autolegislatore, *del regno dei fini*”. *Ibid.*, p. 155. Cf. as secções a) e b) do capítulo “La Fondazione Estetica (una postilla con abbozzo di teoresi)”, cit., pp. 151-153 /153-160.

<sup>51</sup> “Libero non è il conoscere, secondo Kant, come neppure l’agire è libero; l’orizzonte della libertà non è quello conoscitivo e nemmeno quello pratico: il solo orizzonte nel quale la libertà abbia la propria fondazione e possa estendersi fino ad abbracciare in sé la conoscenza e l’azione è l’orizzonte estetico, che è l’orizzonte non del conoscere né dell’agire, ma delle rappresentazione costitutive del conoscere e dell’agire.” *Ibid.*, pp. 156-157.

sua liberdade”.<sup>52</sup> Para Assunto, aliás, o problema que Kant procura resolver na terceira *Crítica* é precisamente o problema da liberdade, ou seja, a justificação filosófica da liberdade humana. Diz-nos o exegeta: “[...] a verdadeira imagem de Kant é a de um filósofo da liberdade, que procura e encontra para a liberdade o fundamento mais apropriado de uma filosofia que, no seu domínio, confere ao prazer a cidadania *optimo jure*, a par da cidadania da *eficiência* e do *finalismo*”<sup>53</sup>.

A necessidade de liberdade é filosófica: é a necessidade de uma liberdade transcendental que justifique (e simultaneamente assegure) as liberdades empíricas. Quanto mais vê aumentar à sua volta o condicionamento mecânico da eficiência racionalista e quão mais forte se torna o domínio do determinismo causal (que ameaça anexar todos os campos do conhecimento), mais necessidade sente Assunto dessa liberdade transcendental.

Meditar sobre a *Crítica da Faculdade de Julgar* revela-se, assim, fundamental na própria arquitectura do pensamento de Assunto, já que é na recuperação da ideia de liberdade como liberdade estética que constrói as bases da sua resposta ao problema (não apenas estético) que se propõe resolver: “o problema da humanidade no equilíbrio entre os robôs prefigurados por Čapek e os rinocerontes que Ionesco tornou famosos.”<sup>54</sup> Um

---

<sup>52</sup> “rompe le catene del causalismo meccanicistico, aprendo all’uomo il mondo della natura come orizzonte per la sua libertà”. *Ibid.*, p. 34.

<sup>53</sup> “[...] la vera immagine di Kant è quella di un filosofo della libertà, che per la libertà cerca, e trova, la più appropriata fondazione in una filosofia la quale nel proprio reame conferisce al piacere cittadinanza *optimo jure*, pari a quella della *efficienza* e del *finalismo*”. *Ibid.*, p. 153.

<sup>54</sup> “è problema di una umanità in bilico tra i robot prefigurati da Čapek e i rinoceronti che Ionesco rese famosi.” *Ibid.*, p. 157. Assunto regressa várias vezes a esta imagem do robô de Karel Čapek (da sua peça R.U.R [*Rossumovi Univerzální Roboti*], de 1920), às mãos de quem a humanidade acabaria por perecer, bem como à realidade descrita no *Admirável Mundo Novo* de Huxley, com as repetidas instruções condicionantes como “o novo é melhor que o antigo” e “deitar fora é melhor que consertar”. Quando a personagem “Selvagem” recita versos da *Tempestade* ou de outras obras de Shakespeare e encontra desconhecimento e incompreensão, excepto em Mustafá Mond, o Administrador Residente da Europa Ocidental e única pessoa que conhece os clássicos (pois estes são proibidos, por decreto do próprio Mond), este explica-lhe que a razão da proibição se deve simplesmente a serem versos velhos. Perante a incompreensão do Selvagem, insiste: “porque é velho, eis a razão principal. Aqui não temos o culto das coisas velhas [...] especialmente se forem belas. A beleza atrai, e nós não queremos que as pessoas sejam atraídas pelas coisas velhas. Queremos que amem as coisas novas” (Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo* [1932], trad. port. Mário Henrique Leiria, Unibolso, s.d., pp. 206 s.). Este curto diálogo resume a visão do mundo contra a qual se ergue Assunto: um mundo onde os sentimentos são substituídos pela mera satisfação de desejos carnis e dos impulsos mais imediatos e superficiais, sem realização amorosa (pior, onde não há qualquer referência ou experiência do sentimento de amor) onde tudo se resume à produção do novo, à eficiência, onde não existem relações familiares e de sangue e a própria reprodução é laboratorial, todos sendo criados de acordo com as funções que irão desempenhar, condicionados desde o estado embrionário para uma suposta paz universal altamente controlada e onde cada vida é pré-determinada. Um mundo sem beleza e sem cultura, apenas eficiente. Também em *Il paesaggio e l’estetica* Assunto refere esse mundo que não deseja: “Para nós, leitores de Huxley, e enquanto tal nada desejamos

problema que advém do conflito que vivemos enquanto seres vivos corpóreos, dependentes de uma natureza que, porque somos simultaneamente *Homo sapiens* e *Homo faber*, tomamos não só como objecto do nosso pensar mas também do nosso agir.

Este é um dos conflitos mais dramáticos do mundo moderno: o conflito entre o conhecimento (ciência pura, que tem em si mesmo a sua finalidade, o “momento interno do logos”<sup>55</sup>) e a sua aplicação prática através da tecnologia (ciência instrumentalizada). Dramático, porque opõe o homem a si mesmo, sujeitando-o a auto-realização tecnológica da ciência ao total domínio e abuso de si mesmo (o homem sendo simultaneamente a vítima e o seu próprio carrasco). Esta sujeição do homem à potencialidade tecnológica, esta violência exercida sobre si mesmo, é resultado da forma como olha a natureza enquanto objecto externo a si e que é seu para senhorear. Quando se autoriza a transmutação da teoria (ciência do conhecimento) em metodologia do fazer (acção); quando a ciência passa de nível teórico a nível prático, o conhecimento devém poder e realiza-se em instrumentos que viram a potência do homem contra o próprio homem: a acção tecnológica é uma acção que tem como fim um poder sem barreiras, que indefinidamente, sempre em crescendo, amplia o seu campo de acção:

e, para tal, requer outros trabalhos e pesquisas que têm como objectivo a expansão ilimitada de uma potencialidade de fabricação que cresce sobre si mesma e afasta cada vez mais os homens do conhecimento autêntico.<sup>56</sup>

O fazer da ciência enquanto tecnologia difere do fazer artístico, que é uma acção que retorna ao conhecimento, isto é, é uma acção que incorpora e realiza o conhecimento (Logos). Pelo contrário, a acção tecnológica, o fazer que é possibilitado pela passagem

---

que a utopia de *Brave New World* se realize (até porque os avanços que pudemos experimentar foram tudo menos gratificantes) [...]” (Per noi, lettori di Huxley, e in quanto tali niente affatto desiderosi che l’utopia de *Brave New World* si realizzi (anche perché tutt’altro che lietificanti ne sono stati gli anticipi di cui abbiamo potuto fare esperienza) [...]), p. 260. Já a peça *O Rinoceronte* (1959), de Ionesco, conta a história de uma cidade comum que se transforma após a passagem de um rinoceronte. Se à sua chegada a sua origem suscita discussão, misteriosamente, todos os cidadãos serão aos poucos “contagiados”, metamorfoseando-se em rinocerontes. Ionesco critica o conformismo, que, criando condições de submissão a uma ordem absurda, transforma os homens em marionetes. Seja por inércia, comodismo ou interesse, os conformados seguem passivamente a manada, renunciando àquilo que neles deveria ser o essencial e mais elevado: o pensamento próprio.

<sup>55</sup> “momento interno del logos”, R. Assunto, “Poesia come discorso logico e il rovescio del suo rovescio (nuove considerazione volutamente anacronistiche)”, *L’Albero* XXIV, n.º 55 (1976): 118.

<sup>56</sup> “e per questo richiede altro fare, e ricerche aventi come loro scopo l’illimitata espansione di una potenzialità fabbrile che cresce sempre su se stessa e sempre più allontana gli uomini dall’autentico sapere”. *Ibid.*

da ciência de um nível teórico a um nível prático, é uma acção que tem como fim um poder sem barreiras, que se expande ilimitadamente e requer sempre mais poder (poder para a práxis), para se transformar “naquele poder que não contente em ter sujado a terra invadida pelos seus inúmeros dispositivos, povoou o céu com aviões a jacto sibilantes, que sujam os *campos etéreos*, descrevendo neles a sua própria trajectória com um rasto de gases venenosos.”<sup>57</sup> O barulho ensurdecador que escutamos, quotidianamente (proveniente de instrumentos, máquinas, motores, automóveis e aviões a alta velocidade), é uma marca da contradição e do conflito teórico que cada um de nós põe em prática, diariamente, quando nós mesmos utilizamos as máquinas e instrumentos que poluem o ar que respiramos e nos ferem os ouvidos.

Por outro lado, pensar a arte como a “actividade humana na qual o finalismo da razão se arroga a eficiência da causalidade natural”<sup>58</sup> permite a Assunto pensar que é a arte, enquanto modelo de acção ou como acção ideal, que nos pode acudir se queremos recuperar a nossa condição de seres naturais sem sucumbir à mera fisiologia ou ao mecanismo puro: “pensar na arte e recuperar a natureza: essa natureza que somos nós mesmos, sem nos reduzir à condição dos homens de Čapek, escravos destinados ao massacre por parte dos autómatos por eles próprios fabricados.”<sup>59</sup>

Para se recuperar a natureza, para que possamos representar a nós mesmos a causalidade da natureza como livre é necessário pensá-la não só enquanto governada pela razão, como também enquanto subjugada ao seu finalismo. Tal como acontece na arte, na qual a causalidade mecânica da acção técnica se torna eficiência mecânica ao serviço de um finalismo livre e incondicionado. Apenas desta forma a causalidade da natureza pode ser pensada como livre, “[...] livre no seu operar e final nos seus resultados: os quais, para a nossa representação, que os frui esteticamente, não serão já efeitos, mas fins definitivos.”<sup>60</sup> Tomar a liberdade como mediação entre conhecimento e acção permite justificar a ideia de liberdade como forma de recuperar a natureza, ou seja, mostra-se uma

---

<sup>57</sup> “in quel potere che non contento di aver sporcato la terra invasa dai suoi numerosi ordigni, ha popolato il cielo di sibilante aviogetti, che insudiciano gli *eterei campi* descrivendo in essi la propria traiettoria con una scia di gas velenosi”. *Ibid.*, p. 121.

<sup>58</sup> “l’arte come attività umana in cui il finalismo della ragione abbia avocata a sé l’efficienza della causalità naturale”, R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 157.

<sup>59</sup> “pensare l’arte e recuperare la natura: quella natura che siamo noi stessi, senza ridurci alla condizione degli uomini di Čapek, schiavi destinati al massacro da parte degli automati che essi stessi hanno fabbricati.” *Ibid.*

<sup>60</sup> “[...] libera nel suo operare e finale nei suoi risultati: i quali, per la nostra rappresentazione, che li gode esteticamente, non saranno più effetti, ma scopi definitivi.” *Ibid.*, p. 157.

linha de saída para o problema que Assunto encontra a toda a sua volta, seja a destruição da paisagem e dos jardins, seja o descuido dos monumentos e o total desrespeito pela cultura, seja a automatização, industrialização e massificação.

*Liberdade por oposição a libertação*: entendendo Assunto que a condição mesma de liberdade é justamente o triunfo da razão sobre o causalismo fisiológico. A liberdade que tem por horizonte a estética (e em última análise a Liberdade enquanto máxima para o homem) é uma liberdade que nos eleva acima da nossa animalidade, a única que nos pode comandar o imperativo categórico kantiano e que nos pode fazer, realmente, humanos. Pelo contrário, abdicar da razão é permitir que a ação humana seja governada pelo mecanismo dos impulsos puramente fisiológicos. Uma tal sujeição ao mecanismo da natureza como pura causalidade eficiente só pode ter resultados empobrecedores, e são esses resultados que Assunto tenta travar com a sua “batalha de ideias”. Talvez porque a submissão ao mecanismo natural, sem a intervenção da razão para o legislar, sem a moral a encaminhar-nos para propósitos mais elevados, seja o caminho aberto para a redução do homem a simples meio para o funcionamento de um dispositivo mecânico (já não do mecanismo natural, mas do mecanismo técnico-industrial). Até porque, clarifica,

para nós liberdade [...] é liberdade do ser humano como um fim a si mesmo e em si mesmo, no que respeita à mecanização do mundo: da qual corremos o risco de sermos despromovidos a rodas de uma engrenagem sujeita à mais rigorosa e inexorável causalidade.<sup>61</sup>

Pensando que a máquina nos liberta, damos por nós, subitamente, angustiados porque “relegados a uma dependência causal do aparelho mecânico no qual tínhamos entrado acreditando dominá-lo.”<sup>62</sup> A angústia de Assunto é ver a humanidade reduzida a simples meio para o funcionamento desse dispositivo. O homem reduzido a máquina ou a mero apêndice dessa mesma máquina.<sup>63</sup> Em suma, o problema está, mais uma vez, nas

---

<sup>61</sup> “per noi libertà [...] è libertà dell’essere umano come fine a se stesso e in se stesso, nei confronti della meccanizzazione del mondo: dalla quale corriamo il pericolo di essere degradati a rotelle di un ingranaggio soggetto alla più rigorosa ed inesorabile causalità.” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 260.

<sup>62</sup> “retrocesso ad una dipendenza causale dal congegno meccanico del quale eravamo saliti credendo di dominarlo.” R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 161.

<sup>63</sup> Do espólio recolhido em *Lettere a Oreste Macrì: schedatura e regesto di un fondo, con un’appendice di testi epistolari inediti*, cit., p. 154, consta uma carta enviada por Assunto a Macrì a 12/04/1974 (anterior, portanto, à publicação de *Libertà e fondazione estetica*, que saíria em 1975), onde Assunto comenta que a filosofia tem o dever de ajudar o homem a libertar-se da condição de homem-máquina. Confessa também que *Il paesaggio e l’estetica* marca a transição de uma fase pré-crítica a uma crítica no seu próprio filosofar.

implicações de confundir-se liberdade e libertação: abdicar-se da autodeterminação do homem como um fim em si mesmo é abrir caminho para que o homem devesse ele mesmo máquina.

Assunto lê obras como *R.U.R* de Čapek ou *Admirável Mundo Novo* de Huxley não já como ficção científica – ou seja, como uma imaginária possibilidade futura, eventualmente distópica –, mas como a denúncia trágica de algo já posto em marcha: a extinção da autonomia do homem; o ocaso da humanidade enquanto composta por sujeitos individuais, que deve ser sempre tratada como fim em si mesma e não como um meio. Porque a independência da natureza, no sentido de uma emancipação do homem das leis da causalidade natural, só pode ser alcançada pelo sujeitar da causalidade ao determinismo da razão; de outra forma é ilusória, tem apenas por objecto o poder *sobre* a natureza e não é liberdade, mas eficiência.

Trata-se também – e Assunto recorre à gramática da língua italiana para elaborar toda a sua argumentação – da diferença entre o genitivo e o dativo: “libertà *di*” e “liberazione *da*”, liberdade *de* e libertação *relativamente a*: “liberdade é sempre liberdade *de* alguma coisa, enquanto libertação (cuja relação dialéctica com a liberdade é ambivalente: *nega* uma liberdade presente para afirmar uma liberdade *futura*), é libertação *relativamente a* alguma coisa, conquista de um poder”<sup>64</sup>.

A libertação do homem relativamente à causalidade natural pressupõe a sujeição dos indivíduos libertados ao poder de quem os libertou, ou seja, a acção de libertar alguém confere poder sobre esse alguém, tornando-se o indivíduo apenas liberto de novo escravo: “Assim, quem quer libertar alguém *relativamente a* algo exige poder *sobre* aquilo que quer libertar e sobre os indivíduos que quer libertar.”<sup>65</sup> Esta libertação relativamente à natureza nega a própria liberdade. Anula ou remove aquilo que torna o ser humano um

---

Esta transição enunciada epistolamente ao crítico literário e filólogo autoriza-nos a pensar que se os seus estudos anteriores versavam sobre épocas precisas ou temas bem definidos, mesmo se sobre temas contemporâneos, com este livro Assunto traça um novo rumo para a sua obra, porventura mais interventivo. Curiosamente, num bilhete datado de 28/12/1971, no qual comunica a publicação para breve de *Il paesaggio e l'estetica*, Assunto comenta com Macrì que essa obra, quer devido à sua estrutura quer à orientação anti-industrial, não merecerá, provavelmente, consideração pela crítica (Cf. *Ibid.*, p. 153).

<sup>64</sup> “è libertà *della* cultura, non libertà *dalla* cultura; ed è libertà *nella* cultura, non *contro* la cultura. Libertà: non liberazione: perché la libertà è sempre libertà *di* qualche cosa, mentre la liberazione (il cui rapporto dialettico con la libertà è ambivalente: nega una libertà presente per affermare una libertà *futura*), è liberazione *da* qualche cosa, conquista di un potere [...]”. R. Assunto, “La Fondazione Estetica (una postilla con abbozzo di teoresi)”, in *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 170.

<sup>65</sup> “Così, chi vuole liberare qualcuno *da* qualche cosa, esige il potere *su* ciò da cui vuole liberare, e sui soggetti che vuole liberare.” *Ibid.*

indivíduo: um ser que embora sujeito às leis da causalidade da natureza ergue-se acima ou além dessas leis através do uso da razão; por outro lado, há uma transferência de poder para aquele que apregoa libertar outrem relativamente à cultura do poder que reclamava despojar: fica empossado (ou assim se crê) do direito sobre a cultura.

Nesta releitura da liberdade em Kant está mais uma vez patente a indignação de Assunto perante uma cultura que se apregoa libertadora, mas que é, afinal, destituída de liberdade; a crítica a uma cultura que se afirma democrática e igualitária, mas que confunde indivíduo e massa. A chave para desfazer a confusão entre liberdade e libertação encontrará Assunto na contemplação.

### 3 CONTEMPLAÇÃO: O PARADIGMA DA ACÇÃO LIVRE

Quem procure o prazenteiro como simples satisfação de impulsos e desejos ou quem procure simplesmente o poder, confunde, para Assunto, liberdade com o seu oposto. Estamos sempre sujeitos à lei moral, enquanto condição formal da razão no que respeita ao uso da nossa liberdade. Não há, pois, liberdade onde a moral não seja contemplada: “sabemos que no juízo estético está o fundamento da liberdade pela qual nos dá prazer em si mesma, contemplando-a na sua representação simples, a penosidade com a qual o que em nós é mecanismo fisiológico se verga ao comando da razão”<sup>66</sup>. Livre é a acção que resulta de uma vontade interna de obedecer à lei moral. O prazer desinteressado das virtudes e o pensar segundo leis morais orienta a acção não só para a liberdade como para a contemplação da própria acção moral:

Precisamente o deleite no qual a moral se torna objecto de contemplação, faz-nos sentir como liberdade a autonomia da vontade em relação às inclinações: levando-nos a desfrutar esteticamente, naquilo que mais tarde será especificado como *o sublime*, a

---

<sup>66</sup> “sappiamo che nel giudizio estetico risiede la fondazione della libertà per cui ci arreca piacere in se stessa, contemplandola nella sua semplice rappresentazione, la penosità con cui ciò che è in noi meccanismo fisiologico, si piega ai comando della ragione.” R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 173.

própria dolorosa renúncia a que a vontade na sua pureza se impõe aos instintos, impulsos, inclinações.<sup>67</sup>

Na contemplação, o homem é livre: não só do condicionamento causal como da instrumentalização utilitária. A contemplação, diz Assunto, está para a acção como “prefácio e epílogo”, ou seja, é-lhe simultaneamente prévia e posterior. Se a arte é entendida como actividade na qual a finalidade é simultaneamente espontânea e eficiente, ela pode ser tomada como modelo de toda a acção livre. O fazer estético introduz a finalidade da razão no mecanismo da natureza: na arte, enquanto acção humana, conciliam-se por um lado a finalidade pura (do agir ditado pelo imperativo categórico) e, por outro, a finalidade utilitária (acção técnica, ditada pelo imperativo hipotético).<sup>68</sup> Em suma, a arte é o modelo para toda a acção humana porque o fazer estético é uma acção que é tanto técnica, eficiente, quanto livre<sup>69</sup> (e promotora de liberdade); e o princípio da sua acção, assemelhando-se à natureza, é livre, sem constricção.

A contemplação, no entanto, é o conhecimento naquele momento da sua liberdade, no qual o conhecimento teórico e o conhecimento prático têm uma base comum, pois são, respectivamente, liberdade do conhecimento e liberdade de fazer: liberdade que é liberdade de cada um porque liberdade de todos. A liberdade, ousado dizer, do singular universal (isto é, de *cada um* dos singulares como tais, como sujeitos singulares: indivíduos), e não aquela liberdade da pluralidade total (da *sociedade* única e não plural) que se propõe como ponto de chegada de um processo liberacionista que seja não libertação *do* indivíduo, mas libertação *relativamente ao* indivíduo: ou seja poder de coerção *sobre* os indivíduos.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> “Proprio il godimento in cui la morale si fa oggetto di contemplazione, ci fa sentire come libertà l'autonomia del volere rispetto alle inclinazioni: portandoci a godere esteticamente, in quello che poi verrà precisato come *il sublime*, la penosità stessa delle rinunzie a cui il volere nella sua purezza costringe gli istinti, gli impulsi, le inclinazione.” *Ibid.*

Nota: *godimento* deriva de *gaudimento* e de *gáudio*, do latim *gaudiu(m)*, de que o termo português “gáudio” partilha a origem. Mas porque, actualmente, *gáudio* ganhou um significado mais próximo de júbilo, optámos por traduzir *godimento* por “deleite”.

<sup>68</sup> Cf. *Ibid.*, p. 15.

<sup>69</sup> Esta associação entre arte e liberdade é claramente de inspiração kantiana. Leia-se o autor da terceira *Crítica*: “De direito dever-se-ia chamar arte somente à produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão no fundamento das suas acções.” Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introd. António Marques, trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa: INCM, 1992, §43.

<sup>70</sup> “Contemplazione, però, è il sapere in quel momento della sua libertà, in cui hanno fondazione comune il sapere teoretico e il sapere pratico, in quanto sono, rispettivamente, libertà del conoscere e libertà del fare: libertà che è libertà di ciascuno perché libertà di tutti. Libertà, oserei dire, del singolo universale (cioè, di *tutti* i singoli in quanto tali, in quanto soggetti singolari: individui), e non quella libertà della pluralità totale (della società unica e non plurima) che si propone come punto di arrivo di un processo liberacionista



Esta liberdade (que toma o homem singular como um singular-universal) sugere um fundamento estético universalizante, que tem em vista a concordância de todos no prazer estético, numa universalidade subjectiva. E tem também em vista o prazer do outro na nossa acção, pois o prazer que nos dá a nossa acção “não é autêntico para nós se não se finalizar como prazer dos outros, desfrute dos outros, na espontaneidade do seu saber e autonomia do seu fazer”<sup>71</sup>. Trata-se aqui de uma consideração política, que Assunto sustenta a partir da perspectiva estética: a base de uma convivência societal que tenha por objectivo a autonomia do indivíduo deverá ter como modelo a universalidade subjectiva do juízo de gosto. Desfrutamos da nossa acção (enquanto saber incondicionado e fazer autónomo) apenas se esta tiver como fim o prazer dos outros,

Desde o momento em que para todos a espontaneidade do conhecimento e a autonomia do fazer baseiam-se na anterioridade e na ulterioridade da contemplação no que diz respeito ao conhecimento e à acção; naquela anterioridade e ulterioridade do contemplar, precisamente, em que consiste a liberdade do conhecimento estético e aquela, correlativa, do fazer artístico.<sup>72</sup>

É de sublinhar que Assunto não pretende proclamar toda e qualquer obra humana como obra de arte (nem tão-pouco o lê em Kant). A arte é, antes, o modelo (ideal) para a acção, não o seu resultado – há, pois, uma diferença entre a faculdade de julgar esteticamente e a de produzir artisticamente: o artista seria, quanto à sua própria criatividade, o seu legislador, e o modelo para a liberdade humana.<sup>73</sup>

---

il quale dichiaratamente sia non liberazione *dell'*individuo ma liberazione *dall'* individuo: e cioè coercizione del potere *sugli* individui.” R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., pp. 176 s. Assunto remete aqui para uma afirmação de Bruno Liebrucks “[o homem] enquanto singular é mais que singular, é universal” (*Sprache und Bewusstsein*, Frankfurt am Main, Akademische Verlagsgesellschaft, 1964, p. 205).

<sup>71</sup> “non è autentico per noi se non si finalizza come piacere degli altri, godimento degli altri, per la spontaneità del loro sapere e l'autonomia del loro fare”. R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., p. 178.

<sup>72</sup> “dal momento che per tutti spontaneità del sapere e autonomia del fare se fondano sulla anteriorità e ulteriorità della contemplazione rispetto alla conoscenza e rispetto all'azione; su quella anteriorità e ulteriorità del contemplare, appunto, in cui consiste la libertà del sapere estetico e quella, correlativa, del fare artistico.” *Ibid.*

<sup>73</sup> O artista é aqui entendido como o génio criador. Assunto escreve a propósito da hostilidade quanto ao conceito de génio que, claramente, esta não é uma faculdade fundamental, ou seja, não se aplica a toda a experiência humana, nem a toda a acção humana. Porém, “se o génio é de alguns, o gosto é de todos, e é justamente o gosto de todos que é o destinatário das obras do génio” (“se il genio è di alcuni, il gusto è di tutti, ed è proprio il gusto di tutti il destinatario delle opere del genio”). Negar o génio seria, ainda, negar a liberdade. Cf. R. Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, cit., pp. 24 s., n. 61.

Na arte, a causalidade mecânica torna-se eficiência ao serviço de uma finalidade livre e incondicionada. Nem a acção moral, nem o fazer utilitário são realmente (ou totalmente) livres, e, segundo Assunto, aquilo que neles é livre só o é naquilo que partilham com a arte, a saber: na acção moral é livre o incondicional da vontade originária (e o domínio sobre a causalidade mecânica enquanto conjunto de meios para realizar os fins como efeitos); já o fazer utilitário só é livre na medida em que os efeitos condicionados sejam representados e contemplados como fins espontâneos (e a respeito dos quais as causas são simples meios). Pelo contrário, a arte não só parte da contemplação como tem a contemplação como ponto de chegada. Tomando-a como paradigma da acção, “podemos, portanto, dizer que toda a acção, todo fazer humano é livre na medida em que nele a contemplação é anterior e ulterior à acção”<sup>74</sup>. Trata-se de uma mediação entre uma contemplação originária, da qual parte a acção, e uma contemplação final que ultrapassa a realidade, assumindo-a.

A arte é o modelo de acção devido a ter a contemplação como origem e como fim: a arte está “no ápice de toda a laboriosidade humana precisamente porque é um fazer que visa a contemplação e, portanto, o gozo da maior felicidade de que os homens podem desfrutar na finitude da sua existência”<sup>75</sup>. Se aquilo com que Assunto se depara é um desdém generalizado por tudo o que tem por fim a beleza e o estético, e, portanto, a contemplação desinteressada, o que defenderá – acerrimamente – é que a beleza (da paisagem, do jardim, bem como dos monumentos) é um valor em si mesma e esta deve ser preservada também enquanto valor estético: a estética, portanto, no filósofo siciliano, não se subsume na ética.

Com o que se expôs em cima será claro que, para Assunto, a estética não é uma especialização parcelar, mas antes uma “filosofia total”<sup>76</sup>, uma metafísica do tempo como beleza. Daqui também a razão por que a estética não deve ser confinada à filosofia da

---

<sup>74</sup> “possiamo dunque dire che ogni azione, ogni fare umano è libero nella misura in cui in esso la contemplazione è anteriore ed ulteriore rispetto all’azione”. *Ibid.*, p. 176.

<sup>75</sup> “al vertice di tutte le operosità umane proprio perché essa è un fare finalizzato alla contemplazione, e quindi al godimento della maggior felicità di cui gli uomini possono godere nella finitezza del loro esistere”. R. Assunto, “Il paesaggio come operazione filosofica”, in *Paradisi ritrovati. Esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino con una introduzione di Rosario Assunto*, a cura di Mariapia Cunico e Domenico Luciani, Seminario organizzato dalla Fondazione Benetton, Asolo, 27 agosto-12 settembre, 1990. Milano: Guerini e Associati, 1991, p. 8.

<sup>76</sup> Cf. R. Assunto, “Bellezza e verità”, in Domenico Luciani (ed.), *Luoghi: forma e vita di giardini e di paesaggi. Premio Internazionale de Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999*, Treviso: Edizione Fondazione Benetton Studie Ricerche, Canova, 2001, p. 54.

Arte, pois também diz respeito à filosofia da História bem como, claramente, à filosofia da Natureza:

Beleza como supratemporalidade da questão humana temporal, a beleza como valor da natureza: seja na sua espontaneidade, seja nas modificações que lhe trazem o variavelmente mutável e variavelmente finalizado trabalho humano.<sup>77</sup>

A filosofia de Assunto, e é o próprio filósofo quem o esclarece, é sempre filosofia estética, aquela que coloca “no ápice a ideia (platónica) de beleza”<sup>78</sup>. Uma ideia de estética que reforça e insiste na ligação à beleza. Esta visão da estética como abarcante de toda a filosofia tem como base a crença no belo enquanto valor horizontal e vertical, e na sua contemplação como prática fundamental, dir-se-ia, estruturalizante do homem,<sup>79</sup> porque é através da prática da contemplação da beleza que o indivíduo ganha sentido de si, se insere no seio de uma tradição e de uma cultura e reconhece o valor da natureza (e da vida). E é, também, uma visão da estética com implicações “reais” no mundo da vida, que afecta o quotidiano das pessoas, como podemos ler no último parágrafo do seu contributo para o livro editado pela Comissão Europeia a propósito do programa “Raphaël” de recuperação de jardins históricos:

Através do prazer contemplativo e da percepção da beleza do lugar, a liberdade a que os jardins conduzem é a liberdade de cada um condicionada e limitada pela liberdade de todos. Desse modo, encoraja a verdadeira democracia do indivíduo, baseada no imperativo kantiano, segundo o qual devemos ver a humanidade dentro de nós e nos

---

<sup>77</sup> “La bellezza come sovratemporalità dell’umana vicenda temporale, la bellezza come valore della natura: sia nella sua spontaneità, sia nelle modificazione che a essa apporta il variamente mutevole e variamente finalizzato operare degli uomini.” *Ibid.*

<sup>78</sup> “collocando al vertice l’idea (platonica) di bellezza”. Cf. R. Assunto, “Una dedica epistolare”, cit., p. 16. Uma clara referência a *O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*. Para Assunto, de facto, a estética

<sup>79</sup> Assunto conta que “despertou” para a estética quando era ainda um rapazinho e acompanhava a sua mãe e tia a casa de uma modista. Ali, enquanto esperava que as senhoras provassem os seus vestidos, entretinha-se a brincar com restos de tecido, combinando padrões e cores, tacteando e verificando o brilho e as texturas, e ia escutando palavras que “prefiguravam o seu destino”, como “gosto”, “fantasia”, “genialidade”, “estética”. E daqui, porventura – atrevemo-nos a especular – a sua atenção aos não-especialistas, à forma como o gosto e a estética são vividos pelas pessoas no seu quotidiano, em lugar de se deter apenas nos debates e teorizações académicas (atenção essa, aliás, que dedicou também no seu estudo sobre estética medieval, como já referido). Cf. R. Assunto, “Una dedica epistolare”, cit., pp. 11 s.; M. Ferrante, “Conversazione con Rosario Assunto”, cit., p. 53.

outros como um fim, nunca como um meio, para assim se tornar a lei natural universal mais fundamental sobre a qual se baseia o nosso comportamento.<sup>80</sup>

Tullio Pagano defende que a grande novidade de Assunto é o ter retirado a paisagem da estética, trazendo-a para o viver das pessoas: a paisagem deixa de ser apenas cantada ou pintada por artistas, mas torna-se a nossa morada e identidade, criando as bases para uma teoria prática, ou seja, criando formas (políticas) de acabar com a destruição da paisagem. No entanto, mais do que “libertar a filosofia da paisagem do âmbito estético”<sup>81</sup>, como sugere Pagano, a luta de Assunto trava-se, pelo contrário, a nosso ver, pelo reconhecimento da importância da estética e da contemplação estética para o humano e da, daí decorrente, centralidade da beleza natural no sistema da estética filosófica. Ou seja, não se trata tanto de retirar a paisagem da estética, mas mais de trazer a estética ao centro das questões filosóficas, pondo em marcha “uma reavaliação da contemplação como fim e valor da acção”<sup>82</sup>. Será mais propriamente uma revalorização da estética enquanto filosofia, do que uma estética resumida a crítica de arte, ou a uma estética programática. Até porque Assunto, como se afirma o próprio, é um filósofo “firmemente hostil a toda a possível despromoção da filosofia a metodologia de fazer”.<sup>83</sup>

#### 4 POESIA E FILOSOFIA: “DOIS RIOS QUE NASCEM DA MESMA FONTE”

*Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione,  
sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo,  
d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni,  
chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi  
non legge o non sente, o non há mai letto o  
sentito i poeti, non può assolutamente essere un  
grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà*

---

<sup>80</sup> “Through the contemplative enjoyment and perception of the beauty of the place, the freedom to which gardens lead is the freedom of everyone conditioned and limited by the freedom of all. In this way it encourages the real democracy of the individual based on the Kantian imperative whereby we must see the humanity within us and within others as an aim, never as a means, thereby to become the most fundamental universal natural law on which our behaviour is based”. Assunto, “The Philosophy”, in *Historic Gardens: Safeguarding a European heritage*, Luxemburg: Office for Official Publications of the European Commission, 1996, p. 18.

<sup>81</sup> Tullio Pagano, “Reclaiming Landscape”, *Annali d’Italianistica* 29 (2011): 406.

<sup>82</sup> “una rivalutazione della contemplazione come fine e valore dell’azione”, R. Assunto, “Premessa”, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 9.

<sup>83</sup> “fermamente ostile a tutte le possibili retrocessões da filosofia a metodologia del fare”, R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 1.

*mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista,  
di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione  
scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e  
dialettico e matematico ch'ei possa essere, non  
conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà  
colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec.*

Giacomo Leopardi

Mas o que distingue ou de que trata, então, a filosofia? Assunto segue Fichte na ideia de que todo o filosofar se origina de um acto de imaginação criativa (*die schaffende Einbildungskraft*) e Schelling, Hegel e Hölderlin (isto é, o *Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão*) na ideia de que qualquer filósofo, para o ser de facto, deverá igualar o poeta em força estética (“Der Philosoph muss eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter”).<sup>84</sup>

Assunto critica aqueles que pretendem reduzir a filosofia a um tecnologismo ou a um positivismo simplificador, pois esta é sempre uma busca alheia à certeza científica, é sempre metafísica<sup>85</sup> e brota da mesma nascente que a poesia. Mais, poesia e filosofia têm não só a mesma origem como desaguam no mesmo mar, no “Pensamento Absoluto como sabedoria do Ser enquanto unidade da finitude e do infinito”<sup>86</sup>. Tanto a poesia como a filosofia, nascem, pois, de uma tentativa de ir além do finito, sabendo-se ainda assim, constitutivamente finitas e, no final, sem escape possível ao próprio fim. A filosofia de Assunto é, assim, uma demanda pelo sentido e pelo valor da finitude humana. E é também uma procura das formas através das quais a finitude possa “infinetizar-se sem se negar a si mesma.”<sup>87</sup> Ou, como define numa outra passagem acerca do seu “ofício”, trata-se de “uma procura do fundamento infinito no qual se justifica a clareza do real que nele e para ele adquire um sentido e um valor anterior e posterior ao seu dar-se na experiência.”<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> “O filósofo tem justamente de possuir tanta força estética como o poeta”. Trad. port. de Manuel J. Carmo Ferreira, *Philosophica* 9 (1997): 233. Cf. R. Assunto, “La Parole come Nominazione e le Parole come Riflessione. Un dialogo su filosofia e poesia”, in *La Bellezza come Assoluto*, cit., p. 41.

<sup>85</sup> Nas palavras de Assunto: “della letteratura, dell’arte, si può e *si deve*, fare filosofia, non scienza. La filosofia sta oltre la scienza, è e non può non essere metafisica”, Luciano Nanni, “Un ricordo di Rosario Assunto: due lettere inedite”, cit.

<sup>86</sup> “Pensiero Assoluto come sapienza dell’Essere in quanto unità della finitezza e dell’infinito”. R. Assunto, “La Parole come Nominazione”, cit., p. 37.

<sup>87</sup> “infinetizzarsi senza negare se stessa”, *Ibid.*, p. 25.

<sup>88</sup> “una ricerca della fondazione infinita in cui si giustifica la nitidez del reale, che in essa e per essa acquista un senso e un valor anteriori e ulteriores rispetto al suo darsi nell’esperienza.” R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 2.

A procura deste sentido leva-o a dirigir a sua investigação às situações ou realidades específicas que permitem uma ascensão, suspensão ou elevação do finito ao infinito. O que o move não é reverter a finitude, encontrar forma de a anular, pelo contrário, ocupa-o uma investigação sobre o modo como, por momentos, aquilo que é finito, se sabe finito e nunca deixará de ser finito, se pode “infinetizar”, tocar o infinito ou ser por este tocado. Quase como se uma cadeira pudesse por momentos ser tocada pela ideia platónica de cadeira, ascendendo, por instantes ao mundo das ideias, contemplar a sua própria essência, a sua matriz. Participar por instantes do infinito é roçar a imortalidade num piscar de olhos que, por ínfimo e fugaz que seja, deixa-nos marcas para todo o resto da nossa finita existência.

Se em Assunto a filosofia e a poesia nascem da mesma fonte, se a poesia é um pensamento filosofante e a filosofia um pensamento poetante<sup>89</sup>, elas não se confundem nem se podem substituir. Na poesia as palavras dizem muitas coisas de uma vez. Para além do significado literal que cada palavra tem, há um sentido ulterior, que lhe é conferido pela forma como é dita (em voz alta, sobretudo<sup>90</sup>), pelo contexto, pelas associações às palavras à sua volta, pelo ritmo, pela rima, pela cadência. O discurso ganha um significado que advém da estrutura do poema, das palavras que estão em cima e em baixo (e, portanto, o poema ganha um significado vertical para além do horizontal, porque as palavras entram em relação umas com as outras sem ser apenas pela leitura contínua da esquerda para a direita, como num texto em prosa), o significado literal é sublimado, sobrelevado acima da finitude da coisa que é nomeada pela palavra.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Escutamos aqui um eco de Giacomo Leopardi, poeta (e pensador) caro a Assunto. Diz-nos Leopardi “É absolutamente necessário que um filósofo seja um poeta supremo e perfeito, mas não para raciocinar como poeta; antes para examinar como um raciocinador frio e calculista o que só o poeta mais ardente pode saber. O filósofo não é perfeito se não passa de filósofo e se emprega a sua vida e a si próprio apenas para o aperfeiçoamento da sua filosofia, da sua razão, para a pura descoberta da verdade, que é o único e puro objectivo do filósofo. A razão precisa da imaginação e das ilusões que ela destrói [...]” (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri* [1839, 4 Outubro, 1821], pp. 1261 s.). A propósito de Leopardi veja-se Antonio Prete, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano: Feltrineli, 1997 [1980], em especial o capítulo “Pensiero poetante e poesia pensante”, pp. 80-89. Segundo Prete, há em Leopardi o encontro entre “poesia pensante” e “pensar poetante” (p. 87), ou a não-separação entre poesia e filosofia.

<sup>90</sup> Assunto diz ser do tempo em que vigorava a “autoritária-aprendizagem-mnemónica” (*autoritario-apprendimento-mnemonic*), considerando que esse método permite o conhecimento profundo e íntimo de um poema, possibilitando, sobretudo a quem o diz em voz alta, dando ênfase aos silêncios entre palavras e entre versos, estabelecer entre as palavras significados outros, metafísicos, que vão para além dos significados literais. Cf. “La parola come nominazione”, in *La Bellezza come Assoluto*, cit., pp. 46 s.

<sup>91</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 27, 33. Veja-se ainda R. Assunto, “Una premessa alquanto lunga che mostra il rovescio di tutti i ricami”, in *La natura le arti la storia*, cit., p. 21.

Assunto revela-nos aqui, enquanto “Onorio”<sup>92</sup>, a sua fidelidade a Dante, concebendo uma ideia de poesia em estreita relação com a ideia dantesca de uma “ligação em harmonia musal” (“legame mosaico armonizzate”<sup>93</sup>), uma suavidade e doçura que liga harmoniosamente as palavras e que estas mantêm mesmo quando não compreendemos totalmente o seu significado (como acontece quando não dominamos uma língua)<sup>94</sup>, mas também no que se concerne à ideia de polissemia: Assunto refere-se à explicação teorizada por Dante no *Convivio* de que num mesmo poema convergem quatro sentidos, um literal (a letra das palavras), um alegórico (o sentido que se esconde sob a fábula), o sentido moral (aquele que se deve procurar nas escrituras) e o sentido anagógico (um super sentido, que está acima do sentido comum e que remete para o eterno e espiritual).<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Personagem central dos três “diálogos platónicos” que constituem *La bellezza come assoluto*, e que é um quase auto-retrato, dando voz directa às suas próprias ideias, como anteriormente assinalado.

<sup>93</sup> Remetendo (pp. 32 s, 66 s.) para o Tratado I, vii, 14 do *Convivio* de Dante. “Legame mosaico armonizzate” é de tradução complexa, não só para português, e os próprios estudiosos de Dante diferem na sua leitura. Na tradução portuguesa de Carlos Eduardo de Soveral (Guimarães Editores, 1992), por exemplo, a menção a *legame mosaico* foi traduzida por “E por isso saiba quem quer que nenhuma composição, estabelecida conforme a rima e o número, se pode transmutar da sua linguagem para outra sem perder toda a sua doçura e harmonia” (pp. 44-45), ficando omitida a ligação às musas. Emanuel França de Brito, na sua dissertação de doutoramento, traduz a mesma frase por “nada do que é harmonizado por um enlace mosaico pode ser traduzido da sua língua para outra sem que se quebre toda a sua doçura e harmonia” (cf. “O nobre poeta por si mesmo: Dante e o *Convivio*”, Tese apresentada à Universidade de S. Paulo, 2015, p. 131), por forma a não deixar de fora a ligação a musa. Em Assunto, se bem que a associação será sobretudo musical, pois para o filósofo na poesia, a métrica, o ritmo, a musicalidade mesma das palavras contribui para um sentido que vai além da mera significação das palavras, parece-nos importante não perder a referência às musas, pois estas (bem como as graças) são figuras sempre presentes. A respeito das musas, veja-se R. Assunto, “Una premessa alquanto lunga che mostra il rovescio di tutti i ricami”, in Id., *La natura le arti la storia*, cit., p. 23.

Ainda a este respeito, também Oscar Wilde refere-se à rima como “esse maravilhoso eco que no cavo monte das Musas cria e responde à sua própria voz; a rima, que nas mãos do verdadeiro artista se transforma não apenas num elemento material de beleza métrica, mas também num elemento espiritual do pensamento e da paixão, despertando uma nova emoção, por exemplo, libertando uma nova sequência de ideias ou abrindo, pela mera doçura e sugestão do som, alguma porta de ouro a que a própria Imaginação batera em vão”. Oscar Wilde, “O Crítico como Artista. Incluindo algumas observações sobre a importância de não fazer nada”, in Id. *Intenções. Quatro ensaios sobre estética*, trad. e posfácio de António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 88 s.

<sup>94</sup> Assunto considera que esta “ligação musal” se mantém numa língua que não dominamos por inteiro, como quando não entendemos o latim e é nessa língua que escutamos a Missa, por exemplo, mesmo não percebendo todas as palavras (ou justamente porque não percebemos todo o sentido literal), as palavras ganham outros sentidos e colorações (cf. R. Assunto, “La Genesi? Una cosmogonia estética”, in Id., *La bellezza come assoluto*, cit., pp. 66 s.). Como visto na nota precedente, Dante, no *Convivio*, fala dessa suavidade e doçura, dizendo justamente que se perderia na tradução para uma outra língua (o *Convivio* é escrito em dialecto florentino vernacular, e não em latim). Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, I, vii.

<sup>95</sup> Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II, i (trad. port. Carlos Eduardo de Soveral, Lisboa: Guimarães Editores, 1992, pp. 61-63). Veja-se também a *Epístola XIII a Cangrande*, onde Dante distingue apenas dois sentidos, o literal e o alegórico, sendo o sentido moral e o anagógico contidos no alegórico. Cf. Saverio Bellomo, “L’Epístola a Cangrande, Dantesca per intero: A rischio di procurarci un dispiacere”, *L’Alighieri* 45, Nuova Serie, (2015): 16 ss.

É este sentido anagógico “que se eleva acima da nossa mundana caducidade”<sup>96</sup> que nos eleva também a nós permitindo-nos vislumbrar o mundo inteligível e a sua beleza:<sup>97</sup>

[...] *palavra infinita*, isto é, palavra que se infinitiza a si mesma na medida em que pronuncia o infinito nomeando a finitude, ou melhor, ao nomear o infinito, insere-o no coração da finitude particular, a nossa finitude e aquela das coisas; a finitude do mundo: que na poesia e nas artes como um todo vem a ser, como dizer? infinitizada, mas sem se negar a si mesmo enquanto particularidade...<sup>98</sup>

Se o finito ascende ao infinito então também o infinito desce ao finito. Há dois sentidos inversos neste percurso, que acabam por desenhar um círculo. As palavras, mesmo aquelas que se referem ao nosso ser finito, percorrem através da poesia esse sentido infinitizante. O infinito *ascende-inversamente* (desce) ao finito. Esta ideia de infinitização do finito é-nos sugerida pelo som das palavras, pela “homofonia das desinências”<sup>99</sup>. Palavras de significado oposto ou em dissenso sugerem-nos ligações que não estão nas palavras cruas, mas que lhes são conferidas pelas que as rodeiam, pela entoação, pelo dizer. Assunto explica esta ideia recorrendo à imagem de um movimento simultaneamente centrípeto e centrífugo.<sup>100</sup>

---

Esta ideia de polissemia não se cingia à poesia. Assunto faz questão de lembrar que todas as obras de arte comungavam desta quadriplificação de sentido (em especial a arquitectura), e que o filósofo que melhor a definiu foi Hugo de São Victor. Cf. R. Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale. Con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milão: Marzorati: 1975, p. 24.

<sup>96</sup> “che se solleva al di sopra della nostra mundana caducità...”, R. Assunto, *La bellezza come assoluto*, cit., p. 7.

Veja-se ainda R. Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale*, cit., pp. 17-24.

<sup>97</sup> Assunto estende esta consideração também à arquitectura gótica (a par dos ritos e cerimoniais religiosos, da pintura e das imagens em geral), que define igualmente como polissémica, uma vez que as imagens detinham simultaneamente um significado imediato e um transcendental, alegórico. Cf. *Ibid.*, p. 32. Federica Pau sublinha o paralelismo que Assunto estabelece entre o leitor de poesia (nomeadamente da *Divina Comédia*, de Dante) e do fiel que entra no espaço sagrado da catedral. Federica Pau, “Per un'estetica dell'architettura medievale: Rosario Assunto e il «meditato ripensamento storico»”, in Irene Pinto Pardelha / Irene Viparelli (eds.) *Actas IIIas Jornadas Internacionais de Jovens Investigadores de Filosofia*, 2012, p. 266.

<sup>98</sup> “[...] *parola infinita*, cioè parola che infinitizza se stessa in quanto pronuncia l'infinito nominando la finitezza, ovvero, nel nominare l'infinito, lo immette nel cuore della finitezza particolare, la finitezza nostra e quella delle cose; la finitezza del mondo: che nella poesia e nelle arti tutte viene ad essere, come dire? infinitizzata, ma senza negare se stessa in quanto particolarità...” R. Assunto, “La Parola come Nominazione”, cit., pp. 27 s.

<sup>99</sup> Quando as palavras de significado oposto terminam com a mesma flexão (Assunto exemplifica-o com o último canto do *Paraíso*, “Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna”, onde *si interna* remete a algo retráctil, enquanto *si squaderna* sugere algo que se expande, juntas construindo uma imagem simultaneamente de conversão e dilatação. *Ibid.*, pp. 32 s.

<sup>100</sup> Cf. *Ibid.*, p. 33.



Na filosofia, por seu lado, embora trabalhando com palavras, a par da poesia – e incorporando tanto como a poesia as vivências quer individuais como colectivas, a história dos povos e da humanidade, mas também as histórias singulares – na filosofia as palavras aproximam-se das palavras da poesia, mas não são absolutas e ao contrário desta a filosofia não nos eleva ao infinito. Aponta-nos o infinito, mantendo-se, porém, à distância; a filosofia reflecte sobre o infinito, permite-nos pensá-lo, mas, para Assunto, não é directamente pela leitura de obras filosóficas que ascendemos ao infinito.<sup>101</sup>

Assunto opõe-se à ‘reviravolta’ analítica do positivismo lógico que procura despir as palavras até à sua pura significação, ou seja, recusa a filosofia como “*técnica de raciocínio* operativamente finalizado”<sup>102</sup>, pois é justamente a indeterminação de sentido, a polissemia, a musicalidade das palavras, também na filosofia (como pensar poetante), que faz com que as palavras digam outra coisa além do que aquilo que parecem dizer e adquiram mais sentidos do que os que lhes são imediatamente atribuídos. São esses sentidos “outros” que possibilitam a “emocionalidade estética”, e é essa emocionalidade que confere a qualquer discurso nosso a potencialidade de ser poético. Mais: a única forma de inverter a inversão da teoria em método (a transmutação da teoria em metodologia de fazer, que vimos atrás) revertendo-a de novo em teoria – conhecimento que regressa ao *Logos* – é, explica Assunto, através do juízo estético e da obra poética: se a poesia é uma forma através da qual pensamos a totalidade do real (na qual o *Logos* se “mundaniza” encarnando-se como forma da realidade mundana) o conhecimento da ciência é integrado como predicado no nosso pensar e julgar a realidade e a nossa própria condição humana. Assim, julgamos – esteticamente – na e através da poesia os efeitos dessa tecnologia:

Quando, no entanto, a poesia pensa [a ciência] como um predicado do juízo com o qual, pensando a vida em poesia, julgamos a práxis na qual a ciência, tendo-se tornado poder, se realizou a si mesma, revertendo assim a teoria em tecnologia, então a ciência retorna ao *Logos*, e inverte-se a inversão [...].<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Cf. *Ibid.*, p. 36.

<sup>102</sup> “*tecnica del ragionamento* operativamente finalizzato”, *Ibid.*, p. 39.

<sup>103</sup> “Quando, però, la poesia la pensi [la scienza] come predicato del giudizio con il quale, pensando la vita nella poesia, giudichiamo la prassi in cui la scienza, diventata potere, ha realizzato se stessa, rovesciando così la teoresi in tecnologia, allora la scienza torna al *Logos*; e si arrovescia il rovesciamento [...]” R. Assunto, “Poesia come discorso logico e il rovescio del suo rovescio”, cit., pp. 122 s.

Assunto toma, assim, o juízo estético como uma forma de fazer reverter à filosofia um domínio que lhe fora “roubado” pela tecnologia, e, seguindo essa linha de pensamento, o juízo estético, por via da poesia, permitiria ao homem quebrar, ou erguer-se acima da sua própria sujeição à técnica. Se o conhecimento autêntico é “aquele que goza de si, e se realiza a si mesmo como forma na qual se pensa a si e a vida e a totalidade do real”<sup>104</sup>, a poesia é “forma actual do pensamento em que pensamos a totalidade da realidade, o nosso mundo e a nossa vida.”<sup>105</sup>

Mas a poesia é também, para Assunto, simultaneamente a essência da arte e a essência da filosofia: é na poesia que o *Logos* se materializa e, nessa manifestação, regressa a si mesmo “com toda a realidade mundana da sua materialização, como exemplaridade de um discurso que é simultaneamente discurso da arte (enquanto *é aquilo que significa*) e discurso da filosofia, enquanto *significa aquilo que é*”<sup>106</sup>; ela é essência da arte porque é na arte que se dá a mundana materialização do Logos; e é essência da filosofia porque a filosofia é, justamente, “o regresso a si mesmo do Logos materializado que leva a si, em si e consigo toda a realidade do mundo em que, enquanto poesia, se mundanizou realizando-se em arte.”<sup>107</sup> Ou seja, a poesia é a um mesmo tempo a manifestação mundana e o retorno a si mesmo do Logos e é na poesia que se funda a paridade de arte e filosofia. Mais uma vez se pode entrever nas palavras de Assunto aquelas do fragmento de Schelling, Hölderlin e Hegel, nomeadamente o papel matricial com que a linguagem da poesia é investida: a poesia é tanto o começo como o fim da História.<sup>108</sup>

Ainda sobre a distinção entre poesia e filosofia, Assunto explica que se esta procura o conceito como universal da consciência, que dilui todas as particularidades da

---

<sup>104</sup> “quello che di sé gode, e realizza se stesso come forma nella quale pensa sé e la vita e la totalità del reale”, *Ibid.*, p. 118.

<sup>105</sup> “forma attuale del pensiero in cui pensiamo la totalità del reale, il nostro mondo e la nostra vita”, *Ibid.*, p. 121. Ainda sobre a “co-naturalidade” entre poesia e filosofia veja-se Vittorio Stella, “Il pensiero poetante nell’estetica di Rosario Assunto”, *Filosofia e poesia. Quaderni di estetica e critica* 1 (1996): 142-147.

<sup>106</sup> “con tutta la realtà mundana della propria incarnazione, come esemplarità di un discorso che è insieme discorso dell’arte (in quanto *è ciò che significa*) e discorso della filosofia, in quanto *significa ciò che è*”. *Ibid.*, pp. 124 s.

<sup>107</sup> “è ritorno a sé del Logos incarnato che porta a sé, in sé, e con sé, tutta la realtà del mondo in cui, come poesia, si è mundanizzato realizzandosi in arte”. *Ibid.*, p. 125.

<sup>108</sup> Cf. Manuel J. do Carmo Ferreira, apresentação da sua tradução de “O Mais Antigo Programa De Sistema Do Idealismo Alemão”, *Philosophica* 9 (1997): 230.

realidade (nela estão ausentes o sentimento e a intuição), à poesia não basta o universal, é preciso que este mantenha em si o particular. Aqui segue Hölderlin, que supera esta distinção: na sua filosofia o particular perdura no universal, é a poesia que conduz ao universal, ligando pensamento e sentimento através da palavra. A poesia é objectivamente pura, nela convergem, unindo-se, exterioridade e interioridade. A verdade e objectividade da poesia requer a objectivação do que é interior, a intimidade do poeta, pois a objectividade da poesia requer o sujeito. Contudo, Assunto adverte que se a poesia almeja a universalidade do valor estético a importância da intimidade não é sinónimo da apologia do *journal intime*. A questão é que na poesia a procura da resolução das contradições não significa a abolição dos temas superados. Hölderlin (e Assunto com ele) tem em vista a união do uno com o infinito sem negar o finito. Isto é, a filosofia é um “completar-se recíproco de razão e sentido”<sup>109</sup> Também neste ponto se mostra a originalidade de Assunto que, como sublinha Gianluca Valle, deu a conhecer ao público italiano, antecipando a atenção que a produção teórica do poeta de Lauffen veio a ter por parte da crítica literária, ao traduzir e introduzir estas obras em 1948.<sup>110</sup>

A aversão de Assunto à filosofia como *raciocínio operativamente finalizado* tem, uma vez mais, por base a batalha contra a mecanização do homem: aquilo que vê acontecer à paisagem com a sua redução a mero espaço quantificável e a redução da agricultura a técnica de produção industrial de alimentos, e que motiva a sua crítica feroz, é o mesmo a que assiste também na filosofia e na poesia: a redução da poesia a técnica de linguagem e da filosofia a técnica de pensamento. Em todas as frentes, Assunto encontra um programa de redução do homem à especialização do consumo que aniquila o infinito, a beleza e a imaginação criativa. Quando, na sua essência, o homem, qualquer homem, tem em si uma sede de conhecimento e de beleza que extravasam o mundano quantificável. A filosofia é, pois, como uma “lúcida embriaguez”<sup>111</sup> que responde e clarifica as perguntas e inquietações que são de todos nós, que nos atormentam a todos,

---

<sup>109</sup> “un completarsi reciproco di ragione e senso”. R. Assunto, “Presentazione”, in Friedrich Hölderlin, *Essenza della poesia*, trad. de Rosario Assunto revista por Gianluca Valle, Chieti: Solfanelli, 2019, p. 16. A apresentação e as secções traduzidas originalmente por Assunto foram publicadas na revista *Poesia*, no vol. 9 dos “Quaderni Internazionali”, em 1948.

<sup>110</sup> Cf. Gianluca Valle, “Poscritto”, in Friedrich Hölderlin, *Essenza della poesia*, trad. de Rosario Assunto revista por Gianluca Valle, Chieti: Solfanelli, 2019, p. 49. Valle refere ainda a diferença entre a interpretação assuntiana e a de Heidegger, já que o primeiro analisa os textos teóricos a par dos poéticos, interessado nos processos de criação (e recepção) da obra de arte, o segundo focando-se na lírica, procurando sair dos limites da estética (*ibid.*, p. 51).

<sup>111</sup> “lúcida ebbrezza”. R. Assunto, “La Parola come Nominazione”, cit., p. 35.

mesmo quando a maioria de nós não lhes conseguimos dar a forma de pergunta. A filosofia de Assunto é, então, uma metafísica burilada através da estética. Ou, dito de outra forma, uma íntima união entre metafísica, estética e ética, sendo sempre essencial, para Assunto, reconhecer uma exigência constitutiva e fundamental do homem (na sua finitude existencial), de se identificar com o infinito.

Esta dedicação ao infinito revela-se também, como não poderia deixar de ser, no pensamento assuntiano sobre o tempo. Na segunda parte deste trabalho veremos com maior detalhe como se cruzam o tempo e o infinito. Por uma questão de organização, optámos por nos dedicar às questões do tempo num capítulo autónomo – as questões temporais e a sua relação com o espaço, uma vez que aquilo de que se trata realmente quando nos propomos pensar a percepção ou o sentir do tempo no filósofo siciliano é do tempo metafísico: o tempo entrelaçado no espaço. Veremos, de seguida, como se dá essa conexão.

## Parte II

Visões do tempo que se  
entretecem no espaço



## 5 ESPACIALIZAÇÃO DO INFINITO E FINITIZAÇÃO DO TEMPO

“Infinitização do finito” ou “finitização do infinito” são expressões que encontramos amiúde no filósofo de Caltanissetta. Ora, o finito e o infinito estão sempre entrelaçados tanto na dimensão espacial quanto na temporal: a ligação ao infinito; a procura das pontes possíveis entre o finito e o infinito (ou das experiências e circunstâncias que nos permitem presenciar o cruzamento desses dois planos), é, inegavelmente, uma das linhas definidoras do seu pensamento enquanto prisma de análise de uma época ou tema, e tem como motor a já abordada luta contra uma leitura mecanicista e redutora que vê operar em todas as esferas do pensamento e da vida. De resto, não se trata de aplicar os mesmos conceitos em temas diversos, mas mais de demonstrar que estes temas estão interligados: a cidade não se desliga da poesia; a paisagem, a filosofia, a arquitectura, o jardim, o pensamento poetante são, cada um à sua maneira, possíveis manifestações do infinito e é a sua imbricação mútua que nos revela a sua dimensão mais fecunda. Assim, se o infinito é abordado por Assunto a propósito da poesia e do pensamento poetante, também o encontraremos na cidade e no seu desenho.

Na cidade, a relação com o infinito pode dar-se de dois modos: do primeiro, positivo, é exemplo a cidade antiga e medieval – a cidade histórica –, porque esta constitui-se como imagem-espacial do infinito; do segundo, negativo, é exemplo a cidade industrial, uma finitude temporal que se expande infinitamente no espaço. *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città* (1983) não é a única obra em que Assunto se propõe abordar a cidade e a arquitectura, mas será, porventura, aquela na qual lhes dedicará maior atenção, começando o filósofo siciliano, desde logo, por esclarecer do livro em apreço que “um dos [seus] temas polémicos fundamentais” é justamente “a condenação estético-ética, e como tal estético-lógica, da denominada *urbanização total*”.<sup>1</sup> Além disso, sendo esta uma obra sobre cidade e arquitectura, fica imediatamente claro que não se deixará de fora a paisagem, pois tratando-se a sua reflexão de uma reflexão estética, a cidade é esteticamente impensável sem a paisagem. Do mesmo modo, não é possível pensar esteticamente a paisagem sem levar em conta a cidade (numa dupla relação de inscrição: a cidade *na paisagem* e a paisagem *na cidade*). Por outro lado, a crítica à urbanização total não se pode desligar da crítica à industrialização e ao modo

---

<sup>1</sup> “uno dei temi polemici fondamentali”, “la condanna estetico-etica, e come tale estetico-logica, della cosiddetta *urbanizzazione totale*”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 13.

como esta se instalou nas nossas vidas em todas as esferas. A metodologia escolhida por Assunto consiste em desenvolver uma análise em contraponto, desde a antítese da Megalópole ao que veio a ser chamado por conurbação<sup>2</sup>, porque, explica, um discurso teórico sobre a cidade não pode deixar de ser

uma meditação ininterrupta sobre a mundanização, enquanto tempo e espaço *da cidade*, como tempo e espaço dos homens *na cidade*, daquelas coordenadas ontológicas que *por si mesmas* e *em si mesmas* são o tempo e o espaço.<sup>3</sup>

Ou seja, o tempo e o espaço são estreitamente imbricados, na própria definição do ser do homem e no da cidade, estabelecendo-se uma relação de profunda interconexão entre o homem, a cidade que habita e a forma como nela vive o tempo. Veremos de seguida os dois extremos que caracterizam a expressão dessa ligação entre o tempo, o espaço e o homem.

Assunto recorre à mitologia grega, nomeadamente a Anfião e Prometeu, para desenvolver a sua argumentação de que não só a cidade e a arquitectura nascem da música e da poesia, como têm por base a beleza e a relação com o sagrado.<sup>4</sup> A beleza é “dominadora e omnipresente”, o sagrado a razão para a presença de obras de arte na cidade, sendo a fruição estética uma experiência diária da vida urbana. Tanto a cidade

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Patrick Geddes, em *Cities in evolution. An introduction to the town planning movement and the study of the civics*, Londres: William & Norgate, 1915. Designa a junção de uma ou mais cidades com os seus arredores urbanos ou industriais como resultado de crescimento geográfico e demográfico, sendo por norma policêntricas. Assunto refere-se à conurbação através de Mumford. Cf. R. Assunto, “Il mondo menetizzato”, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 208.

<sup>3</sup> “una ininterrotta meditazione sul mondanizzarsi, in quanto tempo e spazio *della città*, come tempo e spazio degli uomini *nella città*, di quelle coordinate ontologiche che *per se stessi* e *in se stessi* sono il tempo e lo spazio”. *Ibid.*, p. 13 s.

<sup>4</sup> Seguindo Fustel de Coulanges (*La cité antique* [1864]), Assunto considera que para os antigos a cidade era “domicílio religioso dos deuses e dos homens” (“domicilio religioso degli Dèi e degli uomini”). Cf. *Ibid.*, cit., p. 19.

Esta ligação ao sagrado é também o que está na base da conjectura de Lewis Mumford, que a propósito da passagem do nomadismo para o sedentarismo afirma que foram os mortos os primeiros a ter residência permanente. Antes da fixação em aldeias e muito antes da existência de cidades, há qualquer coisa que leva o homem paleolítico a prestar homenagem aos mortos, construindo-lhes uma sepultura (inicialmente talvez apenas moledos a encimar um monte, ou túmulos colectivos) à qual, provavelmente, regressa de tempos a tempos. Esse acto distingue-o dos outros animais – sabemos que os elefantes têm “cemitérios”, mas estes são os lugares para onde se dirigem os elefantes moribundos, os seus cadáveres permanecem expostos aos elementos. Assim, segundo o historiador, as primeiras cidades foram necrópoles; a primeira casa uma sepultura. O embrião da cidade é um lugar de peregrinação que, além de eventuais vantagens naturais (água, alimentos, matérias-primas) tem qualidades espirituais ou sagradas que lhe confere uma imagem de duração e permanência. Cf. Lewis Mumford, *The City in History*, San Diego: Harvest, 1989 [1961], pp. 7 ss.



antiga, helénica, quanto a romana ou a medieval são, pois, consideradas cidades anfiónicas – cidades onde o filósofo encontra uma estreita ligação ao infinito, sendo prometeicas aquelas em que, pelo contrário, do infinito há uma total ausência. Atentemos então aos mitos.

Prometeu, filho do titã Jápeto, é o criador dos humanos, tendo-os feito a partir de argila e água.<sup>5</sup> Apesar de se aliar a Zeus na guerra entre titãs e deuses (pois previra a vitória dos deuses), Prometeu rouba o fogo olímpico para o oferecer aos seus protegidos, revelando-lhes um segredo divino. Não satisfeito com essa traição, ludibria o pai dos deuses a escolher a pior parte de uma oferenda: de um boi dividido em duas metades, Zeus escolhe aquela que apenas continha ossos escondidos sob uma camada de gordura, deixando aos homens a carne e as vísceras. A fúria de Zeus é tal que condena Prometeu a ficar eternamente acorrentado a uma pedra e sujeito à tortura de uma águia que diariamente lhe come o fígado, crescendo este de novo a cada dia apenas para voltar a ser comido.

O fogo que Prometeu rouba do Olimpo representa, para algumas interpretações, não o espírito-luz, superior, mas o fogo do intelecto – o único a que tem acesso – este é o fogo sob a forma utilitária, simboliza um intelecto reduzido a mero agente para a satisfação de desejos. Os humanos são incitados, por Prometeu, a escolher esse caminho de exaltação dos desejos em lugar do sentido espiritual de Zeus.<sup>6</sup> Prometeu ficará, então,

---

<sup>5</sup> Noutras versões, como a de Hesíodo, é apenas o benfeitor de uma humanidade já previamente criada. Cf. Hesíodo, *Teogonia* v. 507-616; Id., *Os Trabalhos e os Dias* vv. 42-105. Ver também, de Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*.

<sup>6</sup> Cf. Marília P. Futre Pinheiro, *Mitos e Lendas. Grécia Antiga*, Vol. 1, [s.l.]: Centralivros, 2007, pp. 170 ss. Curiosamente, a autora refere que *Prometheus* foi justamente o nome de uma revista de tecnologia industrial do princípio do séc. XX fundada por Otto Nikolaus Witt (afim, portanto, à leitura de Assunto que relaciona o titã, a indústria e a tecnologia).

Lewis Mumford, pela sua parte, também relaciona Prometeu a uma ideia do homem como produtor de utensílios e de mecanismos, no entanto, para Mumford (crítico da crença na importância dessa faceta humana), o maior benfeitor da humanidade teria sido o sonhador Orfeu e não Prometeu, porque, a seu ver, o homem é na verdade muito mais um criador de imagens, de linguagem, muito mais um artista do que um criador de ferramentas (Cf. Lewis Mumford, *The Myth of the Machine: Technics and Human Development*, Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1967). Já em “Technics and the Nature of Man”, *Technology and Culture* Vol. 7, n.º 3 (Verão 1966): 303-317, um artigo sobre o impacto das ciências na tecnologia e respectivo efeito transformativo no ambiente humano, Mumford defende que à diferença das primeiras tecnologias, que serviram para modelar a natureza, as novas desligam completamente o homem do seu habitat natural, tornando-o “um animal passivo, servo da máquina”, antecipando que a continuação desse processo levará a que as próprias funções humanas se reduzirão a “alimentar uma máquina ou serão estritamente limitadas e controladas para benefício de organizações colectivas despersonalizadas” (p. 303). Mumford argumenta ainda que considerar como demonstração do avanço tecnológico do homem pré-histórico o uso de ferramentas é um erro, defendendo, ao invés, que o que distinguiu o homem foi a sua enorme plasticidade e actividade cerebral, que empregou não só nas tarefas mais básicas ligadas à

sempre associado à técnica e ao engenho, e à tentativa dos homens de igualar o poder dos deuses. Como expectável, será a essa imagem a que Assunto irá recorrer na sua crítica à industrialização e finitude filosófica que associa à cidade sua contemporânea: “o homem ‘moderno’ por definição, herdeiro directo de Prometeu”<sup>7</sup>.

Por sua vez, Anfião, tal como Orfeu, é dotado do dom da música. Filho de Zeus e Antíope, cresce com o seu irmão gémeo Zeto na montanha, educado por pastores e ignorante das suas origens. Recebe de Hermes uma lira à qual acrescenta cordas criando a cítara, com ela amansando e domesticando as feras. Após conhecerem e vingarem a mãe, que tinha sido feita prisioneira pelo tio, Anfião e Zeto, destronando-o, tornam-se soberanos de Tebas, decidindo construir muros à sua volta para a proteger. Se Zeto precisa de carregar as pedras, Anfião encanta-as com a sua música, fazendo-as colocar-se em

---

sobrevivência mas também que converteu em trabalho cultural, como as pinturas rupestres, possíveis apenas devido à invenção da linguagem e à capacidade de abstracção (muito mais importantes para o desenvolvimento humano do que a criação de machados de pedra ou outras ferramentas). Essa crença na tecnologia deve-se, porventura, ao facto de que a maior parte dos artefactos não chegou até nós (as pontas de sílex resistem muito mais que hipotéticas realizações feitas de materiais perecíveis). Ou seja, mais importante que o *Homo faber* (ou “fazedor de instrumentos”) foi o *Homo sapiens* (ou “criador de mentes”). Para Mumford, que como vemos é um crítico feroz da sobrevalorização da técnica (bem como da sua suposta superioridade face à expressão estética), o antecedente da máquina industrial é aquilo a que chama a “Megamáquina” egípcia: milhares de trabalhadores forçados sob o comando de um chefe e sob coacção militar – a máquina que permitiu a construção das pirâmides. Irrracionalmente, e compulsivamente, diz-nos, o desenvolvimento tecnológico propagou-se de forma crescentemente coerciva (senão mesmo totalitária): um sistema cada vez mais automático centralizado que reduz o homem a mero autómato, a cada vez minorado nas suas capacidades.

Rosario Assunto confessa que é justamente a Lewis Mumford que deve a metáfora dos dois legados, o prometeico e o de Orfeu que, ingenuamente, tentou interligar num só que “promovendo o auto-resgate estético da tecnologia mecanicista, à terra conservasse, multiplicada, a fragrante beleza ancestral do azul e do verde e das flores; e alegrasse a vida de belezas supervenientes e não destrutivas; mais belezas, novas e diferentes, a serem adicionadas às belezas pré-existentes, da natureza e da arte” (“che promuovendo l’autoriscatto estetico della tecnologia meccanicistica alla terra conservasse, moltiplicata, l’odorosa, antica bellezza dell’azzurro e del verde e dei fiori; ed allegrasse la vita di sopravvenienti e non distruttive bellezze; bellezze ulteriori, nuove e diverse, da aggiungersi alle bellezze preesistenti, della natura e dell’arte”, R. Assunto, “Lettera al Dottor Faust. Debitamente autorizzato da Sua Eccellenza von Goethe, uno scambio di lettere con il Dottor Faust sul pensiero, la prassi, la poesia”, in Id., *Intervengono i personaggi (col permesso degli autori)*, Turim: Arago, 2019 [1977], p. 44). Da mesma hereditariedade a Mumford na pretensão de conciliar Orfeu e Prometeu, que verifica ter sido ilusória, dá conta em *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 72. A este respeito veja-se também R. Assunto, “Il rapporto arte-scienza come problema”, in Id., *L’automobile di Mallarmé e altri ragionamenti intorno alla vocazione odierna delle arti*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1968, pp. 164 s.

<sup>7</sup> “l’uomo ‘moderno’ per definizione, erede diretto di Prometeo”, Rosario Assunto [escrevendo enquanto Dr. Fausto, personagem de Goethe], “Replica del Dottor Faust. Debitamente autorizzata da sua Eccellenza Von Goethe: Sulla poesia, la parola e la prassi”, in *Intervengono i personaggi*, cit., p. 70.

posição por si mesmas. Diz-se que então Zeto (que se aborrecia com Anfião por este não se dedicar a tarefas úteis) é forçado a admitir que a música é mais forte que a força bruta.<sup>8</sup>

A descrição da construção das muralhas de Tebas na *Odisseia* (11.262-265) mais do que narrar um episódio ou uma função marcial faz correlacionar a edificação da muralha circundante com o acto fundacional da cidade.<sup>9</sup> Também Assunto correlaciona a invenção da arquitectura com a música: Anfião, amansa com a sua música a “racionalidade do fazer construtivo; aquela que se não domada pela poesia e à poesia submetida, torna-se uma pura prática utilitária”<sup>10</sup>. Nesta frase resume-se a linha condutora do pensamento de Assunto não só face à arquitectura mas à própria ideia de cidade, recorrendo o filósofo à expressão “*aut aut*” para denunciar um confronto irreconciliável, uma “alternativa que não consente mediações”<sup>11</sup>, que coloca em lados opostos, mutuamente excludentes, a beleza e a fealdade: anfiónica é a cidade antiga, histórico-natural (porque nela a história e a natureza conjugam-se harmoniosamente), bastião da beleza e da estética; prometeica é a cidade modernista, erguida sob o mote do funcional e utilitário, bastião da fealdade.

---

<sup>8</sup> O mito de Anfião tem várias versões. Filóstrato, em *Eikones*, conta que foi Hermes quem inventou a lira e a deu primeiro a Apolo e às Musas e depois a Anfião, tendo Anfião dirigido a música às pedras e estas, ao escutá-lo, colocaram-se no muro (Philostratus the Elder, *Imagines* 1.10. Amphion, em *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Imagines. Callistratus, Descriptions*, trad. Arthur Fairbanks, Cambridge: Harvard UP, 1931).

Corinne Pache, por seu lado, chama a atenção para a versão de Palaephatus em *De incredibilibus* 41, na qual tanto Anfião como Zeto tocam lira, mas aqui as pedras não se movem sozinhas: antes é o povo da cidade que as carrega como pagamento para poder escutar a bela música dos irmãos. Cf. Corinne Pache “Theban Walls in Homeric Epic”, *Trends in Classics* 6, no. 2 (2014): 280. Para outras versões veja-se, por exemplo, Georges Hacquard, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. Maria Helena Trindade Lopes, Rio Tinto: Asa, 1996, p. 25; Robert Graves, “Antiope”, *The Greek Myths*, Vol. 1, Londres: The Folio Society, 1996 [1955], pp. 240-242.

<sup>9</sup> Tal defende, por exemplo, Corinne Pache, sublinhando que o termo empregue (ἔκτισαν) se refere a fundação e que este vem claramente associado ao acto de “circundar cidade com muralhas e torres” (πύργωσαν). A autora remete ainda para a descrição da construção de Tróia por Poseidon e Apolo (*Ilíada*, 7.453), onde a mesma ideia está patente. Cf. Corinne Pache, “Theban Walls in Homeric Epic”, cit., pp. 278 s.

Por sua vez, Stephen Scully considera que ao construir a cidade murada o homem separa-se da natureza – num acto análogo àquele que separa o dia da noite e a terra do céu – ou do acaso da natureza. Este é o primeiro espaço exclusivamente humano. No entanto, esta separação é inspirada e participada por Zeus. A cidade conduz o homem ao unicamente humano, sendo o acto de civilização, portanto, “ele mesmo sagrado e partilha do divino”. Cf. Scully, *Homer and the Sacred City*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 26. O mesmo autor defende ainda que, na poesia homérica, a muralha é o elemento que mais contribui para definir uma cidade enquanto *polis* (pp. 41-53).

<sup>10</sup> “razionalità del fare costruttivo; quella che se non domata dalla poesia e alla poesia sottomessa, diventa una pura prassi utilitaria”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 146.

<sup>11</sup> “alternativa che non consente mediazioni”, *Ibid.*, p. 57.

Para esta oposição insuperável, Assunto recupera dois termos arendtianos: *vita activa* e *vita contemplativa*. Contudo, e como veremos de seguida, recuperar os termos não significa exactamente seguir os conceitos à letra.

Na sua reflexão em torno da condição humana, Arendt vê dois ideais de vida que ao longo da história foram objecto de consideração oposta na relação do homem com o mundo: o primeiro toma a contemplação como sendo a actividade mais elevada a que o homem se pode dedicar, ou seja, trata-se de um ideal de vida consagrado ao conhecimento e à verdade (*vita contemplativa*), que dominou tanto o mundo antigo quanto o medieval; o segundo, pelo contrário, considera superior a acção (*vita activa*) – sendo que Arendt distingue três tipos de acção: labor (sobrevivência), trabalho (produção) e acção (política).

Se o primado da contemplação relativamente à prática dominou grande parte da história, tal deveu-se à convicção de que nada do que fosse resultado da obra humana poderia igualar o Cosmos físico (nem em beleza nem em verdade)<sup>12</sup>, alterando-se este paradigma apenas no início da idade moderna. A filósofa não só situa o corte com a tradição milenar neste momento determinado, mas elege três acontecimentos específicos como raiz dessa mudança drástica: a descoberta da América (que desencadeou a exploração de toda a superfície terrestre e oceânica e resultou, inesperadamente, no encolhimento do mundo); a Reforma (que desencadeou tanto a expropriação individual como a acumulação de riqueza social); e a invenção do telescópio (o primeiro instrumento puramente científico que resultou da busca de conhecimento “inútil” – ou seja, uma procura que não é movida pelo desejo de melhorar as condições de vida). A inversão da hierarquia acontece porque o conhecimento e a verdade passam a ser alcançáveis apenas através da acção (sendo o instrumento por si mesmo já obra da mão humana).<sup>13</sup> É, então, o progressivo engrandecimento do espírito científico e da ciência experimental que faz redireccionar o foco da contemplação para o engenho humano.

---

<sup>12</sup> Cf. Hannah Arendt, *The Human Condition*, 1958, versão port. *A Condição Humana*, trad. Roberto Raposo, Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p. 27.

<sup>13</sup> A ausência de utilidade sempre foi um dos parâmetros da contemplação – e o próprio filósofo seria, para Pitágoras (segundo Cícero), aquele que não detinha quaisquer competências práticas (Cf. A.-H. Chroust, “Philosophy starts in Wonder [Aristotle, ‘Metaphys.’ 982 b 12 ff], *Divus Thomas*, Vol. 75 N.º 1 [1972]: 58) – o que a invenção do telescópio tem de diferente é que não resulta de um problema prático a resolver (como o atenuar do labor), mas tem por objecto finalidades teóricas na experimentação da natureza; a sua utilidade foi uma descoberta accidental. Este ponto é importante porque demonstra que foi necessário um efeito não-intencional para convencer o homem a confiar no seu engenho (no *fazer*) em detrimento do observar (contemplação). Cf. Hannah Arendt, *A Condição Humana*, cit., pp. 311-355.

A diferença da concepção assuntiana face à de Arendt resume-se em três pontos: na determinação do momento em que ocorre; na definição de “activa” ou no que comporta essa acção; e na definição de contemplação. Quanto ao primeiro, se Assunto situa a reviravolta na hierarquia do ideal de vida apenas no segundo pós-Guerra, tal não se deverá, certamente, a desconsiderar a importância das situações descritas por Arendt, mas porque o avanço (ainda que abrupto) do espírito científico não significou, a seu ver, um corte imediato com a beleza – e já vimos como a beleza se situa no ápice das suas considerações –, este apenas ocorre quando o homem decide fazer tábua rasa do passado e da história e eleger a utilidade/produktividade como máximo bem.<sup>14</sup> Quanto à definição de “activa”, Arendt considera que (estranhamente) não é nem a acção política, nem o trabalho (produção, fabricação) mas, em última análise, o labor, que assume a predominância na *vita activa*, pois a *vita* torna-se o “ponto último de referência”<sup>15</sup>, enquanto que Assunto considera o *Homo faber* e a permanente produção de objectos,

---

<sup>14</sup> Assunto afirma o seu desacordo com a datação de Arendt: “Se não houvesse outras evidências, em teoria e na arte, para refutar o convencimento segundo o qual devemos ao Humanismo italiano do século XV o primeiro início da inversão, para usar as palavras de Arendt, da ordem hierárquica entre a *vita contemplativa* e a *vita activa*, disto seria suficiente para nos convencer, precisamente, uma paragem em Pienza, uma cidade desejada e construída para uma contemplação sobrejacente à passagem dos tempos.” (“Se altre testimonianze non vi fossero, di teoria e d’arte, a smentire il convincimento secondo il quale si deve all’Umanesimo italiano del Quattrocento il primo avvio al rovesciamento, per usar le parole della Arendt, dell’ordine gerarchico fra vita contemplativa e vita attiva, di ciò basterebbe a persuaderci, appunto, una sosta a Pienza, città voluta e costruita per una contemplazione sovrastante il trascorrer dei tempi.”) R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 92.

Ainda a este respeito é esclarecedora uma passagem da conversa imaginada por Assunto entre si próprio, Bouvard e Pécuchet (duas personagens da obra homónima de Gustave Flaubert) onde se distinguem as civilizações antiga, medieval e moderna pelo facto de as primeiras, ao contrário da última, privilegiarem a “inércia contemplativa, acompanhada por uma cultura não posta ao serviço do quotidiano: cultura abstracta, especulativa; e de filosofias perdidas atrás da teorese (uma palavra, esta última, que significa, como você sabe, contemplação), impotente diante da realidade”. Sendo, por seu lado, a *vita activa* caracterizada pela dedicação à “laboriosidade concreta produtiva e consumidora, com tudo o que isso acarreta de mudanças contínuas no modo de vida, na mobilidade das pessoas e das coisas”. A dedicação à produtividade e ao consumo, considerados sinais de progresso para o *Homo faber*, são, pois, vistos por Assunto, inversamente, como marcas de uma cultura equivocada. (“inerzia contemplatrice, accompagnata da una cultura non messa al servizio della vita giornaliera: cultura astratta, speculativa; e da filosofie perdute dietro la teoresi (vocabolo, quest’ultimo, che vuol dire appunto, come Lei sa, contemplazione), impotenti di fronte alla realtà” / “concreta operosità produttrice e consumatrice, con tutto quello che essa comporta di cambiamenti continui nel modo di vivere, di mobilità delle persone e delle cose”). Cf. R. Assunto, “L’arte non è produzione né consumo. Con il gentile permesso di Gustavo Flaubert, un colloquio con Bouvard e Pécuchet”, in *Intervengono i personaggi*, cit., pp. 33 s. Por outro lado, no mesmo livro, no capítulo que se apresenta como uma carta que lhe é escrita pelo Dr. Fausto (Goethe), este admite ser identificado com o Mundo Moderno, ou seja, “o mundo que substituiu a contemplação pela acção” (“il mondo che alla contemplazione ha sostituito l’azione” (R. Assunto, “Replica del Dottor Faust”, in *Intervengono i personaggi*, cit., p. 71). Poderá aqui ler-se uma concordância com a datação de Arendt, no entanto, há que levar em conta que com “moderno” é o modernismo que é aqui invocado e não a modernidade.

<sup>15</sup> H. Arendt, *A Condição Humana*, p. 382.

máquinas, instrumentos e dispositivos – até à potencial substituição do humano pela máquina – o verdadeiro cerne da questão. Relativamente ao terceiro ponto, se em Arendt, *vita contemplativa* designa sempre a contemplação da verdade, em Assunto a esta irmana-se a contemplação do belo.

O termo contemplação radica da *Theōria* grega (θεωρία), que significa conhecimento especulativo, contemplação intelectual e visão da realidade inteligível, ou visão do invisível – que deveria ser apreciada em si mesma, não tendo qualquer utilidade prática.<sup>16</sup> Também para os neoplatónicos o termo mantém uma ligação ao olhar: a contemplação é uma operação através da qual a alma olha a verdade universal.<sup>17</sup> Para Plotino, é na contemplação que se unem pensamento, acto de pensar e objecto pensado.<sup>18</sup> Há, certamente, um sentido estético, uma receptividade ao objecto de contemplação, que pode tanto ser uma ideia como coisas (estrelas, lua, sol ou quaisquer outros objectos e fenómenos), a par do sentido epistemológico. Se Arendt trata da contemplação do ponto de vista do pensamento, da *Theōria*, a contemplação em Assunto evoca simultaneamente a visão da beleza (acepção estética) e a visão da verdade (acepção epistemológica). Como bem analisa Federica Pau, se seria expectável que Assunto – abordando este tema numa obra de estética urbana (*La città di Anfione e la città di Prometeo*) – o fizesse do ponto de vista da beleza estética, o certo é que o filósofo siciliano explora a contemplação tanto do ponto de vista estético quanto do puramente especulativo.<sup>19</sup>

Podemos acrescentar, ainda, um último ponto de não-conformidade, que não será apenas do foro terminológico. Em Arendt, a ênfase da preocupação do homem parece colocar-se na questão da imortalidade e no eterno: a experiência deste só pode ocorrer fora da acção (negócio), não suportando sequer o pensamento – que se processa em nós através de palavras –, pois só a *theōria* é a experiência do eterno. Já a imortalidade é terrena e o humano alcança-a deixando vestígios dos seus feitos, palavras e obras para aqueles que virão. A inversão da hierarquia aplica-se também neste ponto, pois se, na

---

<sup>16</sup> Cf. A.-H. Chroust, “Philosophy starts in Wonder”, cit., p. 59. Para os gregos, contemplação podia significar tanto embaixada sagrada a uma festa religiosa como especulação – de *theá*, espectáculo e *horân*, observar (Cf. *Il nuovo dizionario etimologico della lingua italiana*, di Mario Cortelazzo e Paolo Zolli, Bolonha: Zamichelli, 1999, p. 1681). A este respeito veja-se ainda J. Ritter “Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna”, cit., pp. 98-103.

<sup>17</sup> Cf. *Dictionnaire de la Langue Philosophique*, PUF, 1986.

<sup>18</sup> *Enn.* III 8 [30], 6.

<sup>19</sup> Cf. Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, Roma: Aracne, 2009, pp. 26 s.

antiguidade, o homem era o único mortal num mundo imortal (vida perpétua da natureza e isenção de morte nos deuses Olímpicos), na modernidade é o humano que é imortal (alma).<sup>20</sup> Por sua vez, em Assunto, tratando-se de pensar o *infinito*, o que está em causa não é tanto a negação da morte – o homem sabe-se finito, mortal – nem uma tentativa de imortalização do sujeito. O indivíduo liga-se ao infinito na contemplação da beleza (da natureza ou das obras realizadas por outros homens), a ênfase não está em alcançar ele mesmo a imortalidade ou eternidade, antes em dar sentido e valor à finitude humana.<sup>21</sup> Ou seja, não se trata de o sujeito atingir a imortalidade, mas de se situar no contínuo temporal através das obras que *outros* deixaram.

No entanto, Assunto coincide com Arendt num ponto essencial, o de que, em última instância, não se trata realmente de uma troca na posição hierárquica, mas antes da total anulação da contemplação: se até à inversão moderna (Arendt) ou pós Segunda Guerra (Assunto), as actividades relativas à *vita activa* eram consideradas necessárias e como tal justificadas, porque só a sua realização possibilitava a *vita contemplativa*, a partir da inversão o contrário não acontece, antes a contemplação perde todo e qualquer sentido em si mesma – ou seja, mais do que uma inversão é uma abolição da contemplação. O pensamento passa a ser servo da acção, mas a contemplação, enquanto busca da verdade (e em Assunto, busca da beleza), cessa.

---

<sup>20</sup> Cf. H. Arendt, *A Condição Humana*, cit., pp. 29-33, 382 s. Para Arendt, naquilo que denomina a inversão dentro da inversão, ou a “a vitória do *animal laborans*” e que explica como sendo resultado da “boa nova” cristã, ou seja, da imortalidade da vida humana, já não é o mundo que é eterno e o homem mortal, mas o homem que é imortal e o mundo perecível. A experiência do eterno é indiferente à contemplação.

Contrariamente a esta convicção de Arendt, Mondolfo, ao defender a existência do conceito de infinito na antiguidade grega, refere as correntes místicas que aspiravam a uma vida eterna no além, podendo a passagem da finitude da vida terrena corporal ao infinito ocorrer por duas vias: imortalidade da alma ou integração do particular no todo infinito e eterno, ou seja, antecipando o orfismo as concepções medievais. Cf. Rodolfo Mondolfo, *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*, trad. Luiz Darós, São Paulo: Mestre Jou, 1968, pp. 31 s.

<sup>21</sup> Como vimos em maior pormenor na secção “Dois rios que nascem da mesma fonte”. Atente-se ainda às palavras do filósofo em entrevista, onde esclarece que apesar de não acreditar que o pensamento (a consciência) se extinga com a morte biológica, “o Absoluto, o Infinito, além do tempo e do espaço, e eventualmente aquela que vulgarmente se chama a ‘imortalidade da alma’, que é a infinitude do indivíduo como tal pois... posso talvez representá-la como sobrevivência: mas sei muito bem [...] que é uma representação.” (“l’Assoluto, l’Infinito, al di là del tempo e dello spazio, ed eventualmente a quella che vulgarmente si chiama ‘immortalità dell’anima’, che è l’infinità dell’individuo come tale poi... posso pure rappresentarmela come sopravvivenza: ma so benissimo [...] che è una rappresentazione.” M. Ferrante, “Conversazione con Rosario Assunto”, cit. 58. Mais, a própria crença religiosa “é uma representação limitada, finitizante do Infinito e do Absoluto” (“è una rappresentazione limitata, finitizzante dell’Infinito e dell’Assoluto”), *Ibid.*

Podemos distinguir em Assunto, então, os dois conceitos, de forma simplificada, colocando-os como se encabeçando dois baluartes em oposição, agregando cada um deles os termos rivais de uma batalha que se trava em várias frentes: na superioridade atribuída à dedicação humana à acção ou à contemplação (*vita activa / vita contemplativa*), na relação com o tempo e o espaço (temporalidade / temporaneidade), na urbanística ou ideia de cidade (Anfião / Prometeu) e na ideia de conhecimento (*faber / sapiens*):

<i>vita activa</i>	<i>vita contemplativa</i>
temporaneidade	temporalidade
<i>Homo faber</i>	<i>Homo sapiens</i>
Prometeu	Anfião
Finito	Infinito

Tabela 1. Categorização acção – contemplação.

O homem da cidade prometeica vive o tempo como temporaneidade quantitativa e interrupta, e é associado ao *Homo faber* porque para ele o saber é simplesmente um instrumento com o qual pode dominar a natureza; já o homem da cidade de Anfião vive o tempo qualitativamente como uma temporalidade sucessiva e retornante, e é associado ao *Homo sapiens* pois para si o saber é fundamento, a contemplação é simultaneamente indagação e beleza. Se Assunto começou por considerar possível conciliar o progresso técnico e a estética, ou bem a produção e a significação, chegando a considerá-las pares, o certo é que essa paridade foi substituída por uma relação hierárquica onde a contemplação se destaca positivamente em detrimento da acção.

Para compreendermos com maior rigor os conceitos de temporalidade e temporaneidade e a sua relação com o espaço, olharemos de novo os mitos de Anfião e de Prometeu e a sua materialização nas tipologias de cidade que a eles Assunto ligou. Começaremos pela cidade de Anfião. Após clarificação não só da forma da cidade, mas de como ela é vivida, abordaremos a sua relação específica com o tempo. Posteriormente, percorreremos os mesmos passos relativamente à cidade de Prometeu. Esta organização em secções diferenciadas das dimensões espacial e temporal é artificial e deve-se à



procura de uma clarificação, já que em Assunto o tempo e o espaço nunca se distinguem por completo: está sempre em causa uma compenetração espaço-temporal.

## 6 A CIDADE HISTÓRICA: BELEZA, REPRESENTAÇÃO E VERTICALIDADE

A cidade grega clássica é o “espelho do infinito no finito”, ou uma imagem finita do infinito. Para Assunto, essa imagem de espelhamento é demonstrada, desde logo, na forma e no modo de implantação da cidade: não só o próprio local era determinado por rituais e oráculos, ligando estes a materialidade da cidade ao divino, como a própria forma da planta constituía a transcrição de um arquétipo celeste.<sup>22</sup> A arquitectura terrena (seja do templo, seja da cidade) seguia um modelo que a precedia e que se situava num lugar ideal da eternidade,<sup>23</sup> com a fundação da cidade esse acto cosmogónico ocorria de novo,

---

<sup>22</sup> Veja-se, a este propósito, Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et répétitions* [1969]. Versão port. *O Mito do Eterno Retorno*, trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 1992. É interessante notar que este paralelismo entre a planta da cidade que se edifica e a imagem da cidade divina não ocorre apenas nas cidades greco-romanas. Tal espelhamento do divino, diz-nos Eliade, encontra-se em muitas culturas, sendo exemplos a cidade mesopotâmica de Lagash, cujo templo seguia o modelo que fora em sonhos mostrado ao Rei por um deus; o Egipto, onde os nomes dos lugares e dos *nomes* (províncias egípcias) eram atribuídos de acordo com os campos celestes; o Irão, na tradição zervanita, onde tanto os fenómenos concretos como os abstractos tinham uma correspondência transcendental, a criação sendo, portanto, dupla, em dois planos simultâneos; a Índia, onde as cidades se construíam de acordo com uma cidade celeste, morada do Soberano Universal na Idade de Ouro; No Sri Lanka, a cidade de Sihagiri tinha como modelo a cidade celeste de Alakamanda; ou as cidades da Babilónia, que tinham como arquétipo constelações, correspondendo cada cidade à sua constelação (cf. pp. 20 ss.). Eliade nota que este paralelismo não se limita à cidade e ao templo, mas inclui os rios e os campos, ou seja, toda a região habitada pela cultura arcaica espelha o arquétipo celeste. Aquilo que valida e confere realidade a essa cultura é, justamente, a semelhança com o divino, a participação no arquétipo. Seguindo Eliade, poderemos fazer a ponte para a concepção de Assunto, propondo que não só a cidade arcaica é anfiónica, como o é todo o território extra-urbano ocupado quer para habitação quer para utilização, e que é transformado em espaço sagrado através de um acto que repete a criação primordial, passando de Caos a Cosmos. Isto é, através do ritual, é conferida uma ‘forma’, que converte em *real*, aquilo que era tido por monstruoso ou caótico: “É claro que, para a mentalidade arcaica, a realidade se manifesta como força, eficácia e duração. Por isso, o real por excelência é o *sagrado*; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta [...]” (p. 23).

Lewis Mumford relaciona igualmente o surgimento da cidade com a representação de um cosmos, uma forma de trazer à terra os céus, tornando-se através desse acto a cidade num “símbolo do possível”: justamente por, inicialmente, tomar forma como projecção de um ideal, a cidade dá expressão ou torna real o que de outra forma teria ficado latente. Cf. Mumford, *The City in History*, cit., p. 31.

<sup>23</sup> Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, cit., p. 21.

repetia-se, dando-se origem, onde antes havia o caos, não só ao mundo como ao seu centro e constituindo a cidade, ou o templo sagrado, o ponto de encontro do céu e da terra.<sup>24</sup>

Para a imagem finita do infinito contribui não só o culto órfico-dionisíaco como a própria essência olímpica que subjaz à cultura grega, ambos constituindo os fundamentos teórico-religiosos da cidade helénica.<sup>25</sup> Explica-se, assim, a predominância de edifícios representativos no interior do traçado urbano: se o *Cosmos* é a ordenada união das coisas, dispostas na beleza – uma ordem que se opõe ao *Caos* precedente –, a cidade grega é um cosmos e é essa sua condição que a eleva a cidade estética, pois a edificação de muros que separam o interior do exterior, bem como a existência de um lugar central sagrado, revelam o cuidado pela ordenação do que previamente era caos e a sua conversão em cosmos, o que corresponde, para o filósofo siciliano, à intuição da beleza.<sup>26</sup> A própria existência de uma muralha em torno da cidade confere-lhe beleza: além do papel de defesa, a muralha é um ornamento e deve ser considerada como tal.<sup>27</sup> A limitação imposta pela muralha impede a desmesura, o crescimento sem fim,<sup>28</sup> e essa barreira faz o espaço

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 28 s. Interessante também notar a identificação da montanha com o centro do mundo, constituindo-se como a ponte entre o céu e a terra, em lugares como a Palestina, a Mesopotâmia, a Babilónia, o Japão, Laos, Malaca ou a Finlândia (*Ibid.*, pp. 26 s.).

<sup>25</sup> Federica Pau chama a atenção para o facto de tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* darem conta do mundo visto à luz do divino: uma vivência na qual o divino é o fundamento do ser e do que lhe acontece. Cf. F. Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., p. 54.

Já Stephen Scully destaca o facto de que apesar de a *polis* grega ser ambivalente (porque construída tanto mortal como imortalmente; defendida tanto por deuses como por homens) ela é sagrada na sua totalidade: não são apenas os templos e a *agora* que são sagrados, mas também o são as habitações urbanas e outros espaços, como as muralhas. Porventura, contrariamente a Assunto, o autor não tem em consideração ser justamente a muralha o elemento que agrega os edifícios e lugares não sagrados, convertendo todo o espaço que circunda em espaço sagrado. Curiosamente, ainda quanto à sacralidade, o autor salienta que na poesia homérica a maioria dos lugares que recebe o epíteto de sagrado são cidades (em menor quantidade contam-se ilhas, territórios, santuários, bosques, eiras, ravinas). Cf. Scully, *Homer and the Sacred City*, cit., p. 16.

<sup>26</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 35.

Também Lewis Mumford atribui às muralhas um valor mais da ordem do sagrado que do militar, pois esta existia como demarcação do limite sagrado, mantendo à distância espíritos malignos (mais do que homens hostis). Ou seja, era o carácter religioso de delimitação contra um “mal sem forma” que prevalecia. Mumford segue também a mesma orientação que Assunto no que respeita à associação da cidade com a morada da divindade (Cf. L. Mumford, *The City in History*, cit., pp. 36, 48).

<sup>27</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 23, remetendo o autor para o livro VII da *Política* de Aristóteles (obra considerada por Assunto como um tratado de urbanismo (*ibid.*) Cf. Aristóteles, *Política* VII, 1331a 11-15.

<sup>28</sup> Neste ponto, Assunto encontra novamente em Aristóteles um ponto de apoio, pois o estagirita defende que uma cidade deve ter limites tanto demográficos quanto territoriais, devendo poder ser “abarcada de um golpe de vista”. Cf. Aristóteles, *Política* VII, 1326 a, 31–35, *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, trans. H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1944. Ainda relativamente ao limite, diz Aristóteles: “É porque o belo se expressa habitualmente no número e na

virar-se para o centro, convergir em vez de alastrar, ser centrípeto e não centrífugo. Embora a muralha separe o dentro do fora, a cidade dos campos que a circundam, ela não implica a falta de conexão entre as duas partes, pelo contrário: a ordem interna opõe-se à desordem externa, mas os materiais com que quer a muralha quer os edifícios da cidade se constroem vêm do seu entorno, fazendo-o ecoar no interior da cidade.<sup>29</sup> Para Assunto, a muralha não é, pois, um corte ou a exclusão recíproca de cidade e paisagem, mas antes um assinalar de “dois infinitos que passam um para o outro”<sup>30</sup>: a muralha marca a transição entre o infinito vertical e o horizontal. A cidade é imagem vertical do infinito (contribuindo para essa imagem a *ascensionalidade* convocada pelas torres e os campanários) e a paisagem é, horizontalmente, o infinito da cidade: uma continuidade que se expande ao infinito.

Também a cidade romana é edificada segundo rituais que determinam o lugar preciso da sua fundação – este não é, pois, escolhido ao acaso, mas segue a orientação divina pressagiada pelo áugure na interpretação do voo dos pássaros. O sacerdote observa o seu movimento a partir do ponto central de um círculo quadripartido que abarca, visualmente, todo o horizonte. A Assunto importam não tanto os aspectos processuais ou funcionais, mas antes os representativos: no ponto central do espaço limitado e quadripartido tem origem o tempo mundano (com função sacra) onde a cada novo ano o rito se repete, re-instaurando o início do tempo, delimitado e repartido num espaço também ele delimitado e repartido.

A cidade é uma *imagem finita do infinito*, por essa razão, pelo seu cariz representativo, a cidade romana é considerada por Assunto como anfiónica: o seu plano quadrado, que originou a designação de “Roma Quadrada”<sup>31</sup>, é cruzado por dois eixos

---

grandeza, daí resulta que será necessariamente bela a cidade que combine a grandeza com o limite atrás referido. Existe uma medida de grandeza para uma cidade, tal como para tudo o mais, animais, plantas, órgãos: se forem demasiado pequenos ou excessivamente grandes nenhum deles terá capacidade de cumprir a sua função [...] O mesmo sucede com uma cidade: se a população for demasiado escassa, não poderá bastar-se a si própria (a cidade é, com efeito, uma realidade auto-suficiente); se for demasiado numerosa, ainda que seja capaz de satisfazer as necessidades básicas, será mais um povo do que uma cidade, pois dificilmente adquirirá uma forma política.” Aristóteles, *Política* VII, 1326a e 1326b, trad. António Campelo Amaral e Carlos Carvalho Gomes, intr. António Pedro Mesquita, Lisboa: Vega, 2008, pp. 337 s.

<sup>29</sup> A este respeito veja-se igualmente Aristóteles, *Política* VII, 1327a.

<sup>30</sup> “due infiniti passano l’uno nell’altro”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 40.

<sup>31</sup> Expressão que remonta aos primórdios da cidade de Roma, de inspiração etrusca que, por sua vez, assimilou não só o perímetro regular e ordenamento dos povoados pré-históricos (Terramare e Villanova), bem como a ligação da cidade ao sagrado. Cf. Pier Maria Lugli, *Storia e cultura della città italiana*, Bari: Laterza, 1967, p. 68, cit. em R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 27. Na sua análise,

representativos do contínuo retorno, a saber, o Decumano (eixo Este-Oeste que representa o nascimento e morte do Sol) e o Cardo (eixo Norte-Sul que duplica o eixo em torno do qual a Terra parece girar e que vai da Estrela Polar ao ponto que lhe corresponde a Sul). Estes dois eixos interceptam-se no Groma, lugar onde se realizou o oráculo, ponto central do mundo – que é igualmente o ponto inicial da limitação da cidade –, e onde se ergue o *templum*, também ele símbolo do cosmos.<sup>32</sup> Note-se que a partição em quatro regiões se estende ao exterior do espaço urbano, a Terra é ela mesma dividida em quatro partes. Mas, ir além do espaço urbano não diminui a importância do limite; da medida: a delimitação do espaço intra-urbano é essencial à cidade. Assunto frisa ainda que ser a cidade uma imagem do cosmos faz com que aquela não só represente o espaço cósmico como também o tempo, sendo, portanto, a cidade simultaneamente o centro do espaço – o “ponto zero” da espacialidade (que tem nele o seu início e dele parte, estendendo-se em volta) – e o centro do tempo:

[a figura da cidade] representa a totalidade do tempo do qual o seu centro é também o início, já que a cosmografia é promovida a cosmogonia. O centro da quadripartição da cidade, o Monte Palatino, é também o ponto zero da existência de Roma.<sup>33</sup>

Não é, pois, apenas centro físico, mas também temporal: “ponto umbilical e ano zero convertem-se um no outro”.<sup>34</sup>

---

Assunto recorre também a Werner Müller (*Die heilige Stadt – Roma quadrata, himmlische Jerusalem und die Mythe von Weltnabel*, Estugarda: Kohlhammer, 1961).

Segundo Attilio Mastrocinque (“Roma quadrata”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, tome 110, n.º 2, 1998, pp. 681-697), Roma quadrada foi uma área consagrada antes da fundação da cidade propriamente dita, na época em que o povo se reunia na zona quadrangular do *Comitium*, em cuja área havia um fosso de fundação (*mundus*), construído para propiciar as divindades do submundo, enquanto o quadrilátero era visto de cima para o auspício, que servia para conhecer a vontade dos deuses celestiais.

<sup>32</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., pp. 26 ss.

Veja-se ainda Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., p. 63. Pau sublinha que é a correspondência ilustrativa da representação do ciclo de nascimento e morte do sol (Decumano) e a circularidade do retorno contínuo que realiza a imagem finita do infinito em solo urbano. Recorrendo aos tratados de Vitruvius, demonstra-se que também as habitações privadas romanas deveriam não só respeitar as relações modulares entre si e considerar a natureza do lugar e o seu aspecto, como também responder a critérios de prazer. Além de se apresentar como um arquétipo celeste, a cidade no seu todo coloca a representação acima da função. Ou seja, não só os edifícios sagrados, como também as fontes, teatros, termas e edifícios de habitação privada são exemplos da consideração estética votada à cidade. *Ibid.*, p. 65.

<sup>33</sup> “rappresenta la totalità del tempo di cui il suo centro è anche cominciamento, giacché la cosmografia si promuove a cosmogonia. Il centro della quadripartizione cittadina, il Palatino, è anche il punto zero dell’esistenza di Roma”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 28.

<sup>34</sup> “punto umbilicale e anno zero si convertono l’uno nell’altro”. *Ibid.* Assunto segue ainda Werner Müller (*Die heilige Stadt*) ao considerar que este cruzar de dois eixos, estas quatro estradas que se

Por sua vez, e tal como a cidade antiga, a cidade medieval via-se circundada por muralhas que lhe definiam o limite, existindo a cidade medieval e a paisagem numa relação de complementaridade, o urbano simultaneamente determinado e protegido do exterior por fortificações. Do mesmo modo que na cidade romana, na cidade medieval cruzavam-se, perpendicularmente, duas vias principais, conferindo esta disposição em cruz protecção à cidade.<sup>35</sup> Na civilização medieval não é só a planta da cidade que dá corpo a uma representação do divino, como toda a cidade o faz: a arquitectura dos edifícios, os elementos ornamentais (vitrais, esculturas, tapeçarias e pinturas), tudo remete à divindade e faz com que o indivíduo se ligue a esse mundo superior, fruindo (em antecipação) a chegada do supramundano, ou seja, a estética propõe-se “antecipar na terra a absoluta beleza da Jerusalém celeste”<sup>36</sup>. Se esta, modelo da cidade medieval, é construída com pedras preciosas, a cidade terrena é também ela edificada com materiais que são escolhidos pelas suas qualidades estéticas. O que demonstra que não é só pela

---

atravessam perpendicularmente num ponto central que fazem da planta romana um esquema central e quadripartido, é afim ao que se encontra na planta da Jerusalém Celeste, bem como ao das cidades de origem e tradição celta de planta circular: são, qualquer uma delas, a demonstração da necessidade de haver um centro (interior) e um limite (exterior) para que a cidade se constitua a ordenação do caos em cosmos. Cf. *Ibid.*, p. 35. Veja-se em especial a nota 1 da mesma página.

Já para os Celtas, o círculo simboliza um limite mágico intransitável. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Le dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982 [1969], pp. 191-195.

<sup>35</sup> Sendo as primeiras igrejas cristãs construídas nos topos destas vias, do lado externo da cidade. Cf. Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., pp. 67 s. n. 3. A autora convoca ainda uma obra reveladora quanto à escolha da localização da cidade medieval. Trata-se da secção “Dotzè” de *Lo Crestià* do frade catalão do século XIV, Francesc Eiximenis, e que Assunto desconheceria aquando da publicação de *La città di Anfione e la città di Prometeo* (vindo, posteriormente, a escrever a apresentação da tradução italiana da obra do frade), que explica que a cidade deve ser construída na planície, perto do mar, por motivos de composição, pela “bela forma” e “bela perspectiva e panorama”, ou seja, não apenas por razões de ordem prática (como possibilidade de expansão), mas levando em consideração a relação entre o interior e o exterior. A este propósito e sendo os conselhos urbanísticos do frade de ordem moral, pois a cidade tem por finalidade principal a vida virtuosa, Pau chama a atenção para a ênfase do frade na necessidade de se verificar uma osmose cidade-campo. Cf. Francesc Eiximenis, *Estetica dell'eros, della mensa e della città*, a cura di G. Zanoletti, Milão: Jaca Book, 1985, p. 156. Desta obra veja-se ainda R. Assunto, “Annotazione di un semplice lettore”, pp. 3-9.

<sup>36</sup> “anticipare in terra l'assoluta bellezza della Gerusalemme celeste”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 40.

Filipa Afonso explica esta relação entre a beleza dos objectos terrenos e a beleza celestial como um reenvio do sensível à realidade inteligível: “A abertura do homem à Beleza, por via do desdobramento desta no sensível, consagra-se não como acesso imediato, mas esforço de alusão ao princípio da realidade por meio da própria realidade que simbolicamente a exprime. A Beleza deposta no símbolo difere, ao mesmo tempo que prenuncia, a união com a Beleza invisível, reenviando a um para além de si, que não encerra nos limites da sua figura, mas que refulge (de modo incompreensível, por superar toda a compreensão) sob a contemplação sensível e convoca a mente a mergulhar numa perscrutação mais profunda.” Filipa Afonso, “Para uma Metafísica da Beleza em Pseudo-Dionísio, *Medievalia*, Textos e estudos, 25 (2006): 70.

forma que a cidade reenvia para o ideal estético, mas a própria matéria que lhe dá forma tem por fim a beleza.<sup>37</sup>

Se a civilização medieval é designada por Assunto como civilização estética, a estética urbana que nos apresenta parte de uma reflexão sobre a ideia de cidade, ou seja, parte das teorias sobre as quais se ergue a cidade e se definem as formas urbanas. É a idealidade que dá forma à cidade real.<sup>38</sup> O sagrado (através da omnipresença de obras de arte “qualificantes”) qualificava, através da fruição estética, a vida na cidade a cada instante, uma vez que na cidade dominava a beleza (condição fundamental da cidade). A beleza situava-se, assim, hierarquicamente acima da utilidade, porque é representação do infinito e do divino (o que permite estabelecer uma correspondência sagrado-estética).<sup>39</sup>

Importa ressaltar que considerar a Idade Média como “civilização estética” deve ser lido à luz do significado de beleza da própria época – uma concepção metafísica e não propriamente sensorial. Esmiuçar o conceito de beleza ao longo de um tão vasto período é tarefa que aqui não poderemos elaborar com a devida exatidão. Parece-nos imprescindível, no entanto, atentar brevemente no pensamento de Pseudo-Dionísio Aeropagita, porque este se mostra iluminador das propostas de Assunto.

Segundo Pseudo-Dionísio, não tendo a Beleza o seu fundamento no próprio mundo – ela é anterior à criação, já que é Deus quem afirma a beleza do mundo – ela é um conhecimento supra-sensível, não sendo em si experienciável pelos sentidos corpóreos. No entanto, é possível ler no Aeropagita uma abertura ao sensível, uma vez que este afirma que a participação da alma no divino não pode ocorrer sem o corpo e a sua redenção.<sup>40</sup> É através do corpo, pois, que a alma se manifesta, sendo a beleza

---

<sup>37</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., pp. 40 s.

Estudos recentes, que têm vindo a investigar o papel da matéria na Idade Média, corroboram Assunto, afirmando, como diz Herbert Kessler, “matter mattered during Middle Ages” (H. L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough: Broadview Press, 2004, p. 14.). Um possível “material turn” nos estudos medievais actuais. A este respeito veja-se ainda Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., pp. 71 s.

<sup>38</sup> Cf. F. Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., p. 76.

<sup>39</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 19.

<sup>40</sup> A alma deixa-se condicionar pelo corpo, pois é através deste que ela se manifesta. O corpo é assim enobrecido, ao mesmo tempo que o homem ascende à contemplação (de realidades espirituais) capacitado por imagens sensíveis (através dos cinco sentidos). Cf. Filipa Afonso, “Para uma Metafísica da Beleza em Pseudo-Dionísio”, cit., p. 67. Leia-se ainda o próprio Aeropagita: “Na alma estão intimamente unidas as faculdades que provêm a todas as partes do corpo” (Pseudo-Dionísio Aeropagita, *De Divinis Nominibus* 821 B), cit. em Afonso, *ibid.*, p. 67, n. 7.

percebida nas coisas como espelho da beleza divina, funcionando como veículo de ascensão. A beleza toma, então, a forma de uma experiência religiosa de elevação ao espiritual, podendo assim ser entendida, em termos assuntianos, como uma ligação entre o finito e o infinito; um movimento que se processa simultaneamente do espiritual ao sensível e do sensível ao espiritual. Se, para Pseudo-Dionísio, todos os seres procuram a beleza e o bem,<sup>41</sup> a beleza pode ser lida como uma convocação à indagação metafísica sobre o fundamento do real que parte da realidade sensível e que tem em vista a sua superação.<sup>42</sup> A este respeito, Assunto recorda ainda o papel dos Padres da Igreja, entre eles Giovanni Damasceno (séc. VII) que, numa obra intitulada justamente *Intorno alle immagini*, dirá que sendo o homem composto por corpo e alma apenas podemos atingir o inteligível por via do sensível: contemplamos Deus, em aparência humana, através das imagens pintadas e nessa contemplação percebemos a glória divina.<sup>43</sup> A beleza dos objectos urbanos que rodeiam o homem medieval – sobretudo a catedral gótica – é, então, um convite à investigação sobre o divino, bem como a própria imagem terrena desse mundo superior: representada enquanto “esplendor” a beleza assume a forma de vivência religiosa.

Assunto faz residir a representatividade dos edifícios (e das cidades) no terem o seu fim em si mesmos, jamais construídos como simples edificação funcional, “finitizante”. A catedral – construída à imagem da Jerusalém celeste e representante na terra do seu esplendor – é o edifício representativo por excelência e, como tal, torna-se o arquétipo da beleza citadina, multiplicada e espelhada nas restantes construções da cidade. Aponta, ainda, para a concepção neoplatónica que concebe a beleza temporal (arquitectura) como modelada segundo os números eternos (beleza absoluta), ou seja, vista por este prisma, a arquitectura aspira a tornar visível o universal inteligível:

---

Também Pau sublinha que o visível nada mais é do que uma luz do inteligível: a ascensão da mente humana à mais elevada esfera da existência não é possível senão partindo do que é material, lembrando que a elevação do que é material ao imaterial é descrita tanto por Pseudo-Dionísio como por Escoto Eriúgena como *anagogicus mos* (método que conduz ao alto). Particularmente esclarecedor desta ideia é a própria luz, materializada pelos vitrais: quem os olhasse via-se iluminado não por luz física, mas espiritual. A metáfora da luz é também clara na menção de Dionísio a Deus como “Pai da Luz”, e a Cristo como “primeira luminosidade”. Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., p. 75, n. 30.

<sup>41</sup> “A Beleza identifica-se com o Bem. Todos os seres, qualquer que seja aquilo que os faz mover, buscam a Beleza e o Bem”. Pseudo-Dionísio Aeropagita, *De Divinis Nominibus* 70B, cit. em Filipa Afonso, “Para uma Metafísica da Beleza em Pseudo-Dionísio”, cit., p. 68, n. 11.

<sup>42</sup> Cf. *Ibid.*, p. 71.

<sup>43</sup> Cf. R. Assunto, “L’immagine della civiltà e la civiltà medioevale delle immagine”, cit., p. 20.

modelar a realidade passageira do tempo e do espaço e das palavras segundo os números eternos dos quais reflectem a ordem os números temporais que dão beleza à realidade sensível: é uma concepção neoplatónica sobre a qual se baseará o predicado estético na crítica dos séculos XII e XIII, que julgará a beleza das obras arquitectónicas como beleza fundada no número.<sup>44</sup>

A arquitectura espelha a Beleza absoluta, constituindo-se enquanto tal, para Assunto, a cidade como uma obra de arte.<sup>45</sup> A própria cidade devém lugar de contemplação, pois esta não se limita ao ritual que decorre dentro da catedral, mas desta partem e nela confluem não só todos os rituais e festas como também toda a relação entre o homem medieval e a cidade. Seguindo Dante, Assunto define esta contemplação como “activa”<sup>46</sup> (pois estabelece uma relação de identidade entre o contemplar e o fazer, reflectindo-se na vida dos habitantes) e “ininterrupta” – evocada pelas procissões, pelas cerimónias (tanto as sacras quanto as profanas), que convertem a experiência da cidade em “um prazer *estético*: deleite da contemplação inesgotável de uma verdade que, enquanto tal, é bela”<sup>47</sup>. Se a cidade de Anfião é aquela onde é patente uma indiscutível ligação ao divino, a cidade medieval, tal como a reflexão de Assunto no-la propõe, revela-se anfiónica tanto na sua planta quanto na edificação, bem como na vivência diária dos seus habitantes, pois todo o viver medieval decorre sob o signo do divino, do ritual e da imagem como ponte entre o finito e o infinito.

---

<sup>44</sup> “modellare la realtà passeggera del tempo e dello spazio e delle parole secondo i numeri eterni da cui si riflette l'ordine dei numeri temporali che danno bellezza alla realtà sensibile: è una concezione neoplatonica sulla quale si baserà il predicato estetico nella critica dei secoli XII e XIII, che giudicherà la bellezza delle opere architettoniche come bellezza fondata sul numero”. R. Assunto, “Il crepuscolo del gusto classico in Occidente, Eredità neoplatoniche nella critica bizantina”, in *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milão: Il Saggiatore, 1961, p. 32, cit. em Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., p. 74.

<sup>45</sup> Uma vez que a cidade é toda ela construída segundo o modelo celestial, não há distinção entre edifícios representativos-sagrados e funcionais-profanos. A cidade é projectada enquanto obra de arte unitária. Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 43.

<sup>46</sup> Cf. *Ibid.*, p. 42.

<sup>47</sup> “un piacere *estetico*: piacere delle contemplazione inesauribile di una verità che in quanto tale è bella”. Unindo-se aqui a perspectiva epistemológica e a perspectiva estética da contemplação. Esta contemplação ocorre não só na observação de um quadro, no viver da arquitectura, na leitura ou no escutar de música, como ainda, na fruição da beleza da natureza. Assunto dialoga aqui directamente com a *Divina Comédia* de Dante, equiparando o final de uma viagem à obtenção de conhecimento, ou seja, associando a indagação filosófica à viagem: “uma procura na qual a tensão pela verdade é tensão vivida, não mera curiosidade intelectual, e a meditação é vida” (“una ricerca in cui la tensione per la verità è tensione vissuta, non mera curiosità intellettuale, e la meditazione è vita”). R. Assunto, *Ipotesi e postille sull'estetica medioevale*, cit., pp. 18 s.



Se a civilização medieval é considerada por Assunto como uma civilização estética há que ver o que a distingue de outras civilizações. No seu entender, um ponto assente nesta distinção é o de que a civilização medieval é uma civilização da imagem. Ora, se é verdade que tal epígrafe se pode atribuir também à cidade contemporânea a diferença, para o filósofo siciliano, está em que, no que toca à imagem, a medieval é uma civilização vertical e a contemporânea uma horizontal. Quer isto dizer que a imagem, na cultura medieval, tem uma função proeminente (e decisiva) não só na religião como na ciência e na vida civil, mas também na esfera privada, revestindo-se de uma função de pensamento que acresce àquela de comunicação: um pensamento por imagens; ao passo que na cultura contemporânea a imagem é puramente funcional, despida da sua qualidade imaginativa: “E hoje, em tempos de *civilização da imagem* (mas de imagens esteticamente neutras, de comunicação apenas).”<sup>48</sup>

Na contemporaneidade, a imagem é dedutiva e bidimensional, finita, enquanto para os medievais ela é da ordem da intuição: é a imagem que faz a ponte entre o finito e o infinito, ligando, através da imaginação (como inteligência intuitiva), o mundo terreno ao supramundano, pois é com base na imagem que o homem medieval faz luz do que não pode compreender pela razão. A imagem detém a capacidade de representar o universal no particular e de espelhar o particular no universal. Assunto recorda que a grande prevalência de analfabetismo, mesmo entre as classes mais abastadas e socialmente elevadas, obrigava a que o conteúdo inteligível litúrgico fosse revelado sensivelmente, através de iluminuras (onde imagem e escrita são pares). Sublinhando ainda que a relação entre imagem e palavra (ou a visualização do significado da palavra em imagens) não se limitava aos textos sagrados, mas também ocorria nos livros de leis, de medicina e nos romances de cavalaria. De facto, a imagética percorria os vários campos da vida, do sacro ao profano e deste de volta ao sagrado: “não tanto no sentido de uma profanação do sagrado, mas antes de uma elevação do profano ao mesmo nível estético do sagrado, numa intencionalidade de beleza que une as escrituras sagradas e as profanas.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> “E oggi, in tempi di *civiltà dell’ immagine* (ma di immagine esteticamente neutre, di sola comunicazione)”. *Ibid.*, p. 25. A este respeito, Fanizza recorda a importância para Assunto do prazer desinteressado de ver, e de ver o invisível. Cf. F. Fanizza, “Assunto e la «cultura dell’occhio»”, *Aesthetica Preprint* 44 (1999):14-15.

<sup>49</sup> “non tanto nel senso di una profanizzazione di ciò che era sacro, quanto piuttosto in quello di un innalzamento del profano allo stesso livello estetico del sacro, in una intenzionalità do bellezza accomunante le scritture sacre e quelle profane.” R. Assunto, “L’immagine della civiltà e la civiltà medioevale delle immagine”, cit., p. 21.

Pelo que acabámos de ver, na cidade sacra (seja a cidade antiga ou a medieval), “o espaço, *horizontal*, era governado pelo tempo, *vertical*”<sup>50</sup>: o centro é o ponto de convergência (espacial e temporal) de todas as actividades, é o ponto de encontro dos cidadãos e é este centro que impede a dispersão. Mais, o limite da cidade não lhe é imposto, antes é a interiorização de um princípio de ordem com base na harmonia.<sup>51</sup> O centro é um lugar de absoluta e exclusiva representatividade, pois a sua própria edificação, o lugar onde se implanta, constitui-se como “vértice para onde idealmente se devem dirigir todas as linhas da cidade”<sup>52</sup>.

\*

Por uma questão de espaço limitámos a caracterização da cidade anfiónica de Assunto a três dos seus exemplos, no entanto, é importante ter em conta que estas três tipologias não esgotam o reinado de Anfião. A cidade Humanista-Renascentista, a Barroca, a Neoclássica, são outros tantos exemplos ou concretizações da cidade anfiónica, que apenas perde o seu domínio com a generalizada e abrupta emergência da cidade de Prometeu no pós-Segunda Guerra, como veremos em devido tempo.

---

Ainda a este respeito veja-se Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., pp. 83 ss. Esta dimensão múltipla da imagem remete ainda para o que vimos em cima sobre o sentido anagógico dantesco e a polissemia. Veja-se o capítulo 4, “Poesia e Filosofia: “Dois rios que nascem da mesma fonte”, pp. 60 s.

<sup>50</sup> “lo spazio, *orizzontale*, era governato dal tempo, *verticale*”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 31.

<sup>51</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 22 s.

<sup>52</sup> “vertice in cui idealmente debbono far capo tutte le linee della città”. *Ibid.*, p. 45. Esta convergência num ponto central de todas as linhas de perspectiva será também ponto fundamental da “cidade do Logos” ou cidade ideal, baseada em Platão: uma cidade concebida como obra de arte enquanto mimese da ideia, regida pela simetria, pela matemática e pela geometria. Aqui o saber (ciência) e a habilidade (técnica) são empregues ao serviço da *vita contemplativa* (*Ibid.*, pp. 66 ss.). Curiosamente, Platão surge em *La città di Anfione e la città di Prometeo* por via do Neoplatonismo, na mediação de Plotino e de Marcelo Ficino, não sendo convocado em nome próprio a respeito da cidade grega.

## 6.1 A META-ESPACIALIDADE: TEMPO QUALITATIVO E INCLUSIVO

*Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past*

T.S. Eliot

Quem procure representar o infinito numa imagem não deixará de pensar no círculo ou, se a quiser em movimento, no cíclico. Já desde os Gregos, um círculo é o fim e o princípio sem qualquer interrupção, porque num círculo não há nem princípio nem fim, o seu movimento é contínuo, sendo indeterminável um ponto inicial ou final.

A propósito da cidade grega, Assunto considera que é o ser circunscrita por muros que a torna a imagem do tempo circular-infinito equiparando, justamente, a muralha ao círculo: “aquela circularidade em que cada ponto é tanto a partida quanto a chegada”<sup>53</sup>. Na concepção grega do tempo esta imagem do círculo indica, pois, o infinito: o tempo que, não tendo início nem fim (prolonga-se ao infinito no passado e estende-se ao infinito no futuro) é não gerado, eterno. Porque conceber um princípio implicaria aceitar um começo (ou fim) absoluto a partir de um “nada”, o círculo – ou em movimento, o cíclico –, não admitindo nem um limite inicial nem um final, antes os negando, torna-se a imagem da infinitude do tempo.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> “quella circolarità nella quale ogni punto è insieme partenza ed arrivo”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 23. Ou, como expressa numa das suas trocas epistolares com figuras da literatura (neste caso personagens de *Demónios* de Dostoiévski), “um círculo: no qual cada ponto é simultaneamente *terminus a quo* e *terminus ad quem*”, relembando que Nicolau de Cusa dizia ser o círculo a figura geométrica do infinito e da eternidade (“un circolo: nel quale ogni punto è insieme *terminus a quo* e *terminus ad quem*”). R. Assunto, “L’arte, «Utensile inutile». Col permesso di Dostoevskij, una lettera apocrifa di Stepàn Trofimovič Verchovenskiij a Varvara Petrovna”, in Id., *Intervengono i personaggi*, cit., p. 4.

<sup>54</sup> Cf. Rodolfo Mondolfo, *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*, cit., pp. 69-74.

Se para os Pitagóricos o tempo é circular, representando o círculo a doutrina da metempsicose, também a ideia do Karma e da reencarnação hindu remetem ao círculo. Da mesma forma, para os índios da América do Norte, o círculo simboliza o tempo (diurno e nocturno), a par das fases da lua, tal como circular é o tempo do ano – um círculo em volta da extremidade do mundo. Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Le dictionnaire des symboles*, cit., pp. 191-195.

Ainda a propósito da ideia de metempsicose de Pitágoras, conta Xenófanes: “Diz-se que uma vez, passando por um cão a quem batiam / o lamentou, proferindo tais palavras. / Pára, não batas mais, porque é a alma de um amigo / que reconheci, ao ouvir a sua voz.” Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Lisboa: Guimarães, 2009, p. 148; Huffman, “The Pythagorean Tradition”, in *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, 1999, p. 70.

Em algumas cidades é a repetição anual e regular de ritos que pontua o tempo como circular e cíclico, fazendo retornar o tempo inicial ou o tempo voltar-se sobre si mesmo. O ritual introduz um tempo outro, não só diverso das tarefas quotidianas, mas que, dizendo respeito ao momento primordial da criação, estabelece uma ligação a esse instante arquetípico no qual o tempo, periodicamente, se regenera. Assunto dialoga aqui em particular com o mito do eterno retorno, analisado profundamente por Mircea Eliade.<sup>55</sup> Tanto a crença órfica quanto a dionisíaca remetem para o mito como ideia de um “Grande Tempo”, que corresponde aos grandes ciclos cósmicos e à ideia de regeneração periódica.

Pontuando o tempo da *polis*, as próprias festas – que remetem a esse substrato olímpico, anualmente repetindo os ritos sagrados – organizam o viver citadino remetendo ao tempo arquetípico, primordial.<sup>56</sup> Em Hesíodo, apesar da degradação progressiva do mundo nas cinco idades que nos descreve – que vão da idade de ouro (a dos deuses) à do ferro (a sua) – a concepção do tempo, tal como a da história, é cíclica, a esperança renova-se, ou seja, não há uma ideia de fim do mundo, mas sim de um recomeço.<sup>57</sup>

Se a cidade tem um começo no tempo (não existe desde sempre), ela tem a sua origem na natureza (esta é, portanto, anterior e para além da história), tornando-se a cidade uma parte da paisagem – porque esta a acolhe, nutre e resguarda, abraçando-a –,

---

<sup>55</sup> A imitação dos arquétipos através de ritos reproduz o rito inicial (executado por um deus ou herói), transportando o homem a esse momento *ab origine*, ao mesmo tempo que se suspende o tempo profano, a duração. Os rituais cíclicos são uma tentativa (mesmo se momentânea) de restauração do tempo “puro” da criação primordial (passagem do caos ao cosmos). Da mesma forma, o tempo do ritual coincide com o tempo mítico do início do mundo: ao repetir-se o ritual o espaço profano é transformado em transcendente; o tempo, igualmente sagrado, torna-se de novo o momento no qual o ritual foi realizado pela primeira vez. Cf. Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, cit., pp. 35, 47.

Veja-se também Federica Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., pp. 37 ss., 56-60. Pau, remetendo a N. D’Anna (*Il gioco cosmico. Tempo ed eternità nell’antica Grecia*, Milão: Rusconi, 1994) refere o simbolismo da arte dórica e o seu uso da dupla espiral como representação, num plano bidimensional, de um movimento de rotação em torno da estrela polar, movimento esse que daria ritmo à vida, possibilitando de tempos a tempos retornar a uma condição inicial de equilíbrio (p. 59, n. 98).

<sup>56</sup> Cf. F. Pau, *Idea architettonica e figura della città*, cit., pp. 57 s.

<sup>57</sup> Cf. Nuno Simões Rodrigues, “Hesíodo e o sonho de Nabucodonosor”, *Mnemosyne kai Sophia*, Universidade de Coimbra Press, 2012, p. 95. Segundo Rodrigues, Hesíodo terá incorporado na sua poesia elementos provenientes da tradição hitita (1400-1200 a.C.), hurrita (2000 a.C.) e babilónica, fazendo ecoar na tradição grega traços das suas mitologias, o que parece testemunhar a difusão e troca cultural que ocorria naquela época.

Por sua vez, Eliade considera que a concepção cíclica do tempo arcaico não inclui a história, pois a renovação periódica do tempo significa pelo contrário “uma intenção anti-histórica”, um desejo de abolir a duração e a memória já que a história se constitui por acontecimentos imprevisíveis, sem possibilidade de reversão. Cf. Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, p. 100.

mas, sendo a cidade finita, no seu fim regressa à paisagem: a ruína é um retorno da construção humana à base natural.<sup>58</sup> Se a natureza é a manifestação mesma do infinito, cidade e história (e o homem) são, pelo contrário, sempre finitas, temporais.<sup>59</sup>

Relativamente ao que entende por História, Assunto clarifica-nos o seu conceito como “a dimensão mundana do Ser como absoluta temporalidade”<sup>60</sup>. E se, em Assunto, o espaço e o tempo estão sempre interligados, a cidade, como lugar do homem, é a representação espacial da história, uma representação peculiar, pois integra todo o passado – toda a sucessão de eventos, de acontecimentos – numa mesma espacialidade:

E é o adjectivo históricas a indicar-nos a direcção, a fazer vislumbrar a duração intrínseca e específica da cidade, a sua intensidade: o tempo que nela se representa a si mesmo no espaço, também como espaço; a sucessão que na cidade se converte em simultaneidade. O tempo da cidade, a duração da cidade, a sua sucessão, é o tempo da história, a sucessão e duração da história. Épocas e eventos, instituições, e credos, e costumes, e culturas sucessivas, que se tornam simultâneas na imagem espacial da cidade.<sup>61</sup>

Na caracterização da cidade de Anfião, torna-se agora claro, o elemento temporal tem ainda uma outra dimensão: a circularidade do tempo não se manifesta apenas na repetição cíclica de ritos, mas também na experiência do tempo como continuidade histórica – uma continuidade que não é linear, mas circular, envolvendo passados e presente, presente e futuros, e que engloba eras que estão para além do humano.

Na espacialidade da cidade, a sucessão mostra-se como simultaneidade, a duração toma forma específica como tempo da história: se a duração é uma linha contínua, uma cadeia de momentos que se seguem sem se interpenetrar, na sua representação espacial épocas sucessivas tornam-se simultâneas, coexistentes, inserindo-nos numa continuidade que vai para além do presente e que experienciamos como uma qualidade inclusiva do tempo. Assim, para Assunto, presente, passado e futuro são vistos como sobrepostos e

---

<sup>58</sup> A este respeito veja-se Adriana V. Serrão, “Da Essência da Ruína”, in Id. *Filosofia da Paisagem. Estudos*, cit., pp. 89-100.

<sup>59</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 74 s.

<sup>60</sup> “la dimensione mondana dell'Essere come assoluta temporalità”. R. Assunto, “Una premessa alquanto lunga che mostra il rovescio di tutti i ricami”, cit., p. 16.

<sup>61</sup> “Ed è l'aggettivo *storici* a metterci sulla strada, a farsi intravedere la *durata* intrinseca e specifica della città, la sua *intensità*: il tempo che in essa rappresenta se stesso nello spazio, anzi *come spazio*; la successione che nella città si capovolge in simultaneità. Il tempo della città, la durata della città, la sua successione, è il tempo della storia, la successione e durata della storia. Epoche ed eventi, istituzione, e credenze, e costumi, e culture successive, che diventano *simultanee* nella immagine spaziale della città.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 46.

interligados, qualificados pela sua relação interna: o presente qualificado pelo passado que o precedeu e pelo futuro que antecipa.

Já levantámos um pouco o véu ao nos referirmos a ‘qualidade do tempo’ e podemos, desde logo, afirmar que a temporalidade da cidade é qualitativa. Ou melhor, a experiência do tempo em certas partes das cidades, ou em certas cidades em especial, enquadra-se na experiência qualitativa da temporalidade.

Quando nos acontece caminhar pelas ruas de uma cidade europeia com alguns séculos de existência que tenha podido manter o seu núcleo medieval, ou bem o seu *coração poético*<sup>62</sup>, ocorre, não raras vezes, depararmo-nos com fachadas, portas, portais, nichos ou gárgulas que nos transportam a outros tempos. Acontece-nos parar a meio caminho numa ponte de pedra e surpreendermo-nos com a ideia de que sobre aquelas mesmas lajes marcharam soldados romanos, trotaram cavaleiros medievais, talvez por ali tenham tentado fugir mulheres acusadas de bruxaria durante a Inquisição, ou famílias inteiras tenham procurado escapar de bombardeamentos na Segunda Guerra; talvez naquela casa agonizaram de peste, lepra, tifo ou se encontraram, amaram, discutiram pessoas de quem nunca ouvimos falar mas que chamaram sua àquela cidade, antes de nós passarmos ali um momento. Nestas cidades, nestes lugares, vemos a passagem do tempo marcada nas pedras. Como uma sucessão de passados que confluem neste presente, ou, de outra forma, como se neste instante se sobrepussem todos os instantes passados.

Rosario Assunto fala da cidade enquanto feita por homens como imagem do tempo humano da História: “vivemos o presente *como* presença do passado”.<sup>63</sup> Qualquer viandante, diz-nos, conhece instantes nos quais vive em conjunto o presente e o passado, instantes onde o hoje engloba o actual e uma idade remota, e isto acontece pela capacidade que as cidades têm de restituir todo o seu passado no presente, integrando-o sem alterar o presente.<sup>64</sup> Na sucessão de estilos de arquitectura justapostos numa catedral vemos a história tornada matéria, como uma arqueologia de ideias distintas que ocupam cada uma a sua camada ou substrato.

Se, na arquitectura, nos monumentos, nas obras de arte, encontramos testemunhos de uma época que permanecem como que para falar directamente a uma época vindoura,

---

<sup>62</sup> “aquilo a que os urbanistas chamam de *centro histórico* e aqui preferimos denominar *coração poético* da cidade” (“quello che gli urbanisti chiamano *centro storico* e qui abbiamo preferito denominare *cuore poetico* della città”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 192.

<sup>63</sup> “viviamo il presente *come* presenza del passato”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 49.

<sup>64</sup> Cf. *Ibid.*, p. 46.

tal ocorre em oposição à precariedade da existência humana, pois as vidas de quem encomendou ou construiu essas obras há muito se extinguíram. A este propósito, Assunto descreve a cidade de Pienza, construída a mando do Papa Pio II, justamente como “cidade-monumento” ou cidade representativa: tendo em vista uma contemplação acima da passagem dos tempos.<sup>65</sup>

Quando a arte era considerada “epifania, de uma ideia supra-sensível”<sup>66</sup>, isto é, a imagem sensível do absoluto, a forma de um pensamento revelador do sentido (e valor) da vida, quem a contemplasse via-se elevado

acima da sua própria finita accidentalidade de mero vivente: um êxtase, que à temporaneidade de um momento na rotação das vinte e quatro horas conferia a intensidade daquele tempo que não é sucessão e exclusão, mas presença total, não mensurável pelos ponteiros do relógio, não numerável com as folhas do calendário...<sup>67</sup>

Porque é, precisamente, através da contemplação de testemunhos de épocas passadas, nessa justaposição de estilos arquitectónicos – quando a fúria construtiva não demoliu o passado –, que conseguimos perceber o nosso lugar na história. O tempo da cidade não poderia, pois, deixar de ser a temporalidade da história, representado em simultaneidades contínuas: épocas distintas, sucessivas, experienciadas em simultâneo; passado(s) e presente vividos no mesmo instante. “Duração dissociada e justaposição”<sup>68</sup>: as praças e ruas das cidades percorridas a pé têm a capacidade de

---

<sup>65</sup> Cf. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 92. Após a sua consagração como Papa, o humanista Enea Silvio Piccolomini encomenda a remodelação da sua cidade natal, Corsignano, segundo as novas teorias urbanas de Leon Battista Alberti. A nova cidade – modelo da cidade ideal – recebe o nome de Pienza. A cidade e os seus edifícios são construídos como fins em si mesmos e como tal ela é representativa, auto-finalizada. A sua utilidade é superada na beleza e na contemplação estética.

<sup>66</sup> “epifania, di una idea sovrasensibile”. R. Assunto, “L’arte, «utensile inutile». Col permesso di Dostoevskij, una lettera apocrifa di Stepàn Trofimovič Verchovenskij a Varvara Petrovna” in *Intervengono i personaggi*, cit., p. 11. Da mesma obra, veja-se também “Premessa”, p. x.

<sup>67</sup> “al di sopra della propria finita accidentalità di mero vivente: un’estasi, che alla temporalità di un momento nel giro delle ventiquattr’ore conferiva l’intensità di quel tempo che non è successione ed esclusione, ma presenza totale, non misurabile dalle lancette dell’orologio, non numerabile con i fogli del calendario...” R. Assunto, “L’arte, ‘utensile inutile’”, cit., p. 11.

<sup>68</sup> “durata dissociata e giustapposta”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 48.

restituir-nos, no coração do presente, e sem modificar o presente, todo o seu passado, a sucessão intensa do seu passado: uma catedral românica em frente de um palácio barroco, e em volta habitações do início do século XIX...<sup>69</sup>

O tempo da história é, na cidade, a continuidade na qual os momentos da história se fundem uns nos outros. As construções de diferentes séculos sobre ou justapostas são formas distintas do passado que, no seu conjunto, dão forma ao espaço presente. Por essa razão, podemos dizer que a temporalidade histórica da cidade é sempre imagem do tempo humano da história, porque é fruto das concretizações humanas ao longo dos tempos. O presente de hoje é a forma do futuro do mesmo modo que a forma do presente é a espacialização do passado. No presente de hoje antecipamos já o futuro; o presente vivemo-lo já como memória antecipada de um passado futuro.<sup>70</sup>

E é pelo que acabámos de ver que Assunto considera a cidade um “espaço-mais-que-espaço”<sup>71</sup>: uma *meta-espacialidade*. Trata-se de uma ligação entretecida entre o espaço e o tempo, ou de como o tempo, pela sua presença, dá forma ao espaço e é no espaço (“forma do-espaço-e-no-espaço”<sup>72</sup>):

[A meta-espacialidade da cidade é] o constituir-se do espaço urbano [...] como presença da temporalidade histórica, tornada forma das construções humanas que, com a sua presença na cidade, de maneiras sempre diferentes, modelam o espaço desta como forma unificadora dos múltiplos tempos demonstrados no aspecto *estético* (que não é apenas *artístico*) das construções [...].<sup>73</sup>

Ou seja, a meta-espacialidade da cidade é a integração de diversos passados consubstanciados nos diferentes estilos arquitectónicos que, no seu conjunto, dão forma *una* à cidade, sem que esta forma seja de algum modo apenas aparência, ela é uma forma vivida que insere o homem no fluir do tempo histórico.

---

<sup>69</sup> “di restituirci, nel cuore del presente, e senza modificare il presente, tutto il loro passato, la successione *intensa* del loro passato: una cattedrale romanica di fronte a un palazzo barocco; e intorno abitazioni del primo Ottocento...”. *Ibid.*, p. 47.

<sup>70</sup> Cf. *Ibid.*, p. 49.

<sup>71</sup> “spazio-più-che-spazio”. *Ibid.*, p. 33. Ver também *ibid.*, pp. 27, 31 ss.

<sup>72</sup> “forma dello-spazio-e-nello-spazio”. *Ibid.*, p. 46.

<sup>73</sup> “il costituirsi dello spazio urbano [...] come presenza della temporalità storica, divenuta forma delle costruzione umane che con la loro presenza nella città modellano lo spazio di questa come forma, in modi ogni volta diversi, unificatrice del molteplice dei tempi attestati nell’aspetto *estetico* (che non è solo *artistico*) delle costruzioni [...]”. *Ibid.*, p. 95.



Todavia, perceber o nosso lugar civilizacional na história (ou o lugar do nosso presente na história) não é o mesmo que dizer que a temporalidade histórica é a nossa única experiência da temporalidade. A cidade, ou antes, a experiência da cidade como vivência conjunta da história, acolhe uma outra experiência do indivíduo, a da temporalidade que não existe fora da história: a vivência, em cada um de nós, da temporalidade histórica dentro do tempo da nossa própria existência, entre o nascimento individual que nos introduz na história, que nos abre para a história, e a morte que fecha o tempo do indivíduo, que “sela a história enquanto história *para* o indivíduo”<sup>74</sup>. Esta história dentro da história é a temporalidade existencial, o tempo da existência “*depois* do tempo da história, mas também *além* do tempo da história [...]”.<sup>75</sup>

Cronologicamente, a existência do indivíduo situa-se entre o seu nascimento e a sua morte – somos desde que nascemos até que morremos. Contudo, na experiência da temporalidade, o tempo cronológico, “objectivo” (aquele que é mensurável no mostrador do relógio), tende a desaparecer. O presente estende-se ao passado e ao futuro, já que o passado permanece presente na memória e o futuro é antecipado no presente. A temporalidade é vivida como duração e é inclusiva: continuidade de passado-presente-futuro, pela abertura ao futuro e a ligação ao passado. Não pode haver futuro sem passado – nas palavras de Assunto: “Passado, gerador de futuro [...]. Futuro que é o *ainda* do presente”<sup>76</sup>, esta é a ulterioridade do presente, que espera transformar-se por sua vez em passado, conservando-se, portanto, no interior do futuro. A ideia de um futuro que não tenha as suas raízes no passado parece ser verosímil apenas em territórios imaginados, no plano de uma narrativa que pensa uma existência *ex-nihilo*, sem antecedentes.<sup>77</sup>

Parece-nos proveitoso voltar ainda a Hannah Arendt e introduzir uma pequena nota em torno do seu pensamento sobre o tempo, vendo como a reflexão de Assunto, que estabelece uma ponte a dois tópicos arendtianos em oposição, deles se distingue. Arendt concebe dois modos de ver o tempo, o tempo rectilíneo, que diz respeito apenas ao homem, advém da sua consciência da morte. É por nos sabermos finitos, mortais, por

---

<sup>74</sup> “suggella la storia in quanto storia *per* l’individuo.” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 50.

<sup>75</sup> “*dopo* il tempo della storia, ma anche *oltre* il tempo della storia [...]”. *Ibid.*

<sup>76</sup> “Passato, generatore del futuro [...]. Futuro che è l’*ancóra* del presente”. *Ibid.*, p. 61.

<sup>77</sup> Curiosamente, Miguel de Unamuno, no Soneto LXXXVIII do *Rosário de Sonetos Líricos* (1912), fala precisamente do tempo como fluindo do futuro “nocturno el río de las horas fluye // desde su manantial, que es el mañana / eterno [...]”.

*pensarmos*, que vemos o tempo como uma linha que segue do passado ao futuro e cujo término é, para cada um de nós, a nossa própria morte. O segundo modo diz respeito à natureza, é um tempo circular onde cada aparente fim é um novo começo, um fluxo contínuo que integra todos os processos biológicos dos seres vivos (e, portanto, inclui o homem na sua condição biológica).<sup>78</sup> Para Arendt, o tempo rectilíneo do homem intercepta o curso circular da natureza. [fig. 1]. Um fluxo rectilíneo constante que interrompe o incessante fluxo circular da natureza e que, sendo incessante e contínuo, é sequencial numa única direcção, do passado ao futuro.<sup>79</sup>

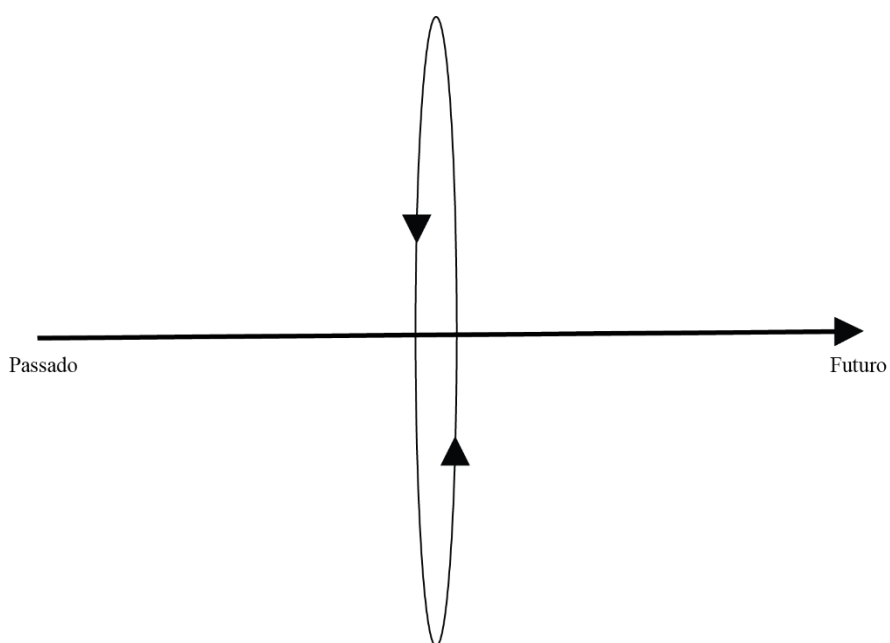


Figura 1: Tempos da natureza e do homem em H. Arendt.

Por sua vez, na perspectiva de Assunto estas duas visões integram-se, complementando-se uma à outra: o tempo da natureza é, também em Assunto, circular,

---

<sup>78</sup> Cf. Margarida Gomes Amaral, *A Geometria do tempo em Hannah Arendt*, Lisboa: CFUL, 2012, pp. 16 s.

<sup>79</sup> Cf. Hannah Arendt, *A Condição Humana*, cit., p. 31. Veja-se também Margarida Gomes Amaral, *A Geometria do tempo em Hannah Arendt*, cit., p. 17.

cíclico, mas o tempo do homem ao interceptar essa roda, insere-se nela, transformando-a numa espiral: um movimento quase circular, onde cada fim está perto de um novo princípio sem que o seja a partir do zero. A imbricação passado-presente-futuro teorizada por Assunto revela-nos, portanto, um tempo que não é linear: o passado inclui em si já o futuro e o presente, o futuro por sua vez inclui o passado e o presente, tendo este já o futuro em perspectiva, guardando o passado como fonte à qual deve regressar amiúde para perspectivar um futuro possível, em ligações fluidas e variáveis de contaminação contínua. Estes movimentos não ocorrem num plano meramente bi-dimensional, não se trata de uma linha recta traçada em plano horizontal, mas de uma imbricação de ligações que se entrelaçam também numa dimensão vertical como se almejassem o para além ou para fora do tempo [fig. 2].

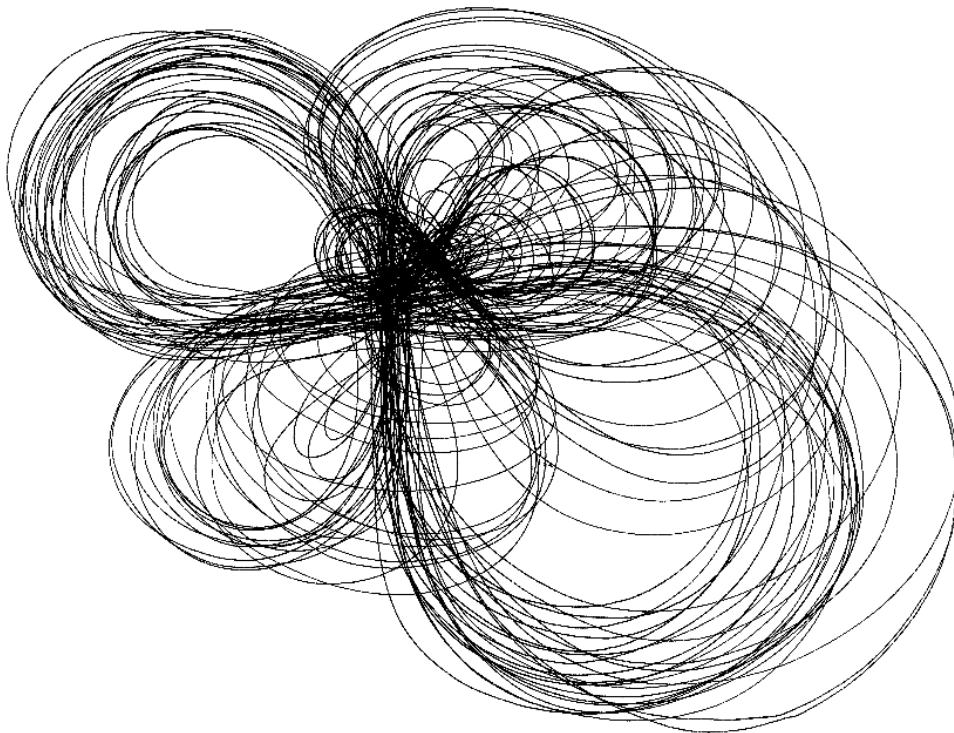


Figura 2: Imbricação tempo da natureza e do homem em Rosario Assunto.  
(interpretação nossa)

## 7 A MEGALÓPOLE: DA OBSOLESCÊNCIA DA MEMÓRIA

Com o segundo pós-Guerra e o advento da cidade modernista toda uma nova visão do mundo é posta em prática – mundividência essa que Assunto identifica com Prometeu. Esta identificação surge da suspensão da relação que integrava a história na natureza, posta em marcha com a artificialização do mundo, no advento da cidade mecanicista-industrial, na Megalópole.

Segue-se o corte da ligação ao infinito e ao divino: aqui é o homem que impera; a técnica, a utilidade e a produtividade são a afirmação da cisão prometeica humano/divino e, em última análise, um sinal da sua sede de domínio.<sup>80</sup> É que Prometeu, apesar da sua aparência libertária, tem propensão totalitária, a sua liberdade não o é de facto: “[Prometeu] quer o poder, todo o poder, só para si, não como meeiro, e por isso a sua vocação é totalitária, apesar da auréola de libertador que usa”.<sup>81</sup>

Como bem nota Federica Pau, ainda que o império da cidade prometeica, como já referido, tenha início no segundo pós-guerra (só então Prometeu suplanta Anfião), o filósofo faz remontar as raízes desta transformação aos primórdios da idade tecnológica, mais precisamente a 1817, ano em que a abadia de Cluny foi demolida e convertida em pedra.<sup>82</sup> Substituir uma abadia (que chegou a ser o maior complexo arquitectónico e

---

<sup>80</sup> Lewis Mumford descreve a transição de um sistema disperso de povoações aldeãs para o da grande cidade como uma implosão: todas as funções que antes se replicavam em cada aldeia passam a integrar uma complexa estrutura de especialização e concentração sob direcção de um só soberano. Pelo contrário, afirma, “a nossa é uma época de uma multitude de avanços técnicos socialmente não direccionados, divorciados de quaisquer outros fins que não o avanço da ciência e da tecnologia”, um universo já não em implosão, mas em explosão, no qual as invenções se afastam cada vez mais do seu centro humano (e de quaisquer propósitos humanos), uma civilização que perde o controle de si mesma e se dispersa para lá de si mesma, para fora dos seus limites, cobrindo toda a paisagem. Lewis Mumford, *The City in History*, cit., p. 34.

<sup>81</sup> “[Prometeo] vuole il potere, tutto il potere, lo vuole per sé solo, non a mezzadria, e per questo la sua vocazione è totalitaria, nonostante l’aureola di liberatore della quale egli si cinge”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 159.

<sup>82</sup> Cf. F. Pau, *Idea architettonica*, cit., p. 23.

A fixação do início do século XIX como marca de (início de) uma ruptura é partilhada por Lewis Mumford em *The City in History*: se, até então, a cidade abrigava várias actividades, e nela a arte, a religião e o lazer recebiam a sua quota parte da dedicação dos habitantes, a par do trabalho e do comércio, na nova cidade – a que Charles Dickens, em *Tempos Difíceis*, chama de Coketown – venera-se em exclusivo a indústria e o sucesso económico. Entre 1820 e 1900 as grandes cidades são estaleiros imensos comparáveis (em grau de destruição e desordem) a campos de batalha. Os novos senhores da cidade são banqueiros, industriais e inventores mecânicos, responsáveis não só pelos aspectos positivos como também pelos negativos (p. 447). Esta industrialização desenfreada só é possível graças a um aumento da produção alimentar e é por isso que Mumford lhe chama a “revolução paleotécnica” (p. 449). Além de, na maior

religioso da civilização cristã do Ocidente) por uma pedreira é, aos olhos de Assunto, um símbolo claro – como antecipação – do que encontraria na sua contemporaneidade, e a que chama “um sintoma” da “redução dos *lugares* a puro e simples *espaço*”<sup>83</sup>, de que é um exemplo a determinação do traçado de uma auto-estrada segundo o trajecto mais curto entre dois pontos, mesmo que tal destrua uma paisagem longamente proclamada pela poesia, como a paisagem do Vale do Pó. Ou seja, a cidade prometeica é aquela que coloca a produtividade e a utilidade acima da beleza e da contemplação; que pensa todo o espaço, seja a cidade seja a paisagem, como mero território mensurável e quantificável, como simples espaço da geometria:

No fim de contas, o facto de que aos engenheiros projectistas de auto-estradas e aos seus promotores a planície padana não parecesse suave (“a suave planície – que declina de Vercelli a Marcabò”<sup>84</sup>) mas simplesmente lisa, como o pano de uma mesa de bilhar ao jogador de carambola, atesta uma cultura para a qual a paisagem, ao contrário da cultura de Dante Alighieri e dos seus leitores (hoje cada vez menos numerosos), é espaço e apenas espaço: e como tal autoriza que se tracem, a régua e tira-linhas, os traçados mais curtos entre o ponto A (Turim) e o ponto B (Milão), e depois entre este ponto B e o ponto C (Mestre) ou o ponto D (Bolonha)...<sup>85</sup>

---

parte das vezes, significar total ausência de planeamento urbano (com as vias férreas e os seus estaleiros a romper as artérias fundamentais das cidades, ou mesmo a constituírem autênticas barreiras ao livre circular nas zonas mais nobres e centrais), a cidade industrial é criticada por Mumford não só em termos urbanísticos e ambientais (pelo impacto catastrófico da erradicação de formas de vida, envenenamento de vida aquática, destruição de alimentos e poluição generalizada) mas também pelo impacto negativo a nível humano: a massificação da indústria e a sua deslocação para o interior da cidade (frequentemente para edifícios escuros, apertados, mal ventilados e contaminados) teve um impacto que não se pode medir unicamente em termos pecuniários, pois os ganhos em produção foram alcançados à custa de um sacrifício desumano em termos de vida e de ambiente inavaliável (devido às condições miseráveis de trabalho, de habitação e de saneamento). Em termos urbanísticos, Mumford é peremptório: “Cada erro que poderia ser feito em desenho urbano foi feito pelos novos engenheiros ferroviários” e acrescenta “para quem o movimento dos comboios era mais importante que os objectos humanos alcançados com esse movimento” (p. 461). Foi, ainda e sobretudo, um problema da súbita mudança de escala, com a massificação tanto de pessoas como de indústrias e sem restrições, que deu azo aos “mais horrendos efeitos urbanos” (p. 456). Se Mumford é um crítico da expansão da metrópole que culmina com a conurbação, sobretudo na segunda metade do séc. XX, a seu ver a transformação da cidade nesse aglomerado de erros urbanísticos começou muito antes, com o alastramento da mentalidade industrial a todas as instituições da metrópole que têm os olhos na quantidade (ser considerado ‘o maior’ museu/ universidade/ hospital/ loja/ banco, etc.) e que é um resultado, também, da remoção dos limites da cidade (p. 531).

<sup>83</sup> “riduzione dei *luoghi* a puro e semplice *spazio*”, R. Assunto, “Preambolo 1984. Calvizie della terra dissacrata”, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 16.

<sup>84</sup> Assunto refere-se aqui ao verso de Dante (*Inferno*, XXVIII, 74-75).

<sup>85</sup> “Tutto sommato, il fatto che agli ingegneri progettisti di autostrade, ed ai loro committenti, la pianura padana non sia apparsa *dolce* (‘lo dolce piano – che da Vercelli a Marcabò dichina’) ma semplicemente liscia, come ad un giocatore di carambola il piano del biliardo, atesta una cultura per la quale il paesaggio, a differenza che per la cultura di Dante Alighieri e dei suoi lettori (oggi sempre meno numerosi), è spazio, e soltanto spazio: e come tale autorizza vi si traccino su, con riga e il tiralinee, i tracciati più brevi fra il

Se é certo que entre estes dois momentos se pode estabelecer uma correspondência directa, a passagem entre um e outro deu-se de forma gradual. A suplantação de Anfião por Prometeu não ocorreu sem que antes este parecesse ser um prolongamento natural daquele. Na passagem do século XIX para o XX, com o eclectismo arquitectónico<sup>86</sup>, a Arquitectura do Ferro<sup>87</sup>, o *Art Nouveau* ou estilo *Liberty*<sup>88</sup>, a entrada em cena de Prometeu deu-se de forma subtil, aparentando uma modelação a Anfião – ou, como diz Assunto, não se deu sem que Prometeu aparentasse falar a língua de Anfião. No entanto, e para manter a metáfora, o que acabou por suceder foi ser Anfião a falar a língua de Prometeu: a criatividade artística “condescendeu” às razões da tecnologia e indústria modernas para dar resposta a edifícios feitos de novos materiais e técnicas, mas também para funções em tudo novas, para as quais nem a história nem a natureza davam resposta, assegurando não só o domínio dos materiais e processos, mas também a sua contemplabilidade. Trata-se, em suma, de uma arquitectura funcional (por oposição a representativa), não de fachadas, mas de estruturas – e é desta forma que Prometeu dá início ao exercício do seu poder.<sup>89</sup>

---

punto A (Torino) e il punto B (Milano), e poi fra questo punto B e il punto C (Mestre) o il punto D (Bologna)...”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 17.

<sup>86</sup> O estilo eclético usa como património artístico todo o passado, cada construção explora os valores expressivos dos vários estilos. Tal, para os críticos, significa que a composição é arbitrária, empregando e justapondo os diversos estilos, limitando-se aos efeitos visuais, sem de facto os compreender. Cf. Ernesto D'Alfonso, “O Século XIX”, in E. D'Alfonso e D. Samsa, *Guia de História da Arquitectura. Estilos Arquitectónicos*, Lisboa: Presença, 2008, p. 213.

<sup>87</sup> De início, o ferro (depois o aço), o betão armado e o vidro são sobretudo utilizados por engenheiros. Os arquitectos desconfiam do desenvolvimento industrial (cf. Nikolaus Pevsner, *Perspectiva da Arquitectura Europeia*, trad. Ernesto de Sousa, Lisboa: Ulisseia, s.d, p. 336). É com os palácios de cristal, das exposições mundiais do séc. XIX, que esta arquitectura ganha destaque. A efemeridade das construções destas exposições celebra a engenharia, a rapidez, transitoriedade e prenunciam o consumismo, a celebração do imediato e da imediatez do consumo. Cf. Simonetta Licata, “Entre o Século XIX e o Século XX”, in E. D'Alfonso e D. Samsa, *Guia de História da Arquitectura*, cit., pp. 220 s.

<sup>88</sup> Variante italiana da *Art Nouveau*. De forma diferente das outras variantes da Arte Nova, em Itália, não obstante o desejo de libertação do ecletismo do século XIX e de acompanhar os desenvolvimentos europeus, procurou-se manter um carácter nacional e desenvolver o estilo novo de forma gradual, com alguma continuidade com o passado. Cf. Ezio Godoli, “Liberty Architecture in Italy”, in *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, Hans-Dieter Dyroff (ed.), German Commission for UNESCO, 1988, pp. 139-147. No entanto, as observações de Godoli apoiam a visão assuntiana de que na Arte Nova se pode já escutar a voz de Prometeu: “A relação entre o estabelecimento da arte *nuova* e a existência de uma base industrial é confirmada pelo papel de destaque desempenhado por regiões do Norte como o Piemonte e a Lombardia na difusão do Modernismo.” Ali existia uma classe média atenta aos desenvolvimentos internacionais e que estava directamente ligada ao desenvolvimento industrial. (*Ibid.*, pp. 139 s.)

<sup>89</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 161.

Não obstante serem as construções do *Art Nouveau* (quer de habitação ou produção) “morfologicamente semelhantes aos *produtos da natureza*”<sup>90</sup>, o facto é que o que está em processo prenuncia já a total submissão ao mecanicismo e à tecno-indústria. Esse processo remonta à filosofia baconiana, que preparou o terreno para o fim da cidade como obra de arte, ou seja, para o início do reinado de Prometeu e a correspondente inversão entre contemplação/acção. Porque a cidade imaginada por Bacon é já uma cidade tecnológica e industrial, onde entre o mundo humano e o natural não há continuidade, mas cisão, e onde este é claramente dominado por aquele.

Se os primórdios da arquitectura do ferro parecem dedicados à beleza e, de certa forma, à natureza, o que está em marcha é já o total domínio da cidade (e do cidadão) pela produtividade, consumo e funcionalidade, insinuando-se sub-repticiamente o desejo da velocidade e do encurtar de distâncias (e o credo da sua imprescindibilidade).<sup>91</sup> Estes traços são visíveis, mais fortemente ainda, com o Futurismo e as suas aspirações. Ou seja, se as teorias que sustentam a cidade prometeica encontram as suas raízes no mecanicismo e em Bacon, os manifestos Futuristas, com o elogio do novo, do rápido e do industrial põem em marcha uma absoluta mudança, não só no estilo de arquitectura mas na própria

---

<sup>90</sup> “morfologicamente simili a quei *prodotti della natura*”. *Ibid.*, p. 158. Se se cobrem as fachadas com elementos de inspiração vegetal, tal não se deve ao estilo arquitectónico procurar na natureza o seu modelo, mas apenas a dela retirar formas (desenhos), que depura, estilizando-as como elementos decorativos, ou seja, meros padrões visuais.

No entanto, convém sublinhar que a Arte Nova não é uniforme. Nas obras de Victor Horta em Bruxelas, a própria estrutura torna-se decoração, há uma interligação entre a função técnica e a decorativa. Em Paris (por exemplo, os armazéns Lafayette) a arquitectura reveste-se de elementos decorativos, curvilíneos, tendo subjacente a ideia de arte como moda. Cf. Simonetta Licata “Entre o século XIX e o século XX”, cit., p. 225. Procura-se uma analogia com a natureza, não estando em causa a representação das formas naturais, “mas antes [o] controlo totalizante das linhas-força que a natureza põe em campo” (*ibid.*, p. 227).

Como contraponto, Assunto remete para a arquitectura de Palladio, do séc. XVIII, que descreve como “imitadora da natureza”, e cujo fim seria a beleza representativa. Tomando como exemplo “La Rotonda”, onde o homem é sempre protagonista, sublinha-se: “protagonista dessa continuidade ideal, na arte, da natureza e da história, que na construção situada no centro da natureza e correspondendo morfologicamente, na sua circularidade, à própria circularidade da natureza como paisagem, é notificada pela sua modelação na antiguidade, da qual renova as arcadas e escadarias, e os frontispícios do tempo” (“protagonista di quella ideale continuità, nell’arte, di natura e di storia, che nella costruzione situata al centro della natura e morfologicamente rispondente, nella propria circolarità, alla circolarità stessa della natura in quanto paesaggio, viene notificata dal modellarsi di essa sull’antichità, della quale rinnova i portici e le scalinate, e i frontespizi del tempo”). R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., pp. 106 s.

<sup>91</sup> Apesar de as construções da arquitectura do ferro (séc. XIX-XX), sendo essencialmente ligadas ao comércio e à indústria revelem ainda uma elegância e sintonia com a envolvente; ainda que o *Art Nouveau* ou o estilo *Liberty* procurem uma identidade estética; embora o eclectismo do virar do século pretenda, precisamente, constituir-se como continuidade histórica ao recompor elementos de períodos diferentes, aos poucos revela-se a crescente presença da produção tecnológica, e da substituição da ideia de ornamento como parte integrante pela de ornamento como o que de supérfluo se acrescenta a uma estrutura.

ideia de homem.<sup>92</sup> Apesar de a sua motivação ser a inovação e o rejuvenescimento artístico – o que em si não implica, necessariamente, desarmonia – o que a cidade Futurista exprime é, no entender de Assunto, “uma mutação na ideia do homem e do mundo, e do modo humano de ser ou estar no mundo”<sup>93</sup>. Um modo de ser que aspira a uma metamorfose incessante, que vê na máquina mais do que um utensílio, uma extensão exponencial do homem, e que vê a cidade como um reflexo de si mesmo: “[as nossas cidades] deveriam ser a imediata e fiel projecção de nós mesmos”<sup>94</sup>. Sant’Elia, no seu manifesto de 1914, expressa de uma forma claríssima que a nova concepção de cidade não tem em vista a durabilidade e a continuação, mas, pelo contrário, cada geração deverá arrasar o existente e construir a sua própria cidade – o que virá a ser uma das características fundamentais de Prometeu: a substituição contínua do velho pelo novo e do novo pelo mais novo ainda.

No entanto, Assunto reconhece que no Futurismo a ideia de belo é ainda fundamental: a beleza (do movimento) é hegemónica; o prazer estético da cidade é essencial, a celebração da máquina é-o enquanto meio expressivo.<sup>95</sup> Isto é, o Prometeu de Marinetti e de Sant’Elia assume ainda, plenamente, a hereditariedade anfiónica: o ideal de cidade futurista é – enquanto ideal estético – “o ideal da cidade de Anfão que continua na cidade de Prometeu, de Prometeu fazendo sua a língua”<sup>96</sup>. Assim, para o filósofo siciliano, o corte definitivo com Anfão só ocorre com o Modernismo, como resultado da

---

<sup>92</sup> Não só o “Manifesto Futurista” de Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 1909 no jornal *Le Figaro*, mas também o “Manifesto de Arquitectura Futurista” de Antonio Sant’Elia, que repudia toda a decoração não necessária por razões de ordem estrutural, bem como a recuperação de elementos arquitectónicos do passado. Cf. “L’Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant’Elia”, tradução e comentários de Eneida de Almeida, *arq.urb* 9 (2013): 144-158.

<sup>93</sup> “una mutazione nell’idea dell’uomo, e del mondo, e dell’umano modo di essere nel mondo”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 165.

<sup>94</sup> “L’Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant’Elia”, cit., p. 145.

<sup>95</sup> A este respeito veja-se ainda E. D’Alfonso *et al.*, “O Movimento Moderno”, in *Guia de História da Arquitectura*, cit., pp. 241-260. A propósito do futurismo e do seu uso do vidro, defende-se que este não se deve apenas à eficiência produtiva, mas à sua expressividade, leveza, transparência, claridade, quando aliado ao aço permite simultaneamente o encerramento e revestimento de grandes superfícies (p. 243). Os mesmos autores defendem ainda que, no pós-Primeira Guerra, o desejo de corte radical com tudo o que está para trás e que confluíu na guerra impõe um corte também ao nível da arquitectura e das artes. Por outro lado, a adesão ao industrial não se deve meramente à sua utilidade, há antes uma intenção expressiva. Privilegia-se o instante sobre a longa duração; o momento-a-momento não é visto como interrupção, mas como uma valorização do instante presente.

<sup>96</sup> “l’ideale della città di Anfione che si continua nella città di Prometeo, di Prometeo facendo propria la lingua”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 168.



Declaração de La Sarraz, de 1928.<sup>97</sup> Aqui sim, afirma-se explicitamente o foco em exclusivo na utilidade, e é negativamente determinante a total ausência de qualquer menção à beleza:

o espaço foi assim despojado de qualquer qualidade sentimental-fantástica, de modo que da imagem finita do infinito fez-se uma extensão ilimitada: na qual os alojamentos e os serviços se multiplicam e se agregam numa contiguidade auto-expansível sem retorno, assim como as horas e os dias do tempo se multiplicam numa sucessão que, para ser sem memória, é também ela sem retorno.<sup>98</sup>

Este corte com o passado não é apenas uma questão de arquitectura e de estilos, implica uma visão da história como um fardo – pesado e retardante – que se quer a todo o custo substituir por um futuro sempre em aberto, sem ligações ao que já foi. Este repúdio da continuidade opera-se tanto ao nível da história como da natureza (pois o elogio do urbano, mecânico e industrial pressupõe o desligar-se do natural). Uma ruptura simultaneamente temporal e espacial. Ao invés da repetição de rituais e da celebração de um tempo mítico (eterno retorno), a cidade de Prometeu celebra o sempre novo.

A arquitectura torna-se, assim, funcional e já não representativa. Recorrendo a uma imagem do ano mil, de um mundo pontilhado de beleza,<sup>99</sup> símbolo de uma civilização artística que durou até meados do século XX, Assunto contrapõe como imagem do momento presente a de uma terra “calva e dessacralizada”<sup>100</sup>. Ou seja, em lugar de se cobrir de catedrais (que o revestiam de beleza),

o mundo quer agora revestir-se como se de pústulas dessecadas: uma áspera crosta de asfalto, cimento, perfis metálicos enquadrando painéis de vidro escurecido, dentro dos quais os homens-máquina e as mulheres-máquina colaboram ciberneticamente com

---

<sup>97</sup> A Declaração de La Sarraz, redigida por Le Corbusier, Gerrit Rietveld, entre outros arquitectos em 28 de Junho de 1928 por ocasião do 1.º CIAM (Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna). O documento é tido como fundacional do modernismo arquitectónico.

<sup>98</sup> “lo spazio si è così spogliato di ogni qualità fantastico-sentimentale, sicché da immagine finita dell’infinito si è fatto estensione illimitata: nella quale gli alloggiamenti e i servizi si moltiplicano e si aggregano in una autodilatantesi contiguità senza ritorno, così come la ore e i giorni del tempo si moltiplicano in una successione che per essere senza memoria è essa pure senza ritorno”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 175.

<sup>99</sup> Referindo-se Assunto à expressão “manto branco de igrejas” atribuída ao monge Rodolfo Glabro. Cf. *Ibid.*, p. 16. Veja-se ainda o seu capítulo “Anno Mille-Anno Duemila. L’Europa delle cattedrali e l’Europa dei grattacieli”, in *La natura le arti la storia*, cit., pp. 99-117.

<sup>100</sup> Tomando de empréstimo a expressão “calvizie della terra dissacrata” do poeta Guido Ceronetti, autor de um artigo publicado no jornal “La Stampa”, intitulado “Così la terra diventa calva”. Cf. R. Assunto, “Preambolo”, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 15.

outras máquinas em absoluta paridade recíproca, disciplinada pela *teoria da informação*.<sup>101</sup>

Os arranha-céus que cobrem as cidades – e que alastram em ambos os hemisférios –, são símbolo da despromoção dos lugares a espaço, da redução da paisagem a território e da consideração da máquina como um igual do homem. Trata-se, pois, de um nivelamento quer espacial, quer temporal, quer ainda identitário.<sup>102</sup> Esta imagem que Assunto nos propõe é particularmente rica porque nos permite compreender que o cerne do problema não está apenas nos materiais de construção escolhidos, na sua maior ou menor durabilidade, na destruição da paisagem e na descontinuidade histórica, mas na paridade homem-máquina, na elevação da máquina a um outro à semelhança dos demais, a uma *alteridade*. Uma consideração ontológica que pressuporia uma nova antropologia (que integra a máquina, mas, curiosamente, não o animal).

Qualquer tentativa de compreender a crítica assuntiana à cidade modernista é enriquecida pelo estudo das obras que dedicou à estética medieval, não só porque aquelas esclarecem a oposição de princípios que distingue a cidade moderna das suas raízes, mas também porque nos revela o seu método: Assunto procura compreender a realidade de uma época tal como esta era experienciada no momento em que era vivida. O que lhe interessa, no fundo, é o juízo estético, a relação de uma época com o belo e as relações que unem o pensamento teórico, culto, e o gosto comum. É um facto que perante a sua própria época parece criar-se um fosso, isto é, o método que observa face ao passado não parece aplicar-se ao presente quanto à relação dos seus contemporâneos com o belo (isto é, as suas reservas parecem manifestar-se logo à partida). Tal explicar-se-ia facilmente pela dificuldade de nos distanciarmos daquilo que nos envolve directamente, mas, na verdade, podemos constatar que Assunto emprega, efectivamente, o mesmo processo, a diferença está no retorno “negativo” que se verifica.

Seja Roma, Pienza, Florença, ..., qualquer cidade anfiónica, apesar de partilhar características ou de exhibir, por vezes, elementos comuns aos de outras cidades, é sempre necessariamente individual, cada cidade é uma representação em si mesma e por si mesma – para usar uma expressão assuntiana – do ideal. Na Megalópole ou na cidade modernista

---

<sup>101</sup> “il mondo vuole ora rivestirsi come di pustole disseccate: una ruvida crosta di asfalto, cemento, profilati metallici inquadranti pannelli di vetro oscurato, dietro i quali gli uomini-macchina e le donne-macchina ciberneticamente collaborano con altre macchine in assoluta reciproca parità, disciplinata dalla *teoria della informazione*”. *Ibid.*, p. 16.

<sup>102</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 16.

tal já não acontece, pois ela é desprovida de individualidade. A ligação ao sagrado e a procura de uma idealidade para o viver humano são substituídos pela repetição de um modelo (já não ideal, mas funcional): cada megalópole é apenas mais uma, igual a tantas outras, que cresce engolindo e abafando e suprimido a cidade histórica – na sua expansão sem limite destrói a relação entre a cidade histórica e a paisagem, essencial à própria cidade (que se constitui sempre em relação à paisagem circundante, por um lado, e à natureza presente no seu interior, por outro). No seu crescer alastrante a cidade de Prometeu ergue-se sem natureza e ocupa, destruindo, os campos, jardins, pomares, bosques, que circundavam a cidade antiga.<sup>103</sup>

## **7.1 A TEMPORANEIDADE MECÂNICO-INDUSTRIAL: DO TECNO-TOTALITARISMO HORIZONTAL E EXTENSIVO**

*Eheu, fugaces labuntur anni*

Horácio

Devemos perguntar-nos se a MetrÓpole-MegalÓpole-EcumenÓpole é uma imagem finita do infinito [...] ou não é antes uma finitude que cresce sobre si mesma negando em si qualquer analogia do infinito e, por isso ignora qualquer limite, removendo por si mesma tudo o que era sinal de um limite e, circunscrevendo um espaço finito, instituiu-o como imagem metaforicamente circular de uma temporalidade girando sobre si mesma.<sup>104</sup>

Tal como na cidade histórica, a forma da cidade industrial espelha a espacialização do tempo, mesmo quando esta forma parece a sua absoluta negação: a temporaneidade

---

<sup>103</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 21.

<sup>104</sup> “Dobbiamo chiederci se la Metropoli-Megalopoli-Ecumenopoli è immagine finita dell’infinito [...] o non è piuttosto una finitezza che cresce su se stessa negando in sé ogni analogia dell’infinito, e per questo ignora ogni limite, da sé rimuovendo tutto ciò che era segno di un limite, e circoscrivendo un spazio finito, lo istituiva immagine metaforicamente circolare di una temporalità tornante su sé stessa”. *Ibid.*, p. 24.

auto-fundada “que encontra a sua imagem espacial naquela que Lewis Mumford definiu, há alguns decénios, a *insensata cidade industrial*.”<sup>105</sup>

Uma forma diferente de conceber a cidade e o que está para além dela implica, por inerência, uma forma diversa de viver o tempo. A cidade prometeica cortou as ligações ao sagrado substituindo os deuses por uma devoção ao homem e à máquina. Ao tempo experienciado como continuidade da temporalidade histórica, inclusiva, que prolonga o passado no presente e neste antecipa o futuro, opõe-se a experiência do tempo na cidade industrial e tecnológica – na Megalópole. Aqui o tempo é vivido como aniquilação contínua do presente em face do futuro, uma interrupção permanente do fluxo do tempo, ou uma “perpétua fuga para a frente”<sup>106</sup>. A esta forma de espacialização do tempo chama Assunto de *temporaneidade*: tempo esquecido, rectilíneo, sem memória e sem expectativa.<sup>107</sup> Aqui não há duração, mas, em seu lugar, envelhecimento<sup>108</sup>, caducidade e obsolescência. Diverso da duração, o tempo sem memória é aquele que nada conserva, uma pura sucessão onde cada momento que passa é destruído para dar lugar ao inédito – não há retorno nem recordação. Da mesma forma, repetição e renovação estão ausentes, pois este é o tempo do sempre novo. Aqui a novidade não o é realmente, já que é prevista (ao contrário da expectativa, que deixa o futuro em aberto, a previsão mecânica é calculada aos ínfimos detalhes). Se na temporalidade da história as três dimensões do tempo se inter-relacionam, a temporaneidade é unidimensional, uma sequência de pontos tão próximos que parecem uma linha – indefinidamente prolongável e divisível: uma recta intercortada. Cada ponto é um instante que anula o anterior e lhe toma o lugar sem deveras lhe suceder (pois trata-se de *substituição* e não de *sucessão*). Esta linearidade sem fim

---

<sup>105</sup> “che ha la propria immagine spaziale in quella che Lewis Mumford definì, alcuni decenni addietro, l'*insensata città industriale*”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 61. Veja-se também Lewis Mumford, *The City in History*, cit., p. 532.

<sup>106</sup> “perpetua fuga in avanti”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 20.

<sup>107</sup> Curiosamente, Mumford, na sua reflexão sobre a industrialização ou revolução paleotécnica, refere-se ao processo de mineração em grande escala não só como uma prática destrutiva, mas como imagem da descontinuidade humana, “aqui hoje e desaparecidos amanhã”, a mineração é uma actividade que rapidamente passa da exploração do cheio ao vazio absoluto, passando-se em poucas gerações da riqueza à exaustão e dela à desertificação, sendo, portanto, o oposto da agricultura, que, em pequena escala, não só é um exemplo de ordem, disciplina e beleza, como devolve à terra o que lhe é retirado. Esta descontinuidade que emerge da implacável exploração da natureza por parte do homem ocidental é unicamente resultado da sua ambição de lucros, por mais fugazes que sejam e podemos lê-lo, em última análise, como um sintoma e um efeito da temporaneidade. Cf. Lewis Mumford, *The City in History*, cit., pp. 450 ss.

<sup>108</sup> Porque se *envelhecer* significa “sofrer as modificações orgânicas resultantes da passagem do tempo”, *envelhear* tem a conotação de “tornar ou ficar velho”. (Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Academia das Ciências de Lisboa, Verbo, Vol. I, 2001, pp. 436, 1455.)

não chega ao infinito, pelo contrário, ela nega a própria possibilidade de se pensar o infinito:

Finitude, o espaço da Megalópole, que pronuncia aquela negação resolvida e peremptória do infinito pela qual a cidade pós-histórica, digamos a cidade tecnológico-industrial, se contrapõe à paisagem, a exclui de si e lhe vira as costas.<sup>109</sup>

Se a temporalidade é uma vivência qualitativa, o temporâneo ocupa-se apenas de quantidades. É um tempo mensurável, onde impera o número e a grandeza, não já a qualidade. Aqui não há nascimento e morte, mas produção e consumo, uma vez que é uma vivência do tempo que tem por meta o “bem-estar” imediato. Note-se, no entanto, que esta ideia de bem-estar é fundada no *ter*, no consumo, no comprar e deitar fora, no novo que substitui o que ainda agora era novo, mas já é velho, caduco, obsoleto – onde, portanto, não há antiguidade, mas caducidade. Ou seja, nos ambientes marcadamente humanos de produção e consumo, o modo de vivência do tempo como temporalidade qualitativa não tem lugar.<sup>110</sup>

Grande parte da nossa vida laboral é definida em oposição a esse fluir encadeado e entrelaçado que vimos atrás: é antes um modo de viver o tempo como se esmagado pelo peso da inevitabilidade do seu correr. A fugacidade do temporâneo espelha-se na arquitectura e no urbanismo, na substituição de jardins por parques de estacionamento, para os cada vez mais automóveis que populam nas cidades, cada vez mais extensas, em resposta à mecanização da cidade moderna, com a correspondente redução do homem – querendo emancipar-se da natureza – a escravo da máquina:

Esta [...], e cada um, de uma ou outra forma, a experimenta todos os dias em primeira mão, é a condição do homem que escravizando a natureza acabou por se escravizar a si

---

<sup>109</sup> “Finitezza, lo spazio di Megalopoli, che pronunzia quella risoluta, perentoria, negazione dell’infinito per la quale la città post-istorica, diciamo la città tecnologica-industriale, si contrappone al paesaggio, lo esclude da sé e gli volta le spalle [...]” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 64.

<sup>110</sup> A própria construção da Megalópole muitas vezes levada a cabo com base na demolição, no arrasar do que existia para um começo do zero, resultado de uma anulação ou ausência de reconhecimento da história do lugar, cortando-se os vínculos quer com o passado arquitectónico quer com costumes ou tradições, como a já citada demolição da abadia de Cluny para uso das pedras noutras construções o exemplifica.

mesmo. E dessa condição é símbolo o aspecto das cidades que a idolatria da máquina durante décadas se esforçou furiosamente por despojar da sua vegetação [...].<sup>111</sup>

A temporaneidade da Megalópole é excludente e resume-se em dupla negação: entre as três dimensões do tempo a negação desdobra-se em *já-não* e em *ainda-não* (o passado como o já-não do presente, este como o já-não do passado e o ainda-não do futuro e o futuro como o ainda-não do presente e do passado), um momento efémero, sempre substituído por outro, o instante-a-instante sempre novo.

A capacidade da arte de ser presença, em si mesma, de um tempo da história que se mantém presente noutros tempos, e que resgata o tempo, elevando-o acima da sua finitude, desaparece quando impera o utilitarismo, quando a arte é considerada inútil. É, portanto, a dessacralização da arte, a deterioração (quando não a destruição) de quanto recebemos do passado como herança que faz com que Assunto se revolte com a incúria e o desprezo a que as obras de arte, museus e monumentos são votadas e que motiva a sua luta em favor da beleza – da arte, mas também da natureza: pois na sociedade do bem-estar actual,

museus e monumentos estão condenados à mesma destruição que a paisagem sofreu como resultado da industrialização e urbanização: co-essenciais à civilização do bem-estar, e a par desta têm a sua fundamentação teórica no utilitarismo, no pragmatismo; nas filosofias, enfim, da dessacralização.<sup>112</sup>

Assunto dá o exemplo da arquitectura que tem, na metrópole profana, um prazo (ao contrário dos edifícios representativos da cidade anfiónica, que são construídos *para sempre*<sup>113</sup>), porque no momento da elaboração do projecto é-lhe já atribuído uma data de caducidade “segundo o princípio da obsolescência planificada: por um certo período previsto, e não mais que isso”<sup>114</sup>, numa clara analogia com a ideia de consumo, de acordo

---

<sup>111</sup> “Questa [...], e ognuno in un modo o nell’altro la sperimenta ogni giorno di persona, è la condizione dell’uomo che schiavizzando la natura ha finito con lo schiavizzare se stesso. E di essa condizione è simbolo l’aspetto delle città che l’idolatria della macchina per decenni furiosamente si adoperò a spogliare del suo verde [...]”, R. Assunto, “Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»”, cit., p. 29.

<sup>112</sup> “musei e monumenti saranno condannati alla stessa distruzione che il paesaggio ha subita per effetto della industrializzazione e dell’urbanizzazione: che alla civiltà del benessere sono coessenziali, e al pari di questa hanno la loro fondazione teorica nell’utilitarismo, nel pragmatismo; nelle filosofie, comunque, della dissacrazione.” R. Assunto, “L’arte, «utensile inutile»”, cit., p. 15.

<sup>113</sup> Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 19.

<sup>114</sup> “secondo il principio della obsolescenza pianificata: per un certo periodo preventivato, e non oltre”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 19. Esta questão é também abordada por

com o primado da função sobre a existência e que vê no homem um mero produtor-consumidor.<sup>115</sup> Simples *produtor e produto* de consumo, onde produto e produtor são sempre substituíveis por outro novo: “produção do *nada*, em vista do *nada* em que o produto se deve tornar, para que outros possam ser produzidos e sempre outros, todos predestinados a uma nadificação mais ou menos rápida”<sup>116</sup>. Tanto a vida humana como o que a alimenta, bem como a casa que a acolhe, espelham uma visão do mundo que almeja a homogeneização total.

É o tempo *sem* estações: área condicionada no interior; com aquecimento a raios infravermelhos ou refrigeração externa. Todo o ano, uma mesma luz, uma idêntica temperatura; os mesmos frutos e as mesmas flores, deixados crescer dentro de túneis de plástico que mantêm a humidade constante, constante calor, e suprimem a rotação das estações [...] não menos de como a urbanização total, edifícios de vidro e alumínio, hermeticamente fechados e climatizados, construídos *com data de validade*, na Terra-Megalópole que gostaria de abolir a história, a memória da qual a história é portadora.<sup>117</sup>

A temporaneidade quantitativa da cidade industrial – mas também da cidade de negócios e consumo, da cidade contemporânea –, no seu corte com o passado e o futuro, o começo a cada vez do nada, aniquila o tempo contínuo, longo, fundado no infinito. Trata-se de

---

Assunto em outro lugar: “É esta a fundação especulativa do construir *a prazo*, da *obsolescência planificada*, isto é, pela qual, no momento exacto em que um edifício, um bairro, um complexo residencial ou de trabalho é projectado, é também fixada a sua data de *caducidade*, o termo para além do qual já não pode existir, e será necessário proceder à sua destruição.” (“È questa la fondazione speculativa del costruire *a scadenza*: della *obsolescenza pianificata*, cioè, per la quale, nello stesso momento in cui un edificio, un quartiere, un complesso residenziale o lavorativo vengono progettati, si fissa anche la data della loro *scadenza*, il termine oltre il quale essi non dovranno più sussistere, e bisognerà mettere mano alla loro distruzione.”) R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 62.

<sup>115</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>116</sup> “produzione di ciò che era *niente*, in vista del *niente* che il prodotto deve diventare, affinché se ne producano altri e sempre altri ancora, tutti predestinati alla più o meno rapida nientificazione”, *Ibid.*, p. 63. Note-se que Assunto, não tendo afinidade com Sartre, não utiliza o termo *nientificazione* no sentido existencialista, mas antes para sublinhar a insignificância dos objectos de produção industrial cujo valor se reduz ao seu uso momentâneo, imediatamente dissipado.

<sup>117</sup> “È il tempo *senza* stagioni: aria condizionata all'interno; riscaldamento con raggi infrarossi o refrigerazione all'esterno. Tutto l'anno, una stessa luce; una identica temperatura; gli stessi frutti e gli stessi fiori, fatti crescere dentro i tunnel di plastica che mantengono umidità costante, costante calore, ed aboliscono l'avvicendamento delle stagioni [...] non meno di come l'urbanizzazione totale, edifici di vetro e alluminio, ermeticamente chiusi e ad aria condizionata, costruiti a *scadenza*, nella Terra-Megalopoli vorrebbe abolire la storia, la memoria di cui la storia è portatrice.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 55.

uma perpétua remoção: a contínua aniquilação do presente diante do inexorável emergir do futuro da ausência do *não-ser-ainda*; um novo presente, efémero também ele, que igualmente se afundará, perseguido por um ulterior *não-ainda*; destinado, igualmente, após o brilho de um instante, a extinguir-se, sem possibilidade de recuperação, numa ausência ainda mais sombria do que a que vimos momentaneamente emergir: a ausência do *não-ser-mais*.<sup>118</sup>

Se o espaço é sempre imagem do tempo, a forma como o espaço é construído é um claro espelho da ideia de tempo que subjaz à cultura. Para Assunto, a transformação em território extra-urbano da paisagem que circundava a cidade histórica (ou pré-industrial) e a incluía, acompanha a transformação da cidade como lugar de expressão da temporalidade em lugar de espacialização da temporaneidade, o “viver a prazo”: a aniquilação da duração e da continuidade do passado no presente e no futuro, ou do perdurar da temporalidade como história. O espaço da temporaneidade é, pois, o do primado da função sobre a existência. Fora da cidade estendia-se a paisagem, paisagem que, a par da cidade, era, como vimos, uma espacialização do infinito:

A paisagem como infinito da cidade: o seu completar-se numa *realidade outra*, relativamente à qual a cidade recebe um sentido que a ultrapassa, que a coloca no centro de um horizonte mais amplo, potencialmente ilimitado, e lhe garante uma duração *depois* do presente igual à sua emergência de um *antes* do presente. E paisagem, então, como o infinito da cidade: a qual, na medida em que se projecta na paisagem que a ultrapassa – e, diríamos, a transcende – se afirma não apenas como espaço (ocupado por objectos em última análise fungíveis, como são fungíveis os edifícios construídos a prazo) mas como realidade num espaço que a inclui em si mesma, e que é qualificado pela sua presença: individualizado ao ponto de que se não acolhesse a própria cidade, não seria *o* que é: mais do que espaço apenas, o lugar de uma presença qualitativa, a da cidade, à qual dá valor, mas da qual, por sua vez, recebe valor; uma vez que a presença da cidade contribui também para fazer do espaço uma paisagem.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> “una perpetua rimozione: il continuo annientarsi del presente di fronte all’inesorabile emergere del futuro dall’assenza del *non-essere-ancora*; un nuovo presente, effimero anch’esso, che anch’esso sprofonderà, incalzato da un ulteriore non-ancora; destinato, anche questo, dopo il brillio di un istante, a spegnersi, senza possibilità di recupero, in un’assenza ancora più buia di quella da cui l’abbiamo visto momentaneamente affiorare: l’assenza del *non-essere-più*”. *Ibid.*, p. 60.

<sup>119</sup> “Il paesaggio come l’infinito della città: suo completarsi in una *realità altra*, dalla quale la città riceve un senso che la oltrepassa, che la colloca al centro di un orizzonte più vasto, potenzialmente illimitato, e le garantisce una durata *dopo* il presente pari al suo emergere da una *prima* del presente. E paesaggio, allora, come l’infinito della città: la quale, in quanto si proietta nel paesaggio che la oltrepassa – e, diremmo, la transcende – afferma se stessa non soltanto come spazio (occupato da oggetti in ultima analisi fungibili, come sono fungibili gli edifici costruiti a scadenza) ma come realtà in uno spazio che la include in sé, e dalla sua presenza viene qualificato: individualizzato al punto che ove non ospitasse in sé anche la città, non sarebbe *quale* esso è: più che spazio soltanto, il luogo di una presenza qualitativa, quella della città,



Ao invés, o exterior da megalópole é a negação do infinito, é puro e simples território extra-urbano, feito em série, mecânico, quantitativo, o espaço da temporaneidade serial, o qual, “em relação à paisagem, é qualquer coisa mais que negação: é a contradição absoluta”<sup>120</sup>. Para lá do centro histórico a identidade da cidade esfuma-se, qualquer uma poderia ser qualquer outra, a sua identidade estética é inexistente e a relação com o exterior totalmente perdida: a paisagem já não o é, para lá do interminável crescer da urbe está outra urbe, o espaço entre elas simples território expectante de novas construções. Nas áreas industrializadas, na urbanização total, onde até a produção de gado é industrial, a morte da paisagem consuma-se através da abolição da ideia de infinito. A produção de alimentos é fabril, em massa, contabilizável. Trata-se de produção e não já de cultivo, porque o tempo da agricultura industrial e o da Megalópole são em tudo idênticos, aquela assimilou desta “a tecnologia e a independência do ritmo sazonal; emancipação do ‘céu’ que dos cultivos é mantido longe [...]”<sup>121</sup>.

O espaço da cidade industrializada é, pois, a imagem do tempo como temporaneidade quantitativa mecânica. Uma justaposição puramente sequencial, retilínea, quantitativa e excludente, onde cada momento começa e acaba em si próprio, sem ligação aos demais. A temporalidade, como vimos, exige a memória e a antecipação, a imaginação; o sair do momento presente face a um momento futuro que estabelece pontes com o passado. A temporaneidade absoluta, por seu lado, tem como imagem a Megalópole, a cidade industrial – e a condição industrial é o domínio da finitude. A temporaneidade não tem qualquer enlace com o infinito, não há qualquer união com a temporalidade, pois tudo se reduz ao contingente presente, o acidental que não perdura, não se repete e não se renova.

A temporaneidade quantitativa da civilização industrial alastra a todas as esferas: “gradualmente empobrecido, absorvido na unidimensionalidade de um tempo uniforme, privado de natureza e da história, também o ser humano vê a sua existência reduzir-se ao

---

alla quale esso dà valore, ma dalla quale a sua volta riceve valore; giacché anche la presenza della città concorre a fare dello spazio un paesaggio”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 40.

<sup>120</sup> “rispetto al paesaggio, è qualcosa di più che negazione: è la contraddizione assoluta”. *Ibid.*, p. 64.

<sup>121</sup> “la tecnologia, e l'indipendenza dal ritmo stagionale; emancipazione dal ‘cielo’ che dalle coltivazione viene tenuto lontano [...]”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 56.

temporâneo”<sup>122</sup>, diz-nos Adriana Veríssimo Serrão analisando Assunto, pois quando se perde a paisagem e a cidade se desqualifica, quando ela devém Megalópole, a mecanização da técnica “invade cidades e paisagens, mas também o ser do homem, reduzido a ente temporâneo, privado de Natureza e de História, condicionado pela velocidade, arrastado na voragem do instante passageiro”<sup>123</sup>. O ser do homem é abafado pela sequência justaposta de momentos auto-fundados e auto-finalizados, sugado pela procura do sempre-novo, mas embatendo no ainda-não / não-já, na linearidade mecânica de produção e consumo, sendo ele próprio uma mera estatística.

Se tanto na cidade antiga quanto na medieval o traçado é a representação terrena de um arquétipo celeste, ou a realização em solo urbano de uma imagem finita do infinito, a cidade tecnológico-industrial, ou prometeica, por sua vez, é o espelho da absoluta finitude. O espaço limitado da cidade anfiónica mantém-na abarcável na sua totalidade. Pelo contrário, a cidade industrial é a repetição de construções até ao (aparente) infinito – extensão ilimitada que não se pode nunca abarcar de um só golpe – e demonstra, na realidade, a finitude da cosmovisão presente, ela é imagem da temporaneidade quantitativa do consumo e da soberania do relógio de ponto.

Mircea Eliade descreve a sacralização que ocorre, nas sociedades tradicionais, aquando da construção não só do templo, mas de uma qualquer casa, como princípio absoluto que restaura o instante primordial de fundação do mundo. Tanto o lugar quanto a construção se sacralizam (*animam-se*) com a repetição do sacrifício original da criação do mundo.<sup>124</sup> Para o homem moderno a edificação da casa já não está ligada ao mito, não há qualquer ritualização que conecte aquela construção com o momento de criação do mundo como forma de regeneração ou instauração de uma nova época ou ciclo. Talvez resida aí mais uma marca de Prometeu: a dessacralização do habitar rompe a cosmogonia e a ligação à unidade primordial do momento da fundação do mundo, na qual o momento presente, projectando-se *in illo tempore* transformava-se em tempo mítico, assegurando não só a realidade quanto a duração da construção. Nas construções ‘com data de validade pré-definida’ da cidade temporânea não há nem retorno ao momento ancestral que separou o caos da ordem, nem representação de uma imagem celestial. A casa cumpre

---

<sup>122</sup> Adriana Veríssimo Serrão, “Paisagem e cidade: Complementaridade e conflito”, in *Filosofia da Paisagem. Estudos*, cit., pp. 173 s.

<sup>123</sup> Adriana Veríssimo Serrão, “Paisagem, Cidade e Temporalidade: um diálogo entre Italo Calvino e Rosario Assunto”, *Mátria Digital* 7 (2019): 30-31.

<sup>124</sup> Cf. Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, cit., p. 35.

tão-só uma função utilitária de abrigar da intempérie, de alojar os operários para que possam eles, por sua vez, ser funcionais e úteis.

Em suma, a vivência do tempo na cidade prometeica expressa-se como interrupção: corte do ritual de instauração da casa como cosmogonia; corte da ligação entre passado-presente-futuro numa tripartição estanque, sem interligações mútuas e sem continuidade; interrupção do irmanar da história individual, pessoal, e da história colectiva (planos individual e histórico na cidade temporal), porque cada instante é separado dos que o precederam e dos que virão, da mesma forma que – como desejavam os futuristas – se pode arrasar com os vestígios da cultura precedente porque a que interessa é a do presente (ou do futuro), e a produção e rentabilidade do espaço valem mais do que a conservação e o restauro do que nos constrói a identidade (como Cluny). Assim, na cidade de Prometeu impera a temporaneidade como soberania do tempo interrompido.

## 8 MODALIDADES DA TEMPORALIDADE NA NATUREZA-PAISAGEM

*É aquele o momento em que o silêncio do campo se constrói, na intimidade do ouvido, num fervilhar de rumores, num súbito crocitar, num trilo, num murmúrio velocíssimo entre as ervas, num estalido na água, num pequeno e miúdo caminhar entre as pedras e a terra e, sobre tudo isto, o canto seco da cigarra. E os rumores misturam-se e casam-se uns com os outros e o ouvido consegue distinguir sempre ruídos novos e diferentes entre a amalgama dos antigos, como os dedos, desfazendo uma flor, encontram em cada estame não apenas uma unidade, mas uma teia intrincada de fios sempre mais subtis e impalpáveis do que os anteriores.*

Italo Calvino

Na sua reflexão sobre os distintos aspectos da experiência do tempo nos reinos mineral, vegetal e animal, Assunto demonstra um olhar atento e demorado nas qualidades das múltiplas manifestações dos elementos. Demonstra também um conhecimento dos

lugares e das paisagens não apenas mediado pela arte, mas um que só o neles muito vaguear permite: apesar de recorrer à poesia, às artes plásticas, à música, fica claro a quem leia Assunto que este se serve das palavras dos poetas para reforçar aquilo que ele próprio pensou e experienciou nesses lugares que tão bem conhece. É, portanto, uma análise que parte do estar, do viver *a* paisagem e *na* paisagem para reflectir sobre a beleza, a essência do ser humano e a sua relação com o mundo.

O filósofo siciliano atribui uma importância cabal à experiência do tempo como temporalidade porque nela encontra a ligação entre o ser finito do homem e o infinito da vida: o tempo da vida individual que toma consciência de si é um tempo qualitativo, de que nos apercebemos na circularidade das estações do ano, na periodicidade da renovação cíclica da vida, nascimento, florescimento e morte – uma morte que não é extinção, erradicação, mas uma continuidade que integra em si o que perece. Na contemplação da natureza na paisagem, na identificação da infinitude com a temporalidade finita, sentimo-nos participantes da paisagem enquanto *espaço vivente*: a experiência da temporalidade ensina-nos que a paisagem é uma meta-espacialidade de natureza vivificante.

Na paisagem, diz Assunto, “a vida contempla a imagem mesma da temporalidade infinita”<sup>125</sup>, cada vida individual é como que uma finalização do infinito: “O *ser* universal além do espaço e além do tempo, que se existencializa numa singularidade espaço-temporal.”<sup>126</sup> Na renovação cíclica, a vida singular, sendo finita, liberta-se da finitude porque se concilia com a sua própria finitude ao saber-se fundada no infinito. Na paisagem, percebemos que há um tempo para além do tempo da história, mas onde este está incluído como que em camadas de inclusão sucessivas. O tempo da história está incluído num outro tempo que por sua vez o está noutro ainda: é o tempo meta-histórico que toma forma na natureza (na natureza que condiciona a história e a ultrapassa). A temporalidade da natureza difere daquela da cidade pois precede a história estando, simultaneamente, além da história (de forma análoga e simétrica à temporalidade individual – da existência – diz Assunto, pois esta é depois da história e igualmente *além* da história).

---

<sup>125</sup> “la vita contempla l’immagine stessa della temporalità infinita”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 101.

<sup>126</sup> “L’essere universale sopra lo spazio e sopra il tempo, che se esistenzializza in una singularità spazio-temporale”. *Ibid.*

Se a natureza é anterior à história, esta anterioridade estende-se à vida, pois é a natureza que dá vida aos seus ‘produtos’. A vida criada pela natureza é múltipla e variada, cada ser (ou cada produto natural) é diverso mesmo relativamente aos da mesma espécie (ao passo que os produtos da indústria são idênticos, seriáveis, substituíveis). A natureza está “além da vida e para lá da vida” porque “a produz, chama de volta a si mesma e gera sempre diferente e nova vida, vida individual”.<sup>127</sup> A fertilidade da natureza não acaba com a morte dos seus produtos: ao contrário dos da indústria, os produtos da natureza quando se tornam resíduos são ainda portadores de vida ao mundo: mesmo o fim de um produto da natureza é o início ou o alimento de outra forma de vida.

Assim, a temporalidade qualitativa que, na cidade, é experienciada enquanto temporalidade histórica, na paisagem é-o enquanto temporalidade como natureza: a relação do tempo na cidade e na paisagem com o tempo da vida individual assume estas duas formas, na cidade temporal aquilo que é acidental na vida toma consciência de si:

a temporaneidade do vivente eleva-se sobre a sua própria finitude: assumindo em si a temporalidade da qual a cidade é imagem – presença do passado e *futuridade* do presente. O indivíduo, então, no seu constituir-se como singularização desta temporalidade universal, exactamente como singularidade que vive esteticamente o tempo “comum” da cidade, que vive na experiência estética da cidade, enquanto esta é forma ambiental da sua própria vida, liberta a sua finitude temporânea e acidental, investindo-se de temporalidade infinita; e justamente por isto toma consciência da sua absolutidade como existência não *no* tempo, mas *do* tempo: *ser da* temporalidade, e não simples e efêmero acontecer *no* tempo fugidio da temporaneidade.<sup>128</sup>

Assunto dialoga aqui com a ideia de “felicidade constitutiva da beleza do mundo”<sup>129</sup> expressa na obra *Contemplation de la nature* do biólogo Charles Bonnet (1776), na qual o botânico equipara a observação científica e a contemplação. Ora, para

---

<sup>127</sup> “è oltre la vita, di là dalla vita”, “la produce, la richiama a sé, e genera sempre diversa e nuova vita, vita individuale”. *Ibid.*, p. 83.

<sup>128</sup> “la temporaneità del vivente si solleva sopra la propria finitezza: assumendo in sé la temporalità di cui la città è immagine – presenza del passato e futurità del presente. L’individuo, allora, nel suo costituirsi come singolarizzazione di questa universale temporalità, proprio come singolarità che vive esteticamente il tempo “comune” della città, che vive nella esperienza estetica della città, in quanto questa è forma ambientale della sua stessa vita, dimette la propria finitezza temporanea e accidentale, si investe della temporalità infinita; e proprio per questo prende coscienza della propria assolutezza come esistenza non nel tempo, ma del tempo: essere della temporalità, e non semplice, effimero accadere nel tempo fuggitivo della temporaneità.” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., pp. 65 s.

<sup>129</sup> “la felicità costitutiva della bellezza del mondo”. *Ibid.*, p. 107.

Assunto, a contemplação é o “acto estético fundamental”<sup>130</sup>, donde se compreende o interesse que esta obra lhe desperta. Importa-nos em especial recuperar a passagem que Assunto convoca e que diz respeito à contemplação do tempo: “esta ligação indissolúvel, que faz do passado, do presente, do futuro e da eternidade uma só existência, um só todo individual.”<sup>131</sup> É, pois, na contemplação da natureza que percebemos o tempo como uma interconexão englobante e não fraccionária, da qual fazemos parte.

Para compreendermos cabalmente a experiência da temporalidade na natureza é imperioso debruçarmo-nos no modo como ela ocorre nos seus três reinos, já que o filósofo de Caltanissetta segue, deliberadamente Lineu (para que a explicação seja o “mais simples, clara, segura”<sup>132</sup>). A multiplicidade de formas da paisagem (cada uma um singular) é unificada pela temporalidade infinita, que se manifesta de modos distintos na representação espacial do tempo em cada um dos três reinos da natureza (consubstanciando uma imagem unitária), como veremos de seguida.

### ***Do mineral***

*Y entonces, sin saber porqué, sentimos que toda esta fría inmovilidad es también una vida. La vida fuerte, dura, inmensamente desdeñosa de la piedra. Vida cuyo secreto, acaso, la laguna lo conoce y lo calla.*

Mariano Iberico Rodrigues

A qualidade do tempo do reino mineral é a da presença imutável que atravessa o passado e o futuro. Tempo constante que está para lá e para cá (ou antes e depois) da nossa vida. Tanto a pedra como a rocha são imagens de permanência, convocam, em

---

<sup>130</sup> “l’atto estetico fondamentale”. *Ibid.*, p. 109. Esta concomitância entre estudo científico e interesse estético pela natureza não poderia deixar de ressoar no filósofo de Caltanissetta, ademais porque, como o próprio indica, essa será uma herança que o Romantismo receberá do Iluminismo, visível claramente em Schelling, um dos seus autores de referência. Cf. *Ibid.*, pp. 109-113.

<sup>131</sup> Charles Bonnet, *Contemplation de la nature*, I, Amesterdão, 1776, pp. 23-24. cit. por Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 110. Para Bonnet, a natureza é uma obra de arte (criada por esse demiúrgico Arquitecto do mundo), onde as várias partições do tempo e do mundo se interligam constituindo um só. É dessa união – harmoniosa – que resulta, a seu ver, a beleza do mundo.

<sup>132</sup> “più semplice, piana, sicura”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 84.

simultâneo, todo o passado, o presente e todo o futuro.<sup>133</sup> O seu movimento é de tal forma lento que nos parece inexistente. No entanto, não podemos esquecer que na divisão em reinos a água pertence ao mineral, e é a imagem mesma da fluidez, do movimento incessante, da unidade de passado e futuro: “o presente que passado e futuro têm em comum: o ponto da sua união e do seu perdurar, respectivamente, o futuro como *passado-no-presente*, o passado como *futuro-no-presente*”.<sup>134</sup> A água não é, contudo, sempre igual, ou não manifesta imagetivamente o tempo sempre do mesmo modo. Assunto dá como exemplos marcantes o rio, a cascata, o glaciar e a lagoa.

Na sua reflexão sobre as distintas modalidades da experiência do tempo no reino mineral, Assunto convoca a poesia de Rilke (“porque só de um poeta podemos esperar a penetração nesta essência da pedra, neste *ser dispensado das dores que nos tocam na terra [...]*”<sup>135</sup>), bem como a crítica de Ruskin da destruição das “catedrais da natureza” (os lugares mais belos do mundo)<sup>136</sup>. Para determinar o pleno significado da cascata evoca também uma nota autobiográfica de Goethe “*Ruína, permanência, duração, movimento, calma repentina após a queda*”<sup>137</sup>: a força e velocidade da água cadente entrelaçam passado-presente e futuro, pois as quedas de água são a imagem da temporalidade de um futuro que “[devido à força e velocidade] da sua realização precipitada, conquista e identifica o passado e o presente para si mesmo”<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 85.

<sup>134</sup> “il presente è ciò che passato e futuro hanno in comune: il punto della loro unione e del loro perdurare, rispettivamente, il futuro come *passato-nel-presente*, il passato come *futuro-nel-presente*”. *Ibid.*, p. 88.

<sup>135</sup> “perché solo da un poeta possiamo aspettarci la penetrazione in questa essenza della pietra, in questo *esser esonerato dalle pene che ci toccano sulla terra [...]*”. *Ibid.*, p. 86, referindo-se a um poema de 1922 escrito em Muzot: “Mehr nicht sollst du wissen als die Stele / und im reinen Stein das milde Bild: / beinah heiter, nur so leicht als fehle / ihr die Mühe, die auf Erden gilt.” (Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. II, *Gedichte – Zweiter Teil*, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1963, p. 466 [Muzot, 15.-17. Februar 1922]).

<sup>136</sup> De Ruskin, Assunto cita o parágrafo de *Sesame and Lilies*: “You have despised Nature; that is to say, all the deep and sacred sensations of natural scenery. The French revolutionists made stables of the cathedrals of France; you have made race-courses of the cathedrals of the earth [...] You have put a railroad-bridge over the falls of Schaffhausen. You have tunnelled the cliffs of Lucerne by Tell’s chapel; you have destroyed the Clarens shore of the Lake of Geneva [...]”, referindo, em particular, uma nota de rodapé: “I was singularly struck, some years ago, by finding all the river shore at Richmond, in Yorkshire, black in its earth, from the mere drift of soot-laden air from places many miles away.” John Ruskin, *Sesame and Lilies* (transcrito da edição de George Allen de 1894).

<sup>137</sup> “Zerstörung, Bleiben, Dauern, Bewegung, unmittelbare Ruhe nach dem Fall.” J.W. Goethe, *Autobiographische Schriften III*, Stuttgart: Cotta, 1954, p. 187, cit. em R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 91. (ênfase de Assunto)

<sup>138</sup> “del suo precipitoso realizzarsi conquista ed identifica a sé il passato e il presente”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 91.

Se no rio, na cascata (e no oceano), o movimento é a característica mais determinante, onde passado e futuro se encontram no presente, no glaciar e na lagoa o tempo fluido está (temporariamente) suspenso. O glaciar assemelha-se à rocha, como tempo cristalizado. Na lagoa, a água é a “imagem espacial de uma temporalidade sem movimento”<sup>139</sup>, uma ausência de devir. Na lagoa, e no glaciar, a imobilidade é apenas aparente, o movimento é quase imperceptível. Aqui, a confluência de passado, presente e futuro dá-se sob o signo do possível: “presença de um *passado possível* no *futuro possível*; de um *futuro possível* no *passado possível*”.<sup>140</sup> Sem começo e sem fim, a imobilidade do tempo que, não obstante, não é estagnação: aqui há passado e futuro, apenas não os sabemos sempre distinguir: “[O] prolongar-se infinito do passado, a sua identificação com o futuro, cuja novidade é continuação de um *sempre* remoto: sem começo e sem conclusão.”<sup>141</sup>

A água e a rocha são dois pólos distintos, quase opostos, da imagem do tempo mineral: como presença em movimento e presença imóvel, e que se unem como unidade originária da terra e da água: o tempo da água e o tempo da terra (que se reflecte naquele, no espelhar das margens nos lagos e nos rios). A água (seja rio, lagoa, cascata, oceano, glaciar) traz para a paisagem “o infinito da temporalidade dentro da finitude do espaço”<sup>142</sup>. Espaço que devém, assim, mais que simples espaço na meta-espacialidade da paisagem, porque é modelado pela temporalidade da natureza: esta “dá forma ao espaço da paisagem nele unificando a múltipla variedade das suas formas singulares”<sup>143</sup> (diferindo, pois, da meta-espacialidade da cidade, que, como vimos, é a espacialização da temporalidade histórica).

Da imobilidade aparente das rochas, à fluidez da água corrente dos rios, cascatas e oceanos, à quietude e aparente estagnação das lagoas e glaciares, a água lembra-nos a

---

<sup>139</sup> “immagine spaziale di una temporalità senza movimento”. *Ibid.*, p. 90.

Veja-se ainda R. Assunto, “Dialettica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi), in *Id. Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo: Novecento, 1984, p. 106, onde o autor recorre à imagem de Coleridge: “Torrentes imóveis / silenciosas cataratas”.

<sup>140</sup> “presenza di un passato possibile nel futuro possibile; di un futuro possibile nel passato possibile.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 89.

<sup>141</sup> “Prolungarsi infinito del passato, sua identificazione col futuro, la cui novità è continuazione di un *sempre* remoto: senza cominciamento e senza conclusione.” *Ibid.*

<sup>142</sup> “l'infinito della temporalità dentro la finitezza dello spazio”. *Ibid.*, p. 95.

<sup>143</sup> “dà forma allo spazio del paesaggio unificando in questo la varietà molteplice delle sue singole forme”. *Ibid.*



passagem do tempo como ponto de encontro momentâneo de passado e futuro. As rochas são a perenidade absoluta, o tempo longo, geológico, antes e depois do nosso tempo. Tempo, pois, como duração absoluta. Mais ainda, a temporalidade da natureza é co-extensividade pura de presente, passado e futuro, que ao estarem simultaneamente presentes não se aniquilam. Trata-se, então, de uma temporalidade infinita que se deixa ver no reino mineral como imagem da imobilidade e da confluência.

### *Do vegetal*

Já no reino vegetal a temporalidade dá-se a ver mormente de forma circular. A imagem cabal do reino vegetal é a ciclicidade, tudo na vegetação remete à circularidade do tempo. Assunto passeia-nos pelos ritmos e processos da agricultura que tem a sua base precisamente nessa imagem de repetição: as sementes que são lançadas à terra no Outono e que germinarão na Primavera antecipam o dourado que encherá os campos no Verão.

Até a rotação das culturas da agricultura tradicional contribui para essa imagem: no campo ao lado deste onde agora crescem leguminosas, crescerão cereais no ano que vem e aqui, neste campo, se passará o oposto. Tudo isto porque a semente que agora se forma nas jovens espigas é a segurança do futuro que tem por fundamento o passado, ou seja, ao vermos formar-se uma nova semente sabemos – porque o passado assim nos garante – que ao jovem rebento iremos buscar não só o pão, mas a continuidade desse pão em forma de semente, que irá, por sua vez, para a terra antes do Inverno. Esse bago irá de novo encher os campos, primeiro de rebentos verdes e logo de espigas douradas, sucessivamente, tornando-se segurança futura: “é o passado que assegura a finalidade do futuro”<sup>144</sup>. É a memória das colheitas idas que está presente, como finalidade, nos rebentos primaveris; uma rotação de culturas que dá corpo à circularidade do tempo natural. Esta “reflecte em si a presença do infinito numa finitude que se transcende a si mesma em cada acto seu, em si repetindo a identidade imemorial do passado, e antecipando em si a identidade inumerável”<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> “è il passato che sicura la finalità del futuro”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 97. (Pelo menos enquanto as alterações climáticas não ditarem o fim a essa certeza vinda do passado.)

<sup>145</sup> “riflette in sé la presenza dell'infinito in una finitezza che in ogni suo atto trascende se stessa, in sé ripetendo l'identità immemorabile del passato, ed anticipando in sé la identità innumerabile”. *Ibid.*

Para o filósofo siciliano, os campos agrícolas constituem-se como paisagem porque na circularidade dos trabalhos ali desempenhados está patente a imagem da circularidade do tempo do reino vegetal. O campo de lavoura é *promovido a paisagem*, na “presença do futuro como passado que regressa”<sup>146</sup>. Este regresso, sempre novo, mas seguro, é tanto uma garantia de futuro e de subsistência como um consolo para a caducidade da vida humana: a circularidade das estações foi cantada desde os poetas mais antigos, ganhando especial relevo, como nos relembra Assunto, na poesia medieval, justamente como símbolo da presença do infinito na fugacidade:

Observemos a esse respeito que a sensibilidade medieval foi muitíssimo atenta à presença do infinito na rotação das estações, cuja repetição é continuamente memória e expectativa ao mesmo tempo: no presente temporâneo e efêmero, toda a temporalidade duradoura. Futuro e passado de uma só vez. E a atenção que os poetas latinos da era carolíngia dedicaram a este tema é particularmente indicativa, como se quisessem compensar o desânimo diante da pálida luz do sol e da extinção da vida.<sup>147</sup>

Esta por vezes angustiante constatação da efemeridade da nossa vida encontra, para Assunto, um apaziguamento na contemplação da temporalidade infinita da natureza. Apesar de sabermos que o nosso tempo é finito e que não pode ser suspenso ou adiado, na paisagem, esta imagem veiculada pelo repetir cíclico das estações é para nós a

libertação relativamente à angústia que oprime a finitude e a entristece; conciliação da finitude com a sua própria fundação infinita: e, portanto, júbilo do finito que se sabe fundado no infinito como que retornando à infinitude da sua fundação.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> “presenza del futuro come passato tornante”. *Ibid.*

<sup>147</sup> “Dobbiamo osservare a questo proposito che la sensibilità medioevale fu attentissima alla presenza dell’infinito nel giro delle stagioni, la cui ripetizione è continuamente ricordo e insieme aspettazione: nel temporaneo labile presente, tutta la duratura temporalità. Futuro e passato in una volta sola. Ed è particolarmente indicativa l’attenzione che a questo tema dedicarono i poeti latini dell’età carolingia, quasi a compensare quello sgomento per l’impallidire del sole, e lo spegnersi della vita.” *Ibid.*, p. 98. Sublinhando que o tema se mantém nos séculos XVIII e XIX, não só na poesia e literatura (Pope, Hölderlin, Shelley), mas igualmente na música (Vivaldi, Haydn), Assunto refere os poetas carolíngios Alcuíno de York, Rábano Mauro, Valafrido Estrabão e Sedúlio Escoto. Ou bem o filósofo Hugo de São Victor, para quem o verde seria a cor da vida que renasce (“il colore della resurrezione che si mette sotto i piedi la morte”). Cf. R. Assunto, “Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»”, cit., p. 25.

Ainda quanto à relação entre a contemplação de flores como alegoria da condição humana, veja-se R. Assunto, “Premessa sulla civiltà medioevale considerata come civiltà estetica”, in *Ipotesi e postille sull’estetica medioevale*, cit., pp. 16 ss.

<sup>148</sup> “[...] liberazione dall’angustia che opprime la finitezza e l’attrista; conciliazione della finitezza con la propria fondazione infinita: e quindi gioiosità del finito che si sa fondato nell’infinito e come tornante alla infinità della propria fondazione”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 101.

A sucessão através da nova geração é uma marca da intemporalidade, ou antes, do infinito. Este fim pressentido não nos abate, antes nos revigora, porque nos insere no fluxo contínuo da vida. Imbuímo-nos de uma força que percorre o subsolo da floresta, que parece estar para lá do tempo e do espaço, um “ser universal” que se singulariza, a cada vez, numa existência única, individual. Cada mãe e cada pai beija o infinito na criatura que nasce de si e é a sua extensão temporal para além do seu tempo finito. Filhos, netos, bisnetos são um adiamento, uma jogada de xadrez ganha à morte (sabemos, é claro, que o xeque-mate não será jogada nossa). É certo que não viveremos para além da nossa morte, mas algo de nós permanece – é isso que nos recorda a ciclicidade da temporalidade circular do reino vegetal. Seja em dois pólos contrastantes (estação seca /estação das chuvas), seja numa suave transição a quatro vozes (Primavera, Verão, Outono, Inverno), a temporalidade vegetal é a negação da irreversibilidade, é o tempo circular, que regressa a cada vez de novo: a temporalidade vegetal cíclica é a garantia de futuro, o vislumbre do infinito.<sup>149</sup>

### ***Do animal***

Na secção onde Assunto explana a imagem da temporalidade que o reino animal convoca, o título esclarece-nos, desde logo, de forma inequívoca: “A imagem da vida”. É a vida dos animais que espelha a própria vida como presença. A vida ela mesma na qual nos reconhecemos, nós também, enquanto seres viventes. A vida contempla a temporalidade infinita e o viver de cada ser – de cada um de nós, finito – ganha sentido porque fundado nesse infinito. O finito contempla a sua fundação infinita e rejubila.

No reino vegetal há previsibilidade – antecipamos, na renovação cíclica da vegetação, ou através dela, como será o ciclo seguinte. A vegetação é a manifestação da vida que, finita, regressa à infinitude (“é forma, precisamente, da finitude que brota da infinitude, e que regressa à infinitude apesar de ser finitude”<sup>150</sup>). Pelo contrário, no reino

---

<sup>149</sup> O desafio para a continuidade da espécie será, porventura, vermos nos que não são “nossos” essa mesma continuidade após a nossa morte. Para que haja um futuro no qual outros possam desfrutar das “catedrais da natureza” de que falava Ruskin, será preciso vermos em qualquer humano um nosso continuador.

<sup>150</sup> “è forma, appunto, della finitezza promanante dalla infinità, e tornante alla infinità pur nel suo essere finitezza”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 101.

animal, não há antecipação possível: é a imprevisibilidade pura! Através da observação e do estudo podemos saber como agem os animais, sejam domésticos ou selvagens, mas não podemos antecipar as suas acções nem o momento em que agirão. A vida animal é a manifestação na temporalidade passageira da temporalidade absoluta. Pelo movimento incessante é presente absoluto. Aqui o movimento é imprevisível, “como movimento *na* paisagem que é mobilidade *da* natureza: imagem, digamos, do movimento *da* temporalidade como movimento absoluto, tendo em si mesmo o seu ponto de chegada e o seu ponto de partida”<sup>151</sup>. À semelhança das rochas, os animais são também eles imagem espacial da temporalidade absoluta. Mas se as rochas são presença inexaurível, os animais são a infinita diversidade, “diversidade de uma presença em contínuo movimento”<sup>152</sup>. Ou seja, se a rocha é a imobilidade absoluta, o animal é o movimento absoluto, o presente em contínuo movimento (tanto conduz ao presente o passado, como atrai o futuro ao presente).<sup>153</sup> Nos animais – em especial nos pássaros – coexiste a identidade e a diversidade, e é por serem imagem da pura liberdade e da pura imprevisibilidade que, na contemplação estética (desinteressada), nos despertam tanto interesse:

Esse movimento, seja o voo das aves, o ágil saltar dos macacos de um ramo para o outro, a escalada rápida do esquilo, o salto dos felinos, interessa-nos, na contemplação, na medida em que é movimento que tem em si a sua própria razão e a sua própria finalidade: presença do movimento puro, em cada instante do qual está compreendida a totalidade dos instantes que o precedem e os que lhe seguem. [...] vemos nele, na medida em que intervém na paisagem, uma imagem da temporalidade infinita como infinitude vivente: fundamento da mobilidade mesma da vida que, quando se autocontempla na própria imagem móvel, está toda contida no seu mover-se, cujo presente, como presença *em* movimento e presença *do* movimento, inclui em si todo o futuro e todo o passado.<sup>154</sup>

---

Podemos encontrar este sentido já na raiz indo-europeia de vegetal: \*weg, com sentido de vigor. Do latim *vegetalis*, *vegetare*, significa crescer, animar, vivificar. Cf. Ernesto d’Andrade, *Histórias de Palavras do Indo-Europeu ao Português*, Santo António dos Cavaleiros: A. Santos, 2007, p. 315.

<sup>151</sup> “quale movimento nel paesaggio che è mobilità della natura: immagine, diciamo, del movimento della temporalità come movimento assoluto, avente in se stesso il proprio punto di arrivo e il punto di partenza”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 103.

<sup>152</sup> “diversità di una presenza in continuo movimento”. *Ibid.*, p. 102.

<sup>153</sup> Cf. *Ibid.*, p. 104.

<sup>154</sup> “Quel movimento, sia esso il volo degli uccelli, l’agile saltar delle scimmiette da un ramo ad un altro, l’arrampicarsi fulmineo dello scoiattolo, il salto dei felini, a noi interessa, nella contemplazione, in quanto è movimento che ha in sé la propria ragione e la propria mèta: presenza del movimento puro, in ogni istante del quale è compresa la totalità degli istanti che precedono e di quelli che seguono. [...] noi vediamo in esso, per la misura in cui interviene nel paesaggio, una immagine della temporalità infinita come infinità vivente: fondazione della mobilità stessa della vita che quando si autocontempla nella propria mobile immagine è tutta quanto nel suo muoversi, il cui presente, in quanto presenza *in* movimento e presenza *del*

Trata-se, portanto, de um movimento qualitativo. E, por isso, na contemplação do movimento (absoluto) dos animais, sentimo-nos elevados a uma outra dimensão:

Da temporaneidade angustiante pela qual o nosso viver nos parece uma corrida do não-ser para o nada, a vida eleva-se a uma temporalidade pura, na qual os limites do ontem e do amanhã se dissipam; onde tudo, memória e expectativa, está presente neste movimento do tempo vital.<sup>155</sup>

Como não poderia deixar de ser, esta leitura dos animais é apenas possível quando os contemplamos em segurança, sem perigo real às nossas vidas. Tal aprendemos com Kant na sua explanação do sublime dinâmico na *Crítica da Faculdade de Julgar*<sup>156</sup> – Se estivermos perante um animal selvagem que de alguma forma nos ameace, não há qualquer possibilidade de contemplação estética. No entanto, quando (já) em segurança, a própria ameaça é objecto de contemplação, recordando-nos a fugacidade da nossa vida, coloca-nos perante a nossa própria fragilidade, o estarmos destinados a perecer, mas intensifica também a noção de que estamos vivos, apesar de mortais:

Devemos observar, neste ponto, que a perigosidade do animal, e em geral de todo o sublime dinâmico, é, para nós, na paisagem, um modo de perceber a limitação, a precariedade da nossa vida, mas também uma intensidade da mesma, que se torna consciente de si própria precisamente ao saber-se mortal, nesta percepção de que estamos vivos ainda que na nossa mortalidade, e esta mortalidade somos capazes de pensar; ao percebermos que podemos pensar na nossa morte, mesmo que a tememos; e ao pensarmos nela dominamo-la, sentimo-nos superiores a ela, na medida em que o pensamento-que-pensa-a-morte a sujeita a si próprio como o seu próprio conteúdo; e nele o vivente (que como simples vivente é mortal) ultrapassa o seu ser um vivente-morituro: porque sabe a sua morte, e sente-se a si mesmo como singularização temporal-espacial do ser [...].<sup>157</sup>

---

movimento, include in sé tutto il futuro e tutto il passato.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 103 s.

<sup>155</sup> “Dalla temporaneità angustiante per la quale il nostro vivere ci appare come una corsa dal non essere al nulla, la vita si solleva ad una temporalità pura, nella quale i confini dello ieri e del domani svaniscono; dove tutto, la memoria e l’aspettativa, è presente in questo movimento del tempo vitale.” *Ibid.*, p. 105.

<sup>156</sup> “A estupefacção – que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado [...] não é, na segurança em que o observador se sente, um medo efectivo, mas somente uma tentativa de nos abandonarmos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o seu estado de repouso e deste modo ser superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós, numa medida em que ela pode ter influência sobre o sentimento do nosso bem-estar”. Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, cit., § 29, pp. 167 s.

<sup>157</sup> “Dobbiamo osservare, a questo punto, che la pericolosità dell’animale, e in genere di tutto il sublime dinamico, è, nel paesaggio, un modo, per noi, di avvertire la limitatezza, la precarietà della nostra vita, ma anche una sua intensità, che prende coscienza di sé proprio nel sapersi mortale, in questo accorgersi che siamo vivi pur nella mortalità nostra, e questa mortalità siamo capaci di pensare; nel accorgerci che

Contemplando o animal elevamo-nos acima da nossa mortalidade porque ao pensá-la conseguimos domá-la, temporariamente. Na sua reflexão sobre o animal na paisagem e, conseqüentemente, sobre a forma da temporalidade que é expressa na paisagem através do animal, Assunto convoca ainda a poesia: o *Elogio dos pássaros* de Leopardi, o *The Tyger* de William Blake; e sempre Rilke, a sua oitava *Elegia de Duíno*: somos seres onde coexiste vida e morte, tal como os animais. Talvez advenha daí – de não olharmos no animal a nossa própria mortalidade – o sentimento de vazio perante a ausência de animais na paisagem, não só em face da extinção de animais selvagens, mas também pela substituição dos animais de carga e de trabalho por máquinas, “que por serem não viventes nem mortais, estão não *além*, mas *aquém* da vida, exactamente porque estão *aquém* da morte”.<sup>158</sup>

A presença dos animais na paisagem constitui, pois, a imagem do puro movimento: que tem em si a sua razão de ser e o seu próprio fim e que nos dá a ver a mobilidade mesma da própria vida, espelhando-nos o nosso próprio movimento na contemplação da paisagem – nessa fruição estética específica que se desenrola enquanto nos movemos na paisagem.

Quanto à paisagem, ela é a representação do tempo da natureza enquanto tempo que coincide com a vida, com o próprio ser da vida.<sup>159</sup> Se a vida é condicionada pela natureza, o tempo da natureza é um tempo em movimento, e nada o ilustra melhor que os animais. Porque, por mais bela que uma paisagem silenciosa e quieta possa ser, na paisagem é o vivente que nos interpela – e o animal é, enquanto imagem da vida, aquela que nos fala mais directamente. O animal é a representação da pura imanência, da vida pulsante.<sup>160</sup>

---

possiamo pensare la nostra morte, sia pure temendola; e nel pensarla la dominiamo, ci sentiamo ad essa superiori, in quanto il pensiero-che-pensa-la-morte assoggetta a sé la morte come un proprio contenuto; ed in esso il vivente (che come semplice vivente, è mortale) oltrepassa il proprio essere un vivente-morituro: perché sa la propria morte, e sente se stesso come singolarizzazione temporale-spaziale dell'essere [...]”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 106.

<sup>158</sup> “ma che per essere non viventi né mortali, stanno non *al di là*, ma *al di qua* della vita, proprio perché *al di qua della morte*”. *Ibid.*, p. 107.

<sup>159</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 83 s.

<sup>160</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 101-106.

Mas trata-se, talvez, também de uma questão de empatia: na paisagem (e no jardim), somos como que externos aos três reinos, mas é com o animal que mais facilmente nos identificamos. Regra geral, a maioria de nós perante uma árvore moribunda não experimenta a mesma compaixão que perante um animal, e sente menos empatia com um invertebrado do que com um mamífero. O animal recorda-nos a nossa própria finitude porque vemos em cada animal um indivíduo, ao passo que parecemos considerar as plantas como

De facto, de um modo geral, a reflexão teórica sobre a paisagem reduz-se a uma natureza tão só vegetal, que descarta o animal (e em alguma menor medida também o mineral). Pelo contrário, a celebração do animal no filósofo de Caltanissetta estende-se da paisagem ao campo agrícola e à cidade, não sendo apenas o animal selvagem que lhe merece a atenção, mas também o gado, os insectos e pequenos anfíbios. A presença do animal na obra de Assunto é reflexo de uma atenção profunda à relação do homem com o mundo. Que o homem trabalhe os campos e deles retire o seu sustento é, para Assunto, uma não-questão, faz parte da história e da própria natureza humana, prende-se com a necessidade. Já o que é fulcral é a forma como o faz e Assunto não se abstém de denunciar o afastamento dos animais no campo – revelador de uma mudança de cosmovisão que deixou de ter no animal um parceiro e o passou a considerar puro objecto de exploração:

E basta pensar no campo, na tristeza e no vazio do campo devido à falta de gado que, como sabemos, se tornou um produto industrial [...]. Não ouvir mais o mugido dos bois. Já não ver as vacas tão afectuosas na lentidão do seu andar carregado de maternidade e leite, e não ser olhado por aqueles grandes e mansos olhos bovinos. Não mais escutar um balido [...]. É o campo funcionalizado: que tende a tornar-se fábrica de géneros alimentares, ou seja, indústria. É a imagem desconsoladora do utilitarismo absoluto.”<sup>161</sup>

A própria alimentação dos animais – inteiramente sintética – e a sua fertilização artificial, elevada a processo laboratorial meticuloso com vista à obtenção dos melhores

---

exemplares de uma espécie comum: uma tília é um representante do género botânico *Tilia* L, em tudo idêntico a outra tília. As flores sucedem-se umas às outras numa aparente continuidade sem fim, cada flor que desvanece é substituída na nossa atenção por uma que nasce e que é como que a continuação da que murchou. Talvez intervenha aqui também a ideia de que cada planta que morre se funde com a terra e se torna húmus, continuando, de alguma forma, presente, mas o reino vegetal é a personificação da continuidade como se cada nova planta fosse uma metamorfose da que *murchou* – as flores só morrem se estiverem cortadas, numa jarra; quando ligadas às ramagens, aos troncos, murcham, mas não morrem, a planta ainda vive. Apenas excepcionalmente, perante exemplares muito antigos, ou de dimensões extraordinárias, esse representante da espécie ascende à individualidade e nos emocionamos com a sua morte.

<sup>161</sup> “E basti pensare alla campagna, alla tristezza e al vuoto delle campagne per la mancanza del bestiame che, come si sa, è diventato un prodotto industriale [...]. Non sentire più il muggito dei bovi. Non vedere le mucche così affettuose nella lentezza del loro andare carico di maternità e di latte, e non essere guardati da quei grandi mansueti occhi bovini. Non più udire un belato [...]. È la campagna funzionalizzata: che tende a diventar fabbrica di generi alimentari, cioè industria. È l’immagine sconsolatrice dell’utilitarismo assoluto”, R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo” in *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino attraverso le ville di Roma in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D’Annunzio*, Roma: Newton Compton Editori, 1991, p. 157.

espécimes celebram uma vontade de domínio e subjugação, isto é, revelam “a absoluta soberania sobre a natureza do homem fazendo-se Deus a si mesmo.”<sup>162</sup>

Território destinado a acolher a produção industrial e a da agricultura industrializada, da criação igualmente industrializada de um gado de produção em massa, no qual da vida só resta um resíduo semovente: também esta tende a ser reduzida a zero, quando os animais nascem na incubadora, excessivamente engordados na imobilidade forçada dos armazéns em que a luz das lâmpadas substituiu a solar com os seus ritmos e as suas intermitências; e são levados a um crescimento muito precoce, em vista de um massacre que reproduz, ou antecipa, a nível zoológico, o destino a que os homens da cidade podem estar sujeitos: a morte colectiva, em série.<sup>163</sup>

Uma sede de domínio que se revelará catastrófica. Assunto verifica-o até no aparentemente insignificante papel dos insectos para os ecossistemas. Todavia, o homem moderno – ignorante, mas convencido da sua superioridade – aniquila-os:

aqueles que a barbárie produtivista nos levou a exterminar como nocivos. Os insectos, certo, e com os insectos, os pássaros [...]. E todos nos lembramos com gratidão da comovente elegia que Pier Paolo Pasolini dedicou aos pirilampos. Mas porque não lembrar e lamentar também [...] *joaninhas* [... lagartos, lagartixas, ... osgas ...] destruidores de insectos nocivos, mas ao contrário dos produzidos pela indústria não custavam nada, nem prejudicavam o chamado ecossistema, antes garantiam o seu equilíbrio.”<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> “la assoluta sovranità sulla natura dell’uomo fattosi Dio a se stesso.”) R. Assunto, “Dialettica (negativa) del giardino illuminista (e paesaggi di Lombardia)”, in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*, cit., p. 23.

<sup>163</sup> “Territorio destinato a ospitare in sé la produzione industriale e quella dell’agricoltura industrializzata, dell’egualmente industrializzato allevamento di un bestiame fatto in serie, nel quale della vita è rimasto solo un residuo di semovenza: anche questo tendente a ridursi a zero, quando gli animali vengono fatti nascere nella incubatrice, ingrassati oltre misura nella forzata immobilità di capannoni nei quali la luce delle lampade ha preso il posto di quella solare con i suoi ritmi e le sue intermitenze; e vengono portati a precocissima crescita, in vista di un eccidio che riproduce, o anticipa, a livello zoologico, la sorte alla quale gli uomini della città possono sottostare: la morte collettiva, *in serie* [...]” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 64.

<sup>164</sup> “quelli che la barbarie produttivista ci ha indotto a sterminare come nocivi. Gli insetti, sicuro, e con gli insetti, gli uccelli [...]. E tutti ricordiamo con gratitudine il commosso epicedio che alle lucciole dedicò Pier Paolo Pasolini. Ma perché non ricordare e rimpiangere anche [...] la *coccinella dei sette punti* [... lucertole, ramarri, ... gechi ...] distruttori di insetti nocivi, ma a differenza di quelli prodotti dall’industria non costavano nulla, né danneggiavano il cosiddetto ecosistema, anzi ne garantivano l’equilibrio.” R. Assunto, “Il giardinaggio come operazione filosofica”, in Mariapia Cunico e Domenico Luciani (eds.), *Paradisi ritrovati. Esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino con una introduzione di Rosario Assunto*. Seminario organizzato dalla Fondazione Benetton, Asolo, 27 agosto-12 settembre 1990, Milão: Guerini e Associati, 1991, p. 10.

Tal como Assunto, Gilles Clément propõe uma jardinagem sem pesticidas e herbicidas, que remedie os desastres derivados da gestão industrial dos solos, do imperativo da produtividade e da economia de curto prazo. Cf. G. Clément, *Une brève Histoire du Jardin*, Paris: Béhar, 2011, p. 25. A propósito da criação de



Em suma, a presença do animal na paisagem, no campo, na cidade, revela-se significativa para o bem-estar do próprio homem, que as mais das vezes se mostra cego face à sua dependência dos três reinos de Lineu. Quando caminhamos numa floresta ou percorremos um trilho na montanha pressentimos a continuidade do tempo, tanto de forma circular, ou cíclica (na sucessão das estações, visível sobretudo nas plantas, mas também, de forma distinta, nos animais), como de forma extensiva, ou durável, no reino mineral (as pedras e rochas que nos transmitem uma ideia de tempo geológico, longo, de eras passadas, como quando aprendemos que por estas mesmas rochas caminharam dinossauros e nos apercebemos de que estas montanhas se ergueram em eras idas).

É por essa razão que quem da cidade aviste a natureza que a circunda se sente parte de um tempo que está para além do seu, sente-se:

no tempo extra-citadino e meta-histórico, do qual é imagem a natureza que condiciona a história, indo além dela; tal como a natureza, acolhendo a cidade na sua paisagem, condiciona e funda, acima da história, a historicidade em que ela ultrapassa o tempo ínfimo e fugaz da acidentalidade.<sup>165</sup>

Mais do que a passagem do tempo, na paisagem intuímos a sua continuidade, a permanência da vida e uma ideia de infinito, porque nos imiscuímos numa ordem temporal que não é a nossa (não deixando, porém, de nos incluir), que nos faz tomar consciência da nossa finitude, do nosso tempo finito.

---

condições para o aparecimento de insectos e animais – no âmbito de uma jardinagem partilhada com a natureza – e do silêncio da generalidade de livros sobre jardins e jardinagem quanto aos “habitantes naturais” ou “vagabundos” dos jardins (excepto quanto a formas de os erradicar), veja-se Gilles Clément, *La sagesse du jardinier*, Paris: Béhar, 2006, pp. 10, 14-24, onde nos dá conta da quantidade de lepidópteros, morcegos, coleópteros, borboletas, centopeias, que se podem encontrar quando não se utilizam pesticidas de síntese.

<sup>165</sup> “nel tempo extracittadino e metastorico, di cui è immagine la natura che condiziona la storia, oltrepasandola; così come la natura, accogliendo la città nel proprio paesaggio, ne condiziona e ne fonda, al di sopra della storia, la storicità in cui essa sorpassa il tempo misero e fugace della accidentalità”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 70. A este respeito veja-se também R. Assunto, “Una premessa alquanto lunga che mostra il rovescio di tutti i ricami”, cit., p. 16, onde o autor sublinha a precedência da natureza face à história.

## 9 TEMPORALIDADE E TEMPORANEIDADE: MODALIDADES INTERCONNECTÁVEIS?

À medida que os séculos vão passando, é difícil encontrar cidades que tendo tido origem num determinado período mais ou menos longínquo, por exemplo na Idade Média, se mantenham inalteradas até aos dias de hoje. Cidades fixas no tempo seriam também elas uma negação da temporalidade histórica, já que uma cidade onde o curso do tempo não corre – onde não há presente, pois este é como um passado congelado – é tão contrária à história como a megalópole que arrasa o passado. Co-habitam, em muitas cidades históricas, várias cidades ou partes de cidades de diferentes épocas. Certas zonas, bairros ou quarteirões, tornam-se exemplares das convicções urbanísticas e arquitectónicas de diferentes períodos, sobretudo quando não chocam com o entorno urbano. Felizmente, nem sempre se arrasaram as cidades para construir segundo um novo estilo, mas cidades houve que, por acção bélica, se viram perante a necessidade de reconstrução (quase) de raiz, como foi o caso de Colónia, Roterdão, Hiroshima e várias outras dizimadas pela Segunda Guerra.<sup>166</sup>

De uma forma geral, as cidades foram sendo acrescentadas de novas zonas, quer bairros inteiros construídos em lugares vagos, quer novas construções nos vazios entre edificações precedentes. Apesar de nem sempre haver uma continuidade entre a cidade antiga e medieval (como nos casos em que a própria localização da cidade se alterou com o tempo), a problemática situa-se, como é frequente, numa questão de escala e de grau:

---

<sup>166</sup> O centro de Varsóvia, reconstruído como réplica do que era no pré-Segunda Guerra tem, curiosamente, um resultado ambíguo. Se, por um lado, reenvia para o passado, procurando mantê-lo vivo, afirmando o fracasso dos objectivos bélicos, não o faz sem deixar um rasto de falsidade. Trata-se de um cenário – e um melhorado face ao original (como acontece com algumas memórias que retocamos), segundo afirmam habitantes locais. O mesmo se poderá dizer relativamente a algumas “aldeias de xisto” no centro de Portugal, como Piódão, que procura recuperar o traçado e as construções originais, mas só o exterior replica a arquitectura tradicional, as telhas e as pedras das paredes não têm a espessura de antes, são placas finas de xisto coladas com espuma de poliuretano. Visto ao longe parece que permanece uma aldeia secular, inalterada, ao perto vê-se que é falso, é construção “faz de conta”, utilizam-se as mesmas matérias, com técnica moderna, replicando-se a imagem, mas não o que lhe dá forma e conteúdo. Donde se poderá extrapolar que não é só a aparência visual que importa na percepção estética. Não se trata apenas de formas, cores, composição: a matéria importa, o método de construção, as técnicas, não é só o “ar” e a fotografia. Ruskin, autor que Assunto muito admira, favorecia a conservação, o cuidado que evita a ruína, mas era absolutamente contra o restauro, pois este é sempre falso e equivale a uma destruição do original, apagando a passagem do tempo. Cf. John Ruskin, *Seven lamps of architecture*, Sunnyside: George Allen, 1889, 6ª edição, em especial “The Lamp of Memory”, aforismo 31, p. 194; Cesare Brandi, também contra a produção de uma falsa história que anula a marca do tempo, propõe uma prática de conservação que permita a transmissão das obras de arte e monumentos às gerações futuras sem, no entanto, alterar a unidade da obra, para o que a intervenção de restauro deve sempre ser visível. Cf. Cesare Brandi, *Teoria da Restauração* [1963], trad. B. M. Kühl, S. Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

quando a passagem entre a cidade antiga e a medieval, ou entre a barroca, a moderna e a contemporânea se dá sob o signo da continuidade e não do corte abrupto com o passado, esta passagem não criou uma fractura; por outro lado, em muitas cidades essa continuidade não sucedeu, a cidade alastrou de forma a criar um fosso, uma ruptura com a cidade antiga. Em suma: quando da cidade histórica sobra apenas uma ilha entre uma vastidão de arranha-céus que se estende sem fim; quando este crescimento engole as pequenas cidades e vilas que eram autónomas face à metrópole e se tornam meros bairros de uma conurbação; quando a cidade devém um deserto sem natureza; aí não há transição entre estilos e épocas eventualmente suave ou progressiva, mas antes uma cisão e um abafar pela monotonia. É que, curiosamente, na conurbação há uma aparente continuidade espacial, mas trata-se apenas de um prolongar-se *ad infinitum* de um mesmo modelo arquitectónico.

Importa ainda sublinhar que quando, apesar do seu crescimento, se mantém no interior da megalópole o que era o “centro histórico”, tal não chega ainda para que aquela seja uma cidade histórica, sobretudo quando deste “centro” são retiradas as pessoas que o habitavam e que lhe conferiam identidade. Quando a cidade cresce desmesuradamente o centro histórico perde a relação com a cidade, já não é o centro, mas um centro a somar-se aos centros comercial, hospitalar, académico, industrial, residencial, etc., apenas mais uma de entre várias bolhas, que já não estrutura a cidade enquanto unidade (muito menos enquanto idealidade), já não é o “íman” que chama a si toda a cidade, mas tão só uma “etiqueta embalsamadora”<sup>167</sup>. Uma das características da metrópole moderna é, precisamente, a ausência de um centro (no interior) e, correlativamente, de um limite (exterior) que impeça o seu estender-se sem termo.

Porém, o que está verdadeiramente em causa, e o que motiva a investigação de Assunto, são as motivações filosófico-culturais (e não políticas, pois essas são sucedâneas da ideia de mundo e de homem)<sup>168</sup> por trás da “contradição flagrante, explosiva mesmo”<sup>169</sup> entre cidade e natureza, tanto na conservação da historicidade (monumentos, centro histórico), quanto na conservação da natureza (intra ou extra-urbana). A conclusão

---

<sup>167</sup> “etichetta imbalsamatrice”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 21.

<sup>168</sup> Cf. *Ibid.*, p. 195. Veja-se ainda R. Assunto, “I giardini della parola e la parola dei giardini”, *Artibus et Historiae*, Vol. 3, No. 5 (1982): 25 ss., onde o filósofo argumenta que tanto a “esquerda” como a “direita” cometem os mesmos “atentados à beleza”, que se baseiam numa escolha cultural e filosófica, não política.

<sup>169</sup> “contraddizione flagrante, esplosiva addirittura”. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 193.

a que chega é que as bases dessa contradição lógica, que toma forma como uma incompatibilidade ontológica entre cidades (tecn-industriais) e paisagem está na finalização do ganho: na associação tempo-dinheiro; na identificação do belo-frívolo; no primado do utilitarismo-productividade (até mesmo no que toca ao bem-estar e à felicidade). Ou seja, há uma incompatibilidade ontológica entre as cidades de Anfião e de Prometeu.

Para Assunto, a temporalidade é, na cidade, enquanto *imagem espacial do tempo*, uma relação entre temporaneidades sucessivas e sobrepostas. A diferença entre estas e a temporaneidade industrial é justamente a relação – o estar em relação –, pois na cidade (histórica), os diferentes momentos temporais não estão isolados, como vimos, mas antes em constante relação: sobrepostos em camadas sucessivas e não fixas. O presente em relação com o passado e com o futuro, sendo que o futuro só se constitui como tal se em relação com um passado e um presente.<sup>170</sup> Em contrapartida, na temporaneidade industrial da megalópole, das nossas cidades velozes, os diversos momentos não estão em relação, são sempre presente como um não-já do passado e um ainda-não do futuro. Uma ausência de continuidade, como se cada momento nascesse do nada e o nada lhe seguisse. Na cidade histórica, enquanto integrante da temporalidade, a temporaneidade sucessiva é um presente que engloba um futuro e um passado. Não se trata de simplesmente ser um antes ou depois, de uma sucessão linear, mas antes de uma relação dinâmica constante.<sup>171</sup>

O tempo da cidade é vivido como temporalidade da história. Dividido em continuidades contíguas e reciprocamente implicadas de passado, presente e futuro, o tempo citadino desconhece repetições e retorno porque é simultaneamente novidade e memória: na temporalidade da história regressamos a um momento passado através de um acto de rememoração – pois não o podemos repetir de facto, nunca nada acontece outra vez como novo: a novidade conserva-se como memória, permanência do que foi novo, e que persiste sem possibilidade de voltar a ser novidade. Na temporalidade da natureza, pelo contrário, antecipamos o que há de vir, pois ela é circular: a cada Primavera

---

<sup>170</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 78 s.

<sup>171</sup> Como explica Paolo D'Angelo, na temporalidade da paisagem assuntiana unem-se duas ordens distintas: a da natureza (que engloba quer transformações longas quer aquelas cíclicas, retornantes) e a da história humana. D'Angelo frisa ainda que a peculiaridade de Assunto é que a sua historicidade não se dirige só ao passado (no acumular de vestígios e de experiências) mas também se volta ao futuro “colorindo-a com uma dimensão utópica”. Cf. Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 33.

despontam os botões das mesmas árvores, regressam aqueles pássaros e não outros, o animal dedica-se àquelas tarefas a que já na Primavera passada (ele ou a geração a si anterior) se dedicou. Podemos sempre antecipar a floração de uma flor em particular num determinado momento em que há sol após chuva, tal como sabemos que encontraremos cogumelos quando calor e humidade se conjugam. Uma novidade que é simultaneamente a mesma e uma nova a cada ano que passa, já que a temporalidade da natureza inclui em si a temporalidade da história,<sup>172</sup> porque a história nasce da natureza e a ela regressará.

Pode-se representar o que distingue temporalidade e temporaneidade recorrendo à oposição continuidade, duração / efémero, passageiro. A temporalidade seria o tempo contínuo, que não só permanece, mas onde passado, presente e futuro se interligam num fluir em direcção ao infinito. Por seu lado, a temporaneidade seria o efémero, o instante fugaz que mal acontece deixa de ser, não porque é agora passado, mas porque já não é; trata-se de um presente sem memória e sem expectativa. O expoente do efémero seria então o tempo rectilíneo da industrialização e o expoente da continuidade a temporalidade infinita da natureza. Note-se que estes opostos não são rigorosamente contrários ou estritamente contraditórios: a temporalidade da natureza admite o efémero, dá-se a ver na temporaneidade, justificando-a, é um passar do tempo como movimento que regressa a si mesmo. Contudo, o efémero na natureza não se assemelha ao efémero mecânico, aquele é um transitório que se repete, é breve, mas voltará, em novas formas, nuances, composições; este é o absolutamente finito, no qual a temporaneidade é “prisioneira da sua própria finitude efémera”<sup>173</sup>.

Não é despidendo que se é claro, em Assunto, que os tempos da natureza e da técnica/indústria estão nos antípodas um do outro, o mesmo não se passa entre o tempo da natureza e o da história. Assunto aproveita a explicitação sobre a especificidade desses tempos para justificar a razão de não adoptar ou subscrever a ideia de “paisagem urbana”: trata-se, afinal, de duas representações espaciais do tempo distintas – ou de duas temporalizações do espaço –, que não são necessariamente contraditórias, mas antes complementares, já que a cidade nasce da paisagem, como vimos, e a ela regressará.

O filósofo siciliano opõe-se, igualmente, à ideia de “paisagem industrial”, pois nela tudo se resume ao tempo e ao nivelamento tanto do espaço como do tempo, em

---

<sup>172</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 75.

<sup>173</sup> “prigioniera della propria effimera finitezza”. *Ibid.*, p. 77.

termos quantitativos, opondo totalmente a indústria à natureza – contrariamente à agricultura, que constrói paisagem e a modifica respeitando o ritmo da natureza.<sup>174</sup> A indústria altera e, por fim, destrói a paisagem. Desde logo porque aniquila a vegetação. Para Assunto, esta (ou o reino vegetal da natureza) é determinante para a paisagem: “paisagem, da qual é parte fundamental a vegetação”<sup>175</sup>. A sua periodicidade e circularidade fazem-se “imagem espacial finita da temporalidade infinita”<sup>176</sup>, ou imagem do retorno como garantia de futuro. É, mais uma vez, portanto, uma questão de vida – vida, como vimos, produto da natureza. Do reconhecimento da vida que na paisagem se manifesta como presença do infinito, mas que está ausente do espaço industrial – onde não se reflecte senão a finitude do ser, e o horizonte é o da finitude pura, onde o valor das coisas se reduz à sua função e se esgota no cumprimento dessa função.

Cidade e paisagem são duas *meta-espacialidades* estéticas e dois modos diversos de representar espacialmente o tempo. São espaços que são mais que simples espaços, estão para lá de uma definição arquitectónica ou de uma mera fisicalidade espacial. Não se trata de bi- ou tri-dimensionalidade, a representação espacial do tempo prende-se com a manifestação da temporalidade duradoura na temporaneidade efémera, sendo essa a razão de a cidade se constituir como espacialização da temporalidade histórica e a paisagem como espacialização da temporalidade da natureza. Tempo e espaço entrelaçam-se ou atravessam-se mutuamente: o espaço, sendo finito, é atravessado continuamente pela temporalidade infinita e, portanto, coexiste nele o presente, o passado e o futuro. Por seu lado, a temporalidade que atravessa o espaço torna-se finita (*finitiza-se*), e a sua passagem, a cada dia, concede ao lugar uma forma que muda ininterruptamente. Essa forma é temporânea: “na qual a temporalidade se manifesta e no seu manifestar-se é simultaneamente passageira enquanto temporânea, durável enquanto temporal”<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Relembramos, sublinhando, que em Assunto *agricultura* é aquela que é desenvolvida com respeito pelos ritmos da natureza: agricultura tradicional ou de baixo impacto. Agricultura industrial é já utilitarismo puro e, como tal, é considerada por Assunto não como agricultura, mas como fabrico, cujo tempo é vivido como temporaneidade mecânica-quantitativa e já não como temporalidade qualitativa.

<sup>175</sup> “paesaggio, di cui è parte fondamentale la vegetazione”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 101.

<sup>176</sup> “Spaziale immagine finita della temporalità infinita”, *Ibid.*

<sup>177</sup> “nella quale la temporalità manifesta se stessa, e nel suo manifestarsi è insieme passeggera in quanto temporanea, duratura in quanto temporale.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 77.

O espaço (finito) é como o buraco da agulha por onde, continuamente, atravessa a temporalidade, e é este atravessamento que torna sucessivo o que de outra forma seria apenas simultâneo: a simultaneidade originária das três formas temporais que aqui se separam umas das outras sem no entanto deixar de se conter umas às outras, sendo esta simultaneidade sucessiva que faz com que a imbricação co-extensiva de presente, passado e futuro (na qual todo o passado é presente em todo o futuro e o presente é passado no futuro, etc.) se dissocie, deixando de ser “todo” e passando a ser “um”, dissociado em um passado finito, um presente finito e um futuro finito. Assunto procura esclarecer:

Um presente finito, que lembra o seu passado e espera o seu futuro: e é o presente de um espaço do qual recebe a finitude de ser *um* presente e não o presente de que é manifestação; um futuro finito, cuja presença é apenas aquela da sua espera no presente que ainda não é o futuro, mas é o passado do futuro: ao qual está prestes a ceder o seu lugar no espaço da sua finitude, para acrescentar-se àquele passado que nele já está presente como memória.<sup>178</sup>

A temporalidade afigura-se aqui como temporaneidade, no entanto, trata-se apenas de uma manifestação temporânea da temporalidade absoluta, que não se desliga ou fecha ao infinito – o problema apenas emerge quando a temporaneidade corta a sua raiz à temporalidade e se fixa no momento presente sem abertura ao passado e ao futuro, sem história e sem memória, como se congelada num fragmento isolado.<sup>179</sup>

Como pudemos ver, Assunto dedicou-se a analisar as cambiantes da nossa relação com o tempo – que não é uma só, mas se desdobra em múltiplas –, residindo a riqueza da sua reflexão justamente na atenção às cambiantes. A sua crítica à temporaneidade tecnológico-industrial surge do esquecimento desta da sua raiz na temporalidade: ter-se tornado sem futuro e sem passado, como se suspensa do tempo e prisioneira da sua própria efemeridade. Ao fim e ao cabo, apenas o juízo resgata da sua precariedade aquilo que é passageiro: é quando tomamos consciência do valor que cada presença tem, apesar de efémera – apesar de a nossa própria passagem pelo mundo ser transitória, fugaz, entre outras presenças breves – que nos resgatamos de nos sabermos temporaneidade finita. Sentirmo-nos parte da história e da natureza, essa sim, na essência, temporalidade

---

<sup>178</sup> “Un presente finito, che ricorda il proprio passato e aspetta il proprio futuro: ed è il presente di uno spazio dal quale riceve la finitezza del suo essere *un* presente e non il presente di cui è manifestazione; un futuro finito, la cui presenza è soltanto quella dell’attesa di esso nel presente che non è ancora il futuro, ma è il passato del futuro: al quale si accinge a cedere il proprio posto nello spazio di questa sua finitezza, per aggiungersi a quel passato che già in esso è presente come ricordo.” *Ibid.*

<sup>179</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 76 s.

persistente, infinita, permite-nos não sucumbir à nossa própria precariedade. Se a temporalidade se mantivesse no plano do infinito seria pura abstracção, não teria como se realizar, seria, perpetuamente, pura possibilidade. É através da reflexão, do juízo, que invertemos ou revertemos a finitização da temporalidade infinita. No entanto, o juízo é posterior à sensação e para a percepção estética – tanto da paisagem como da cidade – é imprescindível, em primeiro lugar, a imersão. Como salienta Adriana Veríssimo Serrão, analisando Assunto:

[a interpenetração de infinito na finitude] só acontece naquelas situações que ligam o homem temporal às diversas temporalidades da natureza-paisagem, reclamando, portanto, a intensificação da capacidade deste para a acolher enquanto multiplicidade sensitiva. Esta intersecção não provém de uma intuição intelectual, nem de um juízo de conhecimento. Pressupõe a imersão nos ambientes, o ‘estar-em’; é um sentir-se sentindo, não meramente subjectivo mas objecto-subjectivo. A experiência estética da natureza dá-se primeiro como participação física, e só depois pode devir reflexão eajuizamento.<sup>180</sup>

Esta imersão permite-nos pensar a possibilidade de resgatar a temporaneidade da desvinculação temporal e restabelecer os laços do presente ao passado e ao futuro, religar a abertura do temporâneo para além do fugaz instante presente. Poderá, então, haver uma reviravolta e Anfião assenhorar-se da cidade Prometeica?

Uma cidade que foi um bastião industrial como Detroit, uma típica cidade de Prometeu, onde o tempo se vive como temporaneidade interrompida e quantitativa, vê hoje a malha da temporaneidade ser permeada de fontes de temporalidade qualitativa: os vários projectos de hortas urbanas comunitárias que surgem agora como resposta às inúmeras falhas da cidade industrial (como o facto de ser um deserto urbano alimentar), trazem à cidade um vislumbre da cidade histórica, e inseriram nela a experiência da temporalidade da natureza – não é possível ali remontar a uma cidade medieval, mas é possível voltar a experienciar o tempo longo da temporalidade mineral e, na escolha de plantas endémicas, é possível recuperar um conhecimento tradicional, reencontrando uma ligação a épocas passadas, uma ligação à história.

Talvez a cidade industrial da arquitectura do ferro seja já suficientemente remota no tempo para permitir uma experiência da temporalidade histórica, imiscuindo-se na sua identidade temporânea: as ruínas da cidade industrial ganham subitamente uma aura de

---

<sup>180</sup> Adriana Veríssimo Serrão, “Paisagem, Cidade e Temporalidade: um diálogo entre Italo Calvino e Rosario Assunto”, cit., p. 30.



história, adquirem beleza na sua resistência à passagem do tempo – como o parece demonstrar o projecto de reconversão paisagista da antiga fábrica da Thyssen “Landschaftspark Duisburg-Nord”<sup>181</sup>, que reintroduz a temporalidade no domínio da temporaneidade, e devolve a fábrica a Anfão – contudo, a mesma sorte não terão os edifícios modulares “chapa-4” dos armazéns e “complexos industriais”, esses são, como diz Assunto, construídos já com data de caducidade definida, não chegam a ser ruína pois não são sequer absorvidos pela natureza, encontram simplesmente o fim da sua existência, seja por via da demolição planeada, seja pelo ruir dos materiais.

Temporalidade qualitativa e temporaneidade excludente são os dois pólos opostos da nossa vivência temporal. A vida individual, se submersa no fluxo da temporaneidade e aí permanecendo sem vislumbres de temporalidade, seria apenas um “episódio biológico”, acidental, sem duração.

Na temporaneidade das nossas vidas céleres e, paradoxalmente, rotineiras (porque embora repetitivas se auto-excluem da continuidade temporal), na tal corrida *do não ser em direcção ao nada*, na voragem dos dias sentimos o tempo escoar-nos não sabemos por ou para onde. O tempo é um bem de consumo e moeda de troca. Ganha-se, perde-se e gasta-se tempo. Consume-se o tempo e consumimo-nos no seu consumo, numa corrida sem rumo. É a experiência estética da temporalidade como história (que experienciamos na cidade) ou como natureza (que experienciamos na paisagem e no jardim) que nos devolve o tempo longo, que nos insere num contínuo que perdura, e nos salva da vertiginosa sucção do tempo. A falta de tempo é, pois, a expressão da temporaneidade intensiva e excludente, do tempo serializado e mecanizado, quantitativo e consumível, que se esgota e nos esgota.

A elevação sobre a própria finitude temporânea, expressa por Assunto, será sempre da ordem do espírito e não da ordem física, porque, sabemo-lo todos, a história singular de cada um insere-se no contínuo da história – intemporal – porém, a nossa própria tem um ponto final. Haver um termo impõe questionar como seria a vida sem morte. Parece ser inegável que à ausência da morte corresponderia a ausência de tempo: porque sem morte não há nascimento, crescimento e propagação, não há, pois, fluxo do tempo. Se a vida fosse infinita, intemporal, tratar-se-ia de um eterno presente. Sem fim, sem morte, não há experiência do tempo e conseqüentemente não há experiência da vida;

---

<sup>181</sup> Projecto concebido pelo atelier Latz + Partner, em 1991.

não haverá memória, nem beleza, porque a beleza estará ausente aí onde a marca do tempo não existe. Esta correlação entre finito e vida é o que torna a experiência da temporalidade tão relevante para o viver humano, pois é sabendo-nos finitos, porém parte de um fluxo que nos antecede e nos sobrevive, que nos insere no contínuo da história – a tal temporalidade existencial ou da existência individual –, que nos imbuímos de temporalidade absoluta, ou infinita. Se nos deixarmos aprisionar pela temporaneidade serial e mecanizada do homem-máquina, pela vida a prazo, vemo-nos correr do sem sentido para o nada, ficamos presos na repetição do não-ainda ou do já-não, que é em tudo diferente da imortalidade.<sup>182</sup>

Finalmente, se o espaço não é todo igual – a cidade e a paisagem, ambos espaços, não se confundem – a espacialização do tempo na cidade e na paisagem será, necessariamente, distinta. Cidade, Megalópole e Paisagem são cada uma a seu modo uma peculiar imbricação de espaço e tempo. Como pudemos ver, o viver do tempo na cidade helénica, na romana, na medieval (nas várias modalidades da cidade anfiónica) ou na megalópole (a prometeica cidade da emancipação do homem) não se expressa da mesma forma, nem tão-pouco o experienciar do tempo na paisagem coincide com o que ocorre na cidade, seja na de Anfião, seja na de Prometeu.

E se os três reinos da natureza consubstanciam diversas facetas complementares da temporalidade infinita, experienciável de forma cabal na paisagem, o jardim será o lugar de eleição para a sua vivência na cidade, pois é no jardim, como veremos de seguida, que a ligação à temporalidade infinita da natureza, bem como à própria ideia de infinito, se pode realizar, ainda, intramuros. E será essa a razão por que nos acontece sentir, quando

---

<sup>182</sup> Por, em Assunto, se tratar sempre de uma questão de beleza, impõe-se questionar: poderá a beleza manifestar-se aí onde o tempo não corre, na ausência da história? Recorremos aqui a dois autores desconhecidos do filósofo de Caltanissetta (e que, provavelmente, desconhecem Assunto), José Pedro Serra e Robert Pogue Harrison que, não obstante, contribuem para esclarecer esta questão. Segundo Serra, é ao realizar actos heróicos que Ulisses, sabendo-se à morte votado, como todos os heróis, prepara a sua permanência futura na memória dos que virão, nessa “remediada imortalidade para os mortais que à lei da morte estão irremediavelmente sujeitos”. No entanto, quando confrontado com a possibilidade de imortalidade, o herói recusa a oferta de Calipso, pois aceitá-la significaria anular o seu passado, com o correspondente esquecimento de si e da sua história. “Aqui reside a tragédia desta aspiração [de imortalidade]: desejar que o finito se torne em infinito sem que seja traído o cenário finito em que todas as experiências foram vividas.” (Cf. José Pedro Serra, “A viagem de Ulisses ou encontrar os monstros e conhecer os homens”, in *Identidades em Trânsito*, Fernanda M. Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço (Org.), V.N. Famalicão: Húmus, 2018, pp. 16, 24). Por sua vez, para Robert Pogue Harrison, no seu ensaio sobre jardins e a natureza humana, a imortalidade acarreta a suspensão da temporalidade. (Cf. R. Pogue Harrison, *Gardens. An essay on the human condition*, Chicago: Chicago University Press, 2008, pp. 14-18.)

entramos em determinados jardins, que entrámos numa outra dimensão do tempo – sobretudo quando acabámos de sair de um espaço citadino de grande rebuliço e barulho: o jardim é uma outra imbricação de espaço e tempo, peculiar, que motivou a Rosario Assunto uma profunda e prolífera reflexão: a filosofia do jardim.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Impõe-se uma pequena nota sobre a experiência do tempo durante os primeiros meses de confinamento devido à pandemia provocada pelo vírus Covid-19 em 2020. Forçados a ficar em casa, apenas permanecendo em actividade presencial os trabalhadores das funções consideradas essenciais, os dias tornaram-se repentinamente longos (para muitos, demasiado longos). No entanto, mesmo se em teletrabalho, as pessoas sentiram-se donas do seu tempo, senhoras da gestão dos seus dias, libertas da pressão da deslocação pendular casa-trabalho-casa e dos horários rígidos. Muitas pessoas voltaram a experimentar a sensação de aborrecimento perante um tempo longo. Este aborrecimento conduziu muitos aos jardins. Não só os jardins se tornaram, subitamente, lugares procurados para os “passeios higiénicos” (expressão que certamente horrorizaria Assunto), verdadeiros pólos aglutinadores daqueles que não aguentavam mais estar fechados em casa, como os centros de jardinagem viram o seu negócio florescer: inúmeras pessoas (muitas pela primeira vez) dedicaram-se à criação de jardins, em varandas, em espaços exteriores ou mesmo interiores. Acresce que, devido à diminuição da produção, os níveis de poluição desceram a pique. Disto se aperceberam e se maravilharam os confinados, através das redes sociais, da publicação de mapas e gráficos de análise de poluição comparativa de antes e durante o fechamento do mundo, na imagem de céus limpos, por exemplo, em lugares normalmente obnubilados devido ao *smog*; ou a presença de animais selvagens em cidades industriais, que devido à falta de trânsito e de transeuntes se tornaram aliciantes para veados, cabras montanhasas, raposas; ou aquelas que nos mostraram águas antes ocupadas por barcos de recreio e conspurcadas, agora visitadas por golfinhos. Outro aspecto positivamente salientado foi o silêncio, sentido por todo o lado, em cidades grandes e pequenas, desde logo devido ao cancelamento dos voos e à quase inexistência de trânsito. Silêncio humano, sublinhe-se, porque os pássaros pareciam agora cantar mais alto ou mais nítido, em lugares onde dantes nunca se vira ou ouvira um passeriforme. O revés positivo de um distanciamento físico que deixou muitos sem qualquer contacto pessoal, íntimo. Idosos impossibilitados de estar fisicamente com os seus familiares; famílias divididas para evitar colocar em risco os mais velhos; crianças e jovens impedidos da socialização directa, imprescindível à consolidação da sua formação identitária; o toque físico tornado acto impuro e ofensivo. Sacrifícios. Para muitos, a visão de cidades vazias (cenários ideais para filmes catastróficos de fim da civilização humana) foi aterrorizadora. No auge do confinamento essas imagens pareceram motivar uma reformulação do nosso modo de vida colectivo: o choque do vazio aliado ao deslumbramento de uma natureza que parecia ressuscitar tão só porque o homem desacelerou, a equação secreta para uma nova humanidade, mais atenta, finalmente, à natureza. Mas, com Assunto aprendemos a precaver-nos contra a “ilusão triunfalista” (“illusione trionfalistica”. R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare (com alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., p. 168): o barulho já regressou, o trânsito automóvel e aéreo retomou o caminho da poluição, as fábricas voltaram à produção em grande escala. As economias não podem parar, mesmo perante a ameaça de uma catástrofe não encontrámos forma de acautelar a saúde das pessoas e da economia em simultâneo. Terá sido esta uma oportunidade perdida de endireitar o nosso rumo?



## Parte III

### O Jardim como filosofia



## 10 DA PERTINÊNCIA FILOSÓFICA DO JARDIM

Ao longo das páginas precedentes por várias vezes nos cruzámos com pistas que apontavam para o lugar de destaque que o jardim e a paisagem ocupam no pensamento de Rosario Assunto. Basta lembrar que na sua reflexão em torno da cidade o filósofo frisou que esta não pode ser pensada sem a paisagem; ou que as suas polémicas com “os Verdes” tiveram por base uma interpretação “errónea” do conceito de natureza, apenas considerada por aqueles como utilidade; e vimos também que no edifício da sua filosofia o conceito de natureza se reveste de relevância fundacional por ser geradora de vida (espontânea), em clara oposição ao automatismo e a tudo o que aproxima o homem do *robot* de Čapek.

Ora, se o conceito de natureza merece tal relevo no *corpus* assuntiano, a sua dedicação ao jardim como filosofia será fácil de compreender, sobretudo se tivermos em conta que aquele é o lugar que oferece maior possibilidade de restabelecimento de uma relação harmoniosa entre o homem e a natureza e entre a cidade e o campo. Isto porque tal relação só pode florescer num lugar onde o homem se possa perceber a si mesmo como parte integrante da natureza: um filho da natureza, a par das outras criaturas vivas. E o jardim é precisamente esse lugar por ser a *epifania estética* da terra enquanto mãe nutriz, donde, o propósito de conceber e plantar jardins não pode senão ser o de:

cuidar e promover e de todas as formas preservar e fazer crescer a beleza da terra e da natureza e, portanto, de fortalecer uma feliz relação entre o homem e a terra, a terra de que é filho e que o nutre; bem como entre o homem e a natureza: a natureza à qual pertence enquanto ser vivente assim como enquanto seres viventes a integram a joaninha, o escaravelho dourado, o sapo e a osga.<sup>1</sup>

Contudo, tratando-se de pensar o jardim filosoficamente, importa antes de mais compreender o que é um jardim de uma perspectiva especulativa. Assim, antes de analisar diferenças de estilos, ou as diferentes poéticas que diferentes jardins concretizam, ou antes mesmo de nos debruçarmos sobre o lugar que o jardim pode ocupar hoje na cidade,

---

<sup>1</sup> “curare e promuovere e in tutti i modi preservare e far crescere la bellezza della terra e della natura, e quindi di rinsaldare un felice rapporto tra l’uomo e la terra, la terra di cui è figlio e che lo nutrice; nonché fra l’uomo e la natura: la natura alla quale egli appartiene in quanto essere vivente così come in quanto esseri viventi ne fanno parte la coccinella dai sette punti, lo scarabeo dorato, il rospo e il gecko”. R. Assunto, “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., p. 10.

há que ir a montante e clarificar a pertinência filosófica do jardim. Assunto explica-o da seguinte forma:

Filosofar sobre o jardim [...] quer dizer responder à pergunta ‘que coisa é o jardim?’ não este ou aquele jardim, mas o jardim na sua essência, naquilo que faz ser jardim qualquer jardim no qual aconteça vaguearmos: seja um jardim pictórico ou um jardim paisagístico; um jardim ocidental ou um jardim oriental; um jardim gótico ou renascentista ou barroco; um jardim no qual as plantas cresçam livremente ou um jardim cuja imagem tenha sido modelada com as tesouras da arte topiária.<sup>2</sup>

À filosofia cabe explicitar as condições implícitas do real. Para tal o filósofo procede a abstracções interpretativas – do particular ao universal – elucidando as categorias que actuam nas várias dimensões e campos da realidade. No que toca à filosofia da arte, por exemplo, trata-se de proceder a uma reflexão em abstracto sobre as condições da arte, não lhe cabendo ajuizar sobre as obras (e a sua qualidade) na sua especificidade, antes convertendo em conceitos abstractos (entendimento) os conceitos que na arte são concretos (operativos).<sup>3</sup> Da mesma forma, uma filosofia do jardim não procura tecer juízos sobre o modo como a ideia se cristaliza num jardim específico, em vez disso procurar pensar as categorias em jogo nessa realidade que é o jardim, abstraindo-se do particular “deste” ou “daquele” jardim.

No entanto, a resposta à pergunta “O que faz o jardim ser um jardim?” não é tão imediata quanto possa parecer a uma primeira vista. Não se trata da simples reunião de determinados elementos num determinado espaço, por exemplo, cobertura vegetal (como relva ou prado), flores, árvores e água, já que todos nos cruzamos com espaços que contam com esses elementos em diversas proporções mas aos quais não chamamos de jardins, como acontece com o extenso relvado em frente à Reitoria da Universidade de Lisboa e das suas Faculdades de Letras e de Direito, ou aqueles relvados que existem em várias praças e ruas citadinas, delimitados por cercas metálicas ornamentadas, com canteiros de flores e árvores, pois quando chega o momento de os denominarmos “jardim”

---

<sup>2</sup> “Filosofare intorno al giardino [...] vuol dire rispondere alla domanda ‘che cosa è il giardino?’ non questo o quel giardino, ma il giardino nella sua essenza, in quello che fa esser giardino ogni giardino nel quale ci accade di aggirarci: sia esso un giardino pittorico o un giardino paesistico; un giardino occidentale o un giardino orientale; un giardino gotico o rinascimentale o barocco; un giardino in cui le piante crescano liberamente o un giardino la cui immagine sia stata modellata con le cesoie dell’arte topiaria”. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 2.

<sup>3</sup> Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., pp. 224 ss.



hesitamos. Serão certamente espaços “ajardinados”, ou “espaços verdes”, mas será que são jardins? Alguns deles são canteiros ou “secções” que poderiam fazer parte de um jardim, mas que, não obstante, não chegam a constituir-se como uma tal unidade.

É, pois, preciso identificar com maior rigor o que há de particular, único, no jardim que o torna simultaneamente objecto e tema de consideração filosófica.<sup>4</sup> Ou seja, importa compreender porque é que o homem se sentiu, em tantas culturas diferentes e desde há tanto tempo (quase que se poderia dizer “desde sempre”), impellido a dar uma forma à natureza que faça dela um objecto de contemplação.

[O jardim é] esta realidade estética em que a convergência e a solidariedade e a complementaridade de arte e natureza, portanto, de vida vivida e juízo, de vitalidade e racionalidade é total, paradigmática, seja de que lado for que nos coloquemos para a considerar.<sup>5</sup>

Com esta passagem torna-se já evidente que o jardim não é um qualquer lugar. Antes de mais, as suas características particulares fazem com que seja *uma realidade estética* – i.e. uma realidade que experienciamos através de uma observação sensível que, não obstante, é também valorativa.<sup>6</sup> A sua pregnância filosófica advém de nele se dar o encontro e convergência de opostos, onde o natural e o construído, a ideia e a realidade, o sentimento e a razão (e poder-se-ia, porventura, adicionar outros pares como sujeito e objecto, matéria e espírito, vida e morte, luz e sombra), se complementam e que experienciamos vivendo nele. Isto é, o jardim revela-se um tema particularmente fecundo para a especulação filosófica, porque sendo embora uma construção humana abre portas

---

<sup>4</sup> Se hoje o jardim, não sendo um tema dominante na filosofia, é apesar de tudo consensual, nos anos de 1970 não o era certamente. A título de exemplo, veja-se a carta a Oreste Macrì na qual Assunto conta que a palestra que apresentou em Siena, em 1978, intitulada “Il giardino come filosofia” suscitou celeuma. Cf. Carta datada de 3 de Janeiro 1980, *Lettere a Oreste Macrì*, p. 155. A carta refere a publicação dessa palestra sob o título de “Il giardino come filosofia”, *Realtà del Mezzogiorno*, XIX, 6, 1979, pp. 413-430. Esse mesmo texto foi publicado com o título “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia” em Giovanna Ragionieri (ed.), *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*. Atti del convegno di studi Siena-San Quirico d’Orcia, 6-8 ottobre 1978, Firenze: Leo S. Olschki, 1981, pp. 1-17, sendo essa a edição por nós consultada.

<sup>5</sup> “questa realtà estetica in cui la convergenza e solidarietà e complementarità di arte e natura, dunque, di vita vissuta e giudizio, di vitalità e razionalità è totale, paradigmatica, da qualunque parte ci si collochi a considerarla”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 382.

<sup>6</sup> A este respeito veja-se R. Assunto, “Preparazione e continuazione della ‘Critica del giudizio’”, in Id., *Teoremi e problemi di estetica contemporanea (com una premessa kantiana)*, Milão: Feltrinelli, 1960, p. 20.

para pensar o homem na sua relação com o extra-humano – operando-se esta convergência ou conciliação no campo da ontologia.

[...] no fazer um jardim, no cuidar de um jardim, no governo de um jardim é uma interpretação da natureza que se procura e se expõe: uma interpretação da natureza como horizonte ontológico da vida de cada homem e da história dos homens.<sup>7</sup>

Tomando-se a natureza não como recurso material, mas como fonte de vida – incluindo aquela do homem –, pensar filosoficamente o jardim significa, necessariamente, atribuir-lhe uma dimensão vital, uma reflexão na qual o próprio ser do homem se reconhece a si mesmo enquanto vivente na contemplação. O jardim constitui-se como horizonte ontológico não só do indivíduo, mas também da humanidade, que encontra aí um modelo para a relação com a base natural que a sustenta.

## 11 O JARDIM COMO IDEIA DE NATUREZA

A filosofia do jardim proposta por Assunto pressupõe uma ligação entre realidade e idealidade (ou entre *ser* e *existência*), mediada pela poética de cada jardim, ou seja, pela forma como a ideia ganha existência: cada jardim em particular é uma realização prática na qual se concretiza a *ideia* de Jardim, configurando-se, de cada vez, como uma forma da relação Homem-Natureza, a qual se apresenta como uma tipologia da relação “Sujeito-Objecto”. No jardim, estas duas ordens compenetraram-se: o objecto subjectiva-se no sujeito e o sujeito reconhece-se no objecto. No jardim, a natureza é subjectivada por ser expressão do espírito humano, e justamente por isso é também objecto, uma subjectividade-objectivada.<sup>8</sup> União de subjectividade e objectividade, de conceito e de

---

<sup>7</sup> “[...] nel fare un giardino, nell’accurrere a un giardino, nel governare un giardino è una interpretazione della natura che viene perseguita ed esposta: una interpretazione della natura come orizzonte ontologico della vita di ogni uomo e della storia degli uomini”. R. Assunto “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., pp. 10 s.

<sup>8</sup> Cf. R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., pp. 27 ss.

Pedro M. Abreu, parte desta passagem de Assunto para equiparar o jardim à arquitectura no serem ambas espaço para o homem, lugares de acolhimento e protecção. Sendo que, diferentemente da

realidade, o que faz do jardim um lugar é essa união de pensamento e sentimento (objectivação de um sentimento-pensamento e subjectivação de um espaço que assim se torna lugar, isto é, que não é mera extensão), trazendo ao jardim uma dimensão que vai além da mera espacialidade ou exterioridade. Este é um lugar onde o sentimento se concretiza, dando lugar à criação de um mundo, isto é, onde interioridade se externaliza e onde, reciprocamente, o exterior se internaliza.<sup>9</sup>

Mas, se o jardim é sempre a concretização de um mundo, é sempre também a realização de uma ideia. Assim, pese embora em determinadas passagens reflectir sobre jardins específicos, o tema central que ocupa Assunto não trata dos jardins na sua particularidade individual, mas da *ideia* que a todos subjaz e todos unifica. O jardim, conclui, é uma obra humana que procura recuperar uma imagem de como seria a natureza *no início*, uma natureza *intacta*. Aqui, “no início” refere-se à natureza tal como cada cultura a imagina num momento fundacional (ou na sua “idade de ouro”)<sup>10</sup> e “intacta” uma natureza anterior ao distanciamento que se veio a instalar entre o homem e essa base natural originária que o sustém:

Este é o ideal a que aspira a necessidade de fazer arte na natureza, da natureza, com a natureza (é isto que dizemos quando falamos de jardinagem); a recuperação, através da nossa obra, de uma imagem da natureza como intacta, mas ao mesmo tempo despojada de toda a selvageria, doméstica mas não artificializada: o ideal, digamos, de uma natureza que é ao mesmo tempo como imaginamos ter sido no início, antes de uma história que pode ser interpretada como um aumento crescente do afastamento relativamente à natureza”.<sup>11</sup>

---

arquitectura, o jardim é lugar de relação com a natureza, permitindo um diálogo constante com o exterior, ao passo que a arquitectura é pensada como separação da natureza. Cf. Pedro Marques de Abreu, “Terra Prometida. Esquízo de Ontologia Existencial do Jardim”, in J. Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes (coord.), *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, Lisboa: Gradiva, 2008, p. 225.

<sup>9</sup> Assunto explica-o com Rilke, com a expressão “um espaço onde a interioridade faz-se mundo, e o mundo se interioriza” (“uno spazio in cui l’interiorità si fa mondo, e il mondo si interiorizza”). Cf. *Ibid.*, p. 23.

<sup>10</sup> Cf. R. Assunto “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 3. Veja-se ainda, R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., p. 52.

<sup>11</sup> “È l’ideale a cui aspira l’esigenza di fare arte nella natura, della natura, con la natura (questo diciamo, quando parliamo di giardinaggio); il recupero, mediante l’opera nostra, di una immagine della natura come intatta, ma insieme spogliata di ogni selvatichezza, domestica ma non artificiata: l’ideale diciamo, di una natura che sia insieme quale ci figuriamo fosse all’origine, prima di una storia interpretabile come successivamente accresciuta lontananza dalla natura;” R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 3. Note-se que Assunto, ao falar de domesticação, não entende subjugação da natureza, mas antes uma natureza que é a origem e horizonte de vida.

Trata-se, portanto, de uma natureza modelada e de onde é retirado o perigo: aqui os animais – mesmo se selvagens – não apresentam risco, não são nossos predadores. É este o ideal que está na base das várias formas como o homem desde sempre plantou e adornou jardins. Por sua vez, a paisagem, quando considerada esteticamente, tende a tomar a forma de jardim – ou seja, converte-se em *uma ideia de natureza* que antecede qualquer intervenção humana, é entendida como um jardim ideal onde a natureza é original, prévia a qualquer obra de transformação humana e é modelo para qualquer actividade (pós-natural) que ordene o mundo: “o jardim é a natureza pensada como *beleza ideal* e modelada como *beleza real*”.<sup>12</sup>

Isto é, o jardim é a cristalização de uma ideia paisagística de beleza que transforma em doméstico o que era natureza silvestre. A ideia de jardim – que unifica todas as poéticas jardineiras – é sempre inseparável de uma idealização, tanto por via de uma concepção religiosa ou espiritual de conexão a um momento de maior proximidade à divindade, quanto como consequência de um processo de crescente distanciamento entre o homem e a natureza, procurando recuperar-se a imagem de como seria a natureza prévia a esse processo, associando-se esse período à perfeição.

E é também um vislumbre do que gostaríamos de encontrar no fim. Porventura não será já a Jerusalém celeste, mas antes uma civilização que tenha o jardim como modelo de equilíbrio, para um homem que se reconciliou com o seu ser natureza. Assunto aponta-nos já uma ideia de jardim como possibilidade de futuro:

e ao mesmo tempo aquela que esperamos restaurar no final de uma história cujo processo se tenha convertido de estranhamento da natureza e progressivo afastamento relativamente à natureza (como é, de facto, celebrada por alguns e pelas mesmas razões depreciada por alguns outros, a época utilitarista-tecnológica actualmente vivida por toda a humanidade) em restauração e reconquista de uma natureza para nós e connosco e em nós reconciliada em si mesma e para si mesma.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> “giardino è la natura pensata come *bellezza ideale* e modellata come *bellezza reale*”. R. Assunto “Il giardino perduto e i giardini a ritrovare”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., p. 165.

<sup>13</sup> “e insieme quale si spera di restaurala al termine di una storia il cui processo sia stato convertito da estraniamento della natura e progressiva lontananza dalla natura (come è, appunto, celebrata da alcuni e per le stesse ragioni deprecata da alcuni altri, la stagione utilitarista-tecnologista al presente vissuta dall’umanità tutta intera) in restaurazione e riconquista di una natura a noi e con noi e in noi conciliata in se stessa e a se stessa.” R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 3.

Ora, se o jardim é uma paisagem ideal e a paisagem um jardim idealizado, na nossa cultura ambos encontram num mesmo jardim o seu modelo: no Éden. Este é tanto um arquétipo de paisagem como de jardim; é este jardim que temos em mente quando olhamos a paisagem e é a paisagem vista como Éden que procuramos no jardim, porque o paraíso é a imagem da “absoluta conciliação entre o homem e a natureza como felicidade primeva perdida e a recuperar”<sup>14</sup>. Todavia, o Éden, sendo universal, tem diversas roupagens, por assim dizer, cada povo idealiza-o a seu modo.

Trata-se, pois, de tomar o jardim como chave de leitura do mundo: o Éden é aqui uma imagem de justiça ecológica e social, de equilíbrio entre todas as componentes de um ecossistema, um lugar onde o homem co-habita harmoniosamente com plantas e animais. O Éden é, simultaneamente, a origem e o destino último, o lugar de plenitude, de felicidade, de graça, e que, não obstante, supera sempre a capacidade de acção humana.<sup>15</sup>

De facto, não só as narrativas da criação das tradições cristã, judia e árabe, como também os mitos greco-romanos, e antes deles os mitos sumérios, giram em torno de um jardim onde a natureza provê o homem. Antes do Paraíso bíblico, na Suméria, o mito de origem “Enki e Ninhursag” fala de Dilmun, como um lugar ideal à felicidade humana. Ali, após a intervenção civilizadora divina, toda a natureza viveria em harmonia, desconhecendo-se animais ferozes, os homens não padeceriam de doenças. A pedido do deus Enki, o deus solar Utu retira a água salobra, finalmente irrigando-se a terra com água doce.<sup>16</sup> Também sumério, o mito de origem de Inanna descreve o primeiro jardim (ou pomar) da Mesopotâmia como tendo origem com a primeira árvore frutífera que é atribuída ao deus Enki.<sup>17</sup> No épico de Gilgameš, por sua vez, também encontramos descrições que parecem ecoar (ou ser ecoadas) na narrativa edénica: um jardim maravilhoso, a planta da vida e a desembocadura de rios.<sup>18</sup> Os mitos da Idade de Ouro

---

<sup>14</sup> “assoluta conciliazione tra uomo e natura come felicità primeva perduta e da recuperare”. R. Assunto “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 3.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>16</sup> Cf. Armindo dos Santos Vaz, *A Visão das Origens em Génesis 2,4b-3,24. Coerência temática e unidade literária*, Lisboa: Ed. Didaskalia e Ed. Carmelo, 1996, pp. 65 s.

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.*, p. 138.

<sup>18</sup> Cf. *Épico de Gilgameš*, versão Babilónia Padrão, trad. intro. e notas de Francisco Luís Parreira, Porto: Assírio e Alvim, 2017. Yvette Centeno alerta para a importância que o jardim ocupa neste épico, que constitui um dos mais antigos modelos de cidade na qual o jardim é parte de relevo (na cidade de Uruk, um terço seria cidade, um terço jardim e um terço campo). Cf. Y. K. Centeno, “A Cidade-Jardim dos

revelam um tempo bem-aventurado, onde o homem era não só virtuoso, sem a necessidade de leis, como vivia em abundância, pois a terra oferecia-lhe os seus frutos sem a necessidade de ser cultivada e sem implicar qualquer esforço humano.<sup>19</sup> Isto é, em várias culturas, a um lugar com determinadas características (um jardim, com abundante água e frutos, alguns dos quais carregados de dons especiais) corresponde uma idade de perfeição de uma civilização.

Entre o mito e a história, os jardins dos grandes impérios do Médio Oriente chegaram-nos através dos gregos, influenciando uma ideia que perdurou e ao longo de séculos foi tomando forma. Os jardins da Mesopotâmia exerceram grande influência não só na Grécia, como em Roma e no Islão. Segundo vários autores, os soberanos do Vale do Eufrates teriam já desde o segundo milénio a.C. aquilo que conhecemos como jardins: zonas com árvores, flores, elementos de água e pavilhões de repouso. Sabemos também que os seus templos seriam cercados de hortas. Os reis assírios Assurnasirpal II (883-859 a.C.), Sargão II (721-705 a.C.) e Senaquerib (704-681 a.C.) tinham tapadas para caça, nas quais construíam canais de irrigação para as árvores (ciprestes, cedros, ébano, carvalhos, choupos) e pomares (onde cultivariam palmeiras, amendoeiras, figueiras, pereiras, marmeleiros, macieiras e romãzeiras). Já no Egito, os primeiros jardins eram destinados sobretudo aos alimentos, mas, pelo menos desde o período Raméssida, era habitual a presença de algumas árvores ornamentais entre as várias produtivas. Flores ornamentais não tardaram também a ser cultivadas, como nos jardins botânicos mandados plantar pela Rainha Hatshepsut (1503-1482 a.C.), com espécies trazidas das campanhas em África Oriental, ou as 36 hortas do templo de Amon em Karnak, situadas lado a lado de um jardim ornamental. Por sua vez, os jardins suspensos da Babilónia não deixaram de exercer fascínio desde os primeiros relatos que chegaram ao Ocidente, com Diodoro de Sicília no séc. I d.C., sendo considerados uma das sete maravilhas da Antiguidade.<sup>20</sup>

Os jardins que encontramos em obras de literatura desde os alvares da poesia grega e latina aos romances épicos do séc. XVII, exemplificam a perfeição da paisagem

---

Alquimistas”, in Id. *A Arte de Jardinar. Ensaios (Do Símbolo no Texto Literário)*, Lisboa: Presença, 1991, p. 16.

<sup>19</sup> Veja-se a este respeito Jean Delumeau, *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*, trad. Teresa Perez, Lisboa: Terramar, 1994, pp. 13 s. Veremos estes mitos com maior detalhe à frente.

<sup>20</sup> A este respeito veja-se Michel Baridon, *Les Jardins, Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, Paris: Robert Laffont, 1998, pp. 96 s., 100, 112-118. Veja-se também Marco Martínez, “A Descrição de Jardins e Paisagens na Literatura Grega Antiga”, in José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes (coord.), *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, cit., pp. 539-568.

materializada num jardim. Obras que desvelam jardins que são eco de uma mesma ideia de jardim, um idílico lugar ameno, onde tudo se conjuga para uma experiência de prazer sem paixões exaltadas: multiplicidade e exuberância de flores, árvores de densa folhagem e zonas de clareira onde se escuta o som da água que ali existe em fartura. À distância da mão, frutos de toda a espécie que alimentam quem ali se detém e repousa. Tudo envolto em suaves brisas, sempre acarinhado pela temperatura certa: nem calor nem frio em demasia. Um lugar, em suma, de puro deleite.

## 12 DA VIDA E DA TELEOLOGIA DO JARDIM

Para dar forma a um jardim, a jardinagem recorre fundamentalmente a dois saberes: agricultura e arquitectura. Sendo o jardim composto por elementos cultivados, como plantas e árvores, de entre todas as técnicas que dão forma à jardinagem aquela que as agrega e unifica é a técnica agrícola – o trabalhar a terra – e é, precisamente, através da técnica agrícola que o homem *circulariza* a sua relação com a natureza (nascendo dela a ela regressa, colhendo nela, através da agricultura, o seu alimento e a sua roupa). Todavia, o jardim é também fruto da técnica da arquitectura: tendo por base o projecto arquitectónico, o jardim é um lugar delimitado, desde logo porque cingido por uma cintura mural,<sup>21</sup> nele juntando-se a finalidade representativa e a funcional, que o mantém.

Resultado do trabalho da terra e de uma concepção arquitectónica, o jardim é, pois, um lugar construído intencionalmente para ser desfrutado: tendo ou não propósitos produtivos (ser um jardim com maior ou menor dedicação ao cultivo de aromáticas e hortícolas além de ornamentais), na disposição das plantas e das estruturas que o compõem qualquer jardim, pequeno ou grande, é em maior ou menor escala um lugar de contemplação. Mais, enquanto arte, a jardinagem é análoga à arquitectura, já que o seu

---

<sup>21</sup> Assunto remete directamente ao *hortus conclusus* medieval, mas igualmente, de forma indirecta, à cidade antiga, na qual é a muralha que a encerra que lhe dá unidade, como vimos no capítulo precedente. Cf. R. Assunto “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., p. 11.

resultado é uma *realidade* que apenas pode ser contemplada na experiência.<sup>22</sup> É, conseqüentemente, a cooperação entre as técnicas da agricultura e da arquitectura, a sua compenetração, que faz (ou fazia) do jardim a mediação entre campo e cidade: “Uma espécie de abraço recíproco entre a natureza e a história, do qual os jardins foram símbolos viventes por longas ordens de séculos”.<sup>23</sup>

O jardim não é exclusivo da cidade, tal ficará claro mais adiante, no entanto, ele é inequivocamente a charneira da relação paisagem-cidade. Porque o jardim é construído tendo como propósito a contemplação, ele resgata a natureza da mecanização produtiva que vê os campos como fábricas. Na contemplação do jardim, o deleite estético e a reflexão metafísica unem-se, ensinando-nos o jardim qualquer coisa de radicalmente importante para Assunto: respeitar e cuidar da natureza em lugar de a destruir e de a explorar. Ao vivê-la de forma directa, experienciando-a através dos sentidos, a nossa percepção é afinada com a mutação das estações, sejam os ramos que farfalham de forma diferente quando carregados de folhas ou despidos, seja o canto dos pássaros ou o zumbir dos insectos, que não são os mesmos todo o ano.<sup>24</sup> Ou seja, o jardim, na cidade, impede que o habitat do homem se constitua apenas de cimento e alcatrão “com uma aridez que sufoca a garganta e devasta a alma.”<sup>25</sup>

Sendo o jardim a concretização de uma específica ideia de natureza, interessa compreender o que significa, ainda do ponto de vista especulativo, essa materialização que tem por meta a contemplação. Assunto diz-nos que o jardim é o lugar onde arte e natureza se identificam, pois nele a natureza é tomada como arte e a arte como natureza. Mas o que significa esta identificação? Quererá Assunto dizer que o jardim é uma obra de arte *tout court*, ou será que uma ideia de natureza *como* arte e arte *como* natureza sugere antes uma afinidade, um encontro, entre duas realidades diversas?

Importa ter presente que o filósofo de Caltanissetta entende por obra de arte o fruto de uma acção humana que transforma uma matéria numa forma cuja finalidade (e

---

<sup>22</sup> Cf. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, in *La natura tra Oriente e Occidente*, Atti del Convegno Nazionale dell’Associazione Italiana Studi di Estetica (A.I.S.E), a cura di Renato Troncon, Trento, 11 e 12 Aprile 1994, Milano: Luni Editrice, p. 19.

<sup>23</sup> “Una sorta di abbraccio reciproco fra natura e storia del quale i giardini erano stati simboli vivente per lungo ordini di secoli”. R. Assunto “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., p. 11.

<sup>24</sup> Cf. *Ibid.*, p. 12.

<sup>25</sup> “con un’aridità che prende alla gola e devasta l’anima.” *Ibid.*



justificação) se encontram em si mesma.<sup>26</sup> Isto é, numa obra de arte o “objecto” não é um meio para um fim, mas o próprio fim. Acresce que a arte é encarada como uma mediação entre o sensível e o pensamento, ou melhor, como sendo simultaneamente sensível e intelectual (sensação que se torna pensamento e pensamento que se faz sensação). Isto é, a arte está para as actividades humanas como a faculdade da imaginação está para a nossa capacidade cognoscitiva.<sup>27</sup> Note-se ainda que por imaginação Assunto entende o acto superior do intelecto (inteligência intuitiva), que vai para além dos limites da razão discursiva e analítica.<sup>28</sup>

Contrariamente à natureza cultivada (agricultura), que é tomada na sua dimensão produtiva, útil ao homem e despida de qualquer finalidade em si mesma – porque no seu cultivo ela é apenas um meio para nós, limitada às leis da causalidade natural e efeito da necessidade (a estética não é o princípio nem o fim que orienta o campo agrícola) –, a natureza que dá forma ao jardim é a natureza livre do instrumentalismo utilitarista, ela é matéria que tem em si mesma a sua finalidade e que no jardim é objecto de fruição estética. No jardim, as plantas são elas mesmas, admiradas pela sua forma, cor, cheiro. Liberta da funcionalidade, a natureza devém expressão cabal de si mesma.<sup>29</sup>

Tomemos nota que Assunto, considerando embora o jardim como obra de arte, reclama para a natureza que esta seja considerada como tema autónomo de juízo estético e não já dependente da arte para a sua apreciação (até porque, sublinha, essa é a única forma de garantir a própria autonomia da arte relativamente à representatividade mimética, isto é, para que a arte seja autónoma relativamente à natureza esta também deve obter a sua própria autonomia), e é por essa razão que afirma que a “esteticidade do real [deve ser] independente da sua representação artística.”<sup>30</sup> A natureza liberta-se da arte (ou torna-se dela independente) para a sua determinação estética, e esta deve ser procurada na natureza mesma, ou seja, na experiência directa.

---

<sup>26</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 115; R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 30.

<sup>27</sup> Cf. R. Assunto, *Forma e Destino*, Roma: Fondazione Piazzolla, 1994 [Edizioni di Comunità, 1957], p. 209.

<sup>28</sup> Cf. R. Assunto, “L’immagine della civiltà e la civiltà medievale delle immagine”, cit., p. 14.

<sup>29</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo”, cit., p. 155.

<sup>30</sup> “esteticità del reale [deve essere] indipendente dalla sua rappresentazione artistica” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 365.

Mas se é inegável que o filósofo encontra em Kant um dos pontos cardeais da sua reflexão, não é menos verdade que Plotino é outro dos seus pilares. Esta filiação ganha corpo em particular na ideia de que no jardim a própria natureza é sujeito de contemplação. Procuraremos destrinçar um pouco este novelo.

Plotino concebe a contemplação como um acto criativo, o fim para quem age, pois o que tudo orienta é o desejo de regressar ao Uno. Assim, na contemplação unem-se pensamento, acto de pensar e objecto pensado.<sup>31</sup> Como tal, Assunto considera a jardinagem “plotinamente, *um fazer destinado à contemplação*”<sup>32</sup>. Com esta afirmação pretende esclarecer-se que a jardinagem (conceito particular) é uma arte (conceito geral no qual aquele se subsume). Como toda a arte, resulta de uma produção que encontra na contemplação a sua razão e o seu fim. Sendo, no entanto, o jardim uma obra realizada com a própria natureza, ela é a finalização de uma contemplabilidade particular, inerente à criatividade da natureza. Neste ponto, subscreve textualmente as palavras de Plotino: “a natureza é contemplação e coisa contemplada a um mesmo tempo”.<sup>33</sup> A natureza (parte inferior da alma universal) dá forma à matéria (a partir da razão), produzindo o universo sensível, que é o *logos* da natureza (a sua expressão existencial), a natureza dá forma à matéria porque ela é um *eidos* (princípio constitutivo intelectual), e um *logos* (razão).<sup>34</sup>

O *Logos* provém, assim, da contemplação; através de um poder formativo teleológico, a contemplação dá forma, cria.<sup>35</sup> A natureza inteligível dá forma à natureza

---

<sup>31</sup> *Enn.* III, 8 [30] 6. Veja-se ainda José Carlos Baracat Jr., “Plotino, *Enéadas* I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino”, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006, p. 140.

<sup>32</sup> “è, plotinamente, un fare finalizzato alla contemplazione”. R. Assunto, “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., p. 8. Veja-se também R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare (com alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., p. 147.

A contemplação, em Plotino, é um acto criativo, o fim para quem age, pois o que tudo orienta é o desejo de regressar ao Uno (*Enn.* III, 8 [30]), unindo-se, na contemplação, pensamento, acto de pensar e objecto pensado (*Enn.* III, 8 [30] 6). Veja-se ainda José Carlos Baracat Jr., “Plotino, *Enéadas* I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino”, cit., p. 140; Moirika Reker, “The Unity between Beauty and Good”, in Maria Teresa Teixeira, A. Berve e M. Reker (eds.), *Mind in Nature. Bridging Process Philosophy and Neoplatonism*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 90 ss.

<sup>33</sup> *Enn.* III, 8 [30] 3; R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare (com alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, cit., p. 147.

<sup>34</sup> Cf. José Baracat Jr, “Plotino. *Enéada* III, 8 [30]. *Sobre a Natureza, a Contemplação e o Uno*. Introdução, tradução e comentário”, Dissertação apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2000, p. 118.

<sup>35</sup> Cf. Werner Beierwaltes, “The Legacy of Neoplatonism in F.W.J. Schelling’s Thought”, *International Journal of Philosophical Studies*, 10:4 (2002): 403.

sensível, ela é simultaneamente objecto de experiência empírica e tema de reflexão. Ou seja, a natureza contempla e nesse acto produz um objecto de contemplação que nós contemplamos no jardim.

Se assim é, o jardim é o lugar onde se vive a contemplação e se contempla a vida; onde o viver e o contemplar são um só: “contemplação vivente que regozija de si mesma como vida que se autocontempla no objecto subjectivado.”<sup>36</sup> Esta, e não outra, é a finalidade do jardim: constituir-se como um lugar onde se viva a contemplação, contemplando-se a vida no próprio instante em que esta é vivida, ou seja, ser o lugar onde vida e contemplação se identificam.<sup>37</sup>

É o prazer da vida que se sente viver, e no nosso respirar, no nosso escutar, no nosso olhar em redor, no nosso movermo-nos de qualquer maneira, no nosso abandono a uma imobilidade expansiva, se sente fortalecida em si mesma, fisicamente; e acaba por dar atenção à própria fisicidade de cada dia, no imediatismo do seu *ser natural na natureza*; e ela sente prazer nisso, como se pudesse dividir-se, e no próprio momento em que vive se contemplasse a si mesma que e enquanto vive; e desinteressadamente, *esteticamente*, regozijasse dessa contemplação de si mesma como vida-que-vive.<sup>38</sup>

No jardim, a contemplação estética integra, pois a par da contemplação da beleza da natureza e da obra humana ocorre como que uma contemplação paralela, a da nossa própria vida que se autocontempla enquanto contemplação da vida: “deleite estético que unifica em si a vida (a qual, enquanto vida contemplante, se pensa a si mesma simultaneamente como objecto e sujeito do acto de contemplar)”.<sup>39</sup> A jardinagem é uma

---

<sup>36</sup> “Contemplazione vivente: che gode di sé come vita autocontemplantesi nell’oggetto soggettivizzato”. R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 28.

<sup>37</sup> Cf. R. Assunto, “Una postilla d’autore a uso di quanti hanno letto ma anche di quelli che leggere non avranno voluto”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., p. 172; R. Assunto, “Téléologie des Jardins”, in Sherban Cantacuzino et al (eds.), *Jardins et Sites Historiques. International Committee of Historic Gardens and Sites*, Madrid: ICOMOS-IFLA, 1993, p. 241.

<sup>38</sup> “È il piacere della vita che si sente vivere, e, nel nostro respirare, nel nostro ascoltare, nel nostro guardarci attorno, nel nostro muoverci in qualunque modo, oppure nel nostro abbandonarci a una distesa immobilità, si sente rafforzare in se stessa, fisicamente; e finisce col fare attenzione alla propria fisicità d’ogni giorno, immediatezza del proprio *essere naturale nella natura*; e ne prova piacere, quasi riuscisse a sdoppiarsi, e nel momento stesso in cui vive contemplasse se stessa che vive in quanto vive; e godesse disinteressatamente, *esteticamente*, di questo contemplare sé come vita-che-vive.” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 121.

<sup>39</sup> “godimento estetico che unifica in sé la vita (la quale, in quanto vita contemplante, pensa se stessa come oggetto e soggetto insieme dell’atto del contemplare)”. R. Assunto “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 6.

Noutro lugar, Assunto elabora a mesma ideia, defendendo que as paisagens, não obstante (ou justamente por) serem natureza, são objecto de um tipo de experiência estética específica que, “explicável num julgamento, em que o homem se regozija (ou sofre-apreciando) não só da natureza como objecto, *coisa*

actividade que tem por fim a criação de um lugar onde contemplar o resultado dessa mesma produção (a obra criada), mas porque o seu resultado é uma obra viva, feita de elementos *viventes*, não só contemplamos ali a vida dessas flores, arbustos, ervas, árvores, bichos, como enquanto o fazemos observamos a nossa própria vida: encontramos uma sintonia entre o objecto que contemplamos e o sermos também nós vivos. Sentindo ali a vida em pleno, deleitamo-nos com a vida ela mesma.

Sublinhe-se, ainda, que a contemplação assuntiana não é nunca uma forma de consumo, pelo contrário, ela distingue-se do uso precisamente porque ao invés de esgotar a natureza como objecto ela “infinetiza o seu valor, constituindo como presença infinita, para sempre e para todos, aquela que no consumo e no uso é presença passageira para a utilidade de Fulano e Beltrano.”<sup>40</sup> Na contemplação do jardim o meramente utilitário é elevado ao infinito e o singular é agora universal: a couve que seria consumida por Sicrano torna-se a própria ideia de couve, alimento de todos e de qualquer um; a rosa que floresce no jardim a própria ideia de rosa.

Importa enfatizar que a contemplação estética da natureza, enquanto jardim ou paisagem, não se dá unicamente num plano intelectual ou espiritual, ela transcende o olho e o intelecto, já que integra todos os sentidos corpóreos: dá-se, num primeiro momento, *na e pela* presença física do corpo, integrando depois o pensamento.<sup>41</sup> O que não quer dizer que o plano reflexivo ocupe um lugar subalterno: trata-se, isso sim, de incorporar a sensibilidade no pensamento. Em Assunto, tal é ponto assente: a contemplação é inseparável do estar em, da vivência presencial, que se tornam elementos da própria reflexão.

Todavia, não se trata, apenas, da integração dos sentidos na consideração estética, mas de que o *vivente* se pode constituir como objecto estético na medida em que nele

---

*bela em sentido material* [...], mas também da sua própria vida dentro da natureza e de fazer parte dela. Digamos: regozija-se por ser protagonista além de espectador; por ser simultaneamente objecto e sujeito dessa realidade, a paisagem, que para ele é motivo de fruição estética” (“esplicantesi in un giudizio, nel quale l’uomo gioisce (o soffre-godendo) non solo della natura come oggetto, *cosa bella in senso materiale* [...], ma anche del proprio vivere all’interno della natura e di essa far parte. Diciamo: gioisce del proprio essere protagonista oltre che spettatore; del proprio essere oggetto e soggetto insieme, di quella realtà, il paesaggio, che per lui è motivo di godimento estetico.”). R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 339.

<sup>40</sup> “ne infinitizza il valore, costituendo come presenza infinita, per sempre e per tutti quella che nel consumo e nell’uso è presenza passeggera per l’utilità di Tizio e di Caio”. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 6.

<sup>41</sup> Trata-se, pois, de uma simbiose entre o objectivo e o subjectivo. Em primeiro lugar ocorre a vivência da materialidade dos elementos objectivos da natureza através dos sentidos corpóreos, integrando posteriormente a subjectividade que decorre dessa experiência. A este respeito veja-se Adriana Veríssimo Serrão, “A paisagem como natureza estética”, in Id., *Filosofia da Paisagem. Estudos*, cit., p. 148.

reslumbra algo mais do que a mera aparência. Esse “algo mais” é o orgânico, aquilo que a figura vivente nos revela além da sua forma e movimento. Num animal vemos mais do que a forma, vemos a Vida, que é de uma vitalidade diversa da de uma árvore, de uma flor ou de uma abelha. Da mesma forma, observando uma pessoa vemos algo mais do que o seu movimento ou repouso, espreitamos a sua vida interior, o seu carácter. Isto é, a percepção estética nunca é apenas visual ou táctil ou sonora, implica uma relação entre as coisas, parte das quais não é materialmente perceptível. Não se trata apenas da multi-sensorialidade ou sinestesia porque se lhe junta a experiência vivida (*Erlebnis*) e a experiência conhecida (*Erfahrung*), fazendo com que a percepção se “auto-transcenda”, o inteligível torna-se perceptível, constituindo-se o objecto estético como um *mundo para si*.<sup>42</sup>

Na experiência estética do jardim não está em causa, portanto, apenas uma percepção visual, de imagens que observamos de fora, mas uma contemplação que, integrando todos os nossos sentidos, nos coloca no interior do jardim. E que apenas se dá nessa percepção conjunta, que reúne a visão, a audição, o olfacto, o paladar, o tacto, o movimento e esse *algo mais*:

tacto que não se esgota no tocar com as mãos: porque tacto também é mover-se, sentir a leveza do ar do campo ao redor do próprio corpo, ou a espessura pesada da atmosfera urbana; e ao caminhar, colocar os pés não no asfalto ou no cimento, mas na terra fofa, ou na humidade, de manhã, do orvalho nos prados, ou sentir sob os passos os tapetes de agulhas secas sob os bosques de coníferas.<sup>43</sup>

Tendo como finalidade a contemplação – tal é já ponto assente – o jardim é sempre resultado de uma criação que podemos chamar artística, mas uma criação que se distingue das obras de arte no sentido tradicional (um objecto que é concebido por um artista que

---

<sup>42</sup> Cf. R. Assunto, “Natura e arte nell’estetica di Nicolai Hartmann (com un riscontro carabellesiano)”, in Id., *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, cit., em especial pp. 120-126. Assunto deixa transparecer, servindo-se de Hartmann e de Carabellese, aquela que será a sua própria concepção de estética e que é válida para a totalidade do real, não apenas para a arte (e que poderia, em rigor, extrapolar-se para objectos que não são nem natureza nem arte, se bem que Assunto claramente distinga a percepção quotidiana da percepção estética, enquanto esta é autónoma, aquela é meio para outro).

<sup>43</sup> “tatto che non si esaurisce nel toccare con le mani: perché tatto è anche muoversi, sentire attorno al proprio corpo la leggerezza dell’aria campestre, o il grave spessore dell’atmosfera urbana; e camminando, posare i piedi non sull’asfalto o sul cemento, ma nella terra morbida, o sull’umidore, al mattino, della guazza nei prati; o sentire sotto il proprio passo i tappeti di aghi secchi sotto i boschi di conifere.” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 129.

dá forma à sua ideia e é o seu único responsável/criador). A propósito da jardinagem como arte, diz-nos que esta é a

única forma de arte que persegue seriamente, finalizando-a, uma contemplabilidade da natureza viva e vivida, da natureza real, e não da imagem da natureza, mimeticamente representada, como na arte tradicional, pela pintura de flores ou de animais ou, precisamente, de paisagem.<sup>44</sup>

Isto é, o jardim como obra de arte na qual a natureza não é um tema *sobre* o qual o artista concebe a sua obra (ou para a qual se serve da representação pictórica de elementos da natureza para veicular uma determinada impressão), senão ela mesma a própria matéria, sujeito, objecto, finalidade e expressão de si mesma. O jardim é natureza real (viva), que tem em si mesma não só o seu fim como a sua própria geração e crescimento. O que (exceptuando-se eventualmente as poéticas de jardinagem que concebiam o jardim como uma rígida composição formal) implica que essa “matéria” não é um elemento passivo que simplesmente se deixa fixar numa determinada forma, mas antes um elemento constitutivo que devém em alguma medida ele mesmo agente.

Por outro lado, importa ter presente que a experiência estética da natureza se distingue da de uma obra de arte (enquanto pintura ou escultura, mas também enquanto poesia) que observamos e absorvemos como entidades separadas de nós que, não obstante, integramos nas nossas vidas; ao invés, tal como a paisagem “é uma realidade estética que nós contemplamos vivendo nela”<sup>45</sup> assim também o jardim implica uma contemplação diversa daquela que a obra de arte suscita. Isto é, na experiência estética do jardim e da paisagem não nos podemos separar, ou distanciar (não se trata de uma experiência mediada por uma obra de arte, mas sim vivenciada, *in loco*).

Assunto explica-o com a imagem de dois movimentos semelhantes que ocorrem em sentido oposto: a obra de arte, quando a contemplamos, “vive em nós”, fica connosco mesmo após esse encontro primeiro; inversamente, nós vivemos na paisagem, presencialmente no momento da contemplação, mas também posteriormente, na recordação futura:

---

<sup>44</sup> “sola forma di arte che seriamente persegua, finalizzandola, una contemplabilità della natura viva e vissuta, della natura reale, e non della immagine della natura, rappresentata mimeticamente, come nell’arte tradizionale, dalla pittura di fiori o di animali o, appunto, di paesaggio.” *Ibid.*, p. 159.

<sup>45</sup> “è una realtà estetica che noi contempliamo vivendo in essa”. *Ibid.*, p. 120.

A paisagem não vive em nós, somos nós que nela vivemos; e depois de a termos deixado continuamos a viver nessa paisagem nos modos da nostalgia ou em qualquer caso da lembrança, que quando se torna particularmente intensa é como se estivéssemos, ao mesmo tempo, em dois lugares diferentes: naquele onde realmente estamos, e no outro onde nos recordamos de ter estado.<sup>46</sup>

Ainda sobre a contemplação e o papel que nela Assunto atribui à vida, importa fazermos uma nota sobre o “resgate”, ou melhor, a elevação do aprazível a um “par” do belo, que Assunto procura empreender nas últimas páginas de *Il paesaggio e l'estetica*. O problema é suscitado por aquelas situações em que o objecto da experiência de um “verdadeiro e próprio” juízo estético não deixa de reconduzir também ao aprazível, como é o caso do jardim e da paisagem. Assunto conclui que em tais experiências estéticas o sentimento do belo e o do aprazível são indissociáveis, considerando, precisamente, que cabe ao aprazível fazer a mediação entre ambas as esferas.<sup>47</sup> Ao experienciarmos o aprazível no útil e ao compreendermos a utilidade do belo, estabelece-se uma ponte entre as duas categorias.

O útil, sentido como aprazível, apesar de ser apreendido como um “benefício para a vida” e, portanto, ser interessado, no seu deleite torna-se desinteressado. Não obstante ser útil, transcende-o:

Natureza desinteressada como a arte: porque o interesse que tomamos pela sua utilidade para nós faz-nos sentir um prazer tão intenso e profundo que se promove a objecto de uma autocontemplação que é ao mesmo tempo contemplação da natureza que esse prazer nos traz na paisagem, como objecto de um deleite que vai além da utilidade que dela podemos extrair [...].<sup>48</sup>

Nesta teorização acerca do aprazível, Assunto segue a *Ästhetik* de Lukács<sup>49</sup> mais que Kant, se bem que se deva manter presente que Kant, considerando embora que o

---

<sup>46</sup> “il paesaggio non vive in noi, siamo noi che viviamo in esso; e dopo che lo abbiamo lasciato seguitiamo a vivere in quel paesaggio nei modi della nostalgia o comunque del ricordo, che quando si fa particolarmente intenso è come se fossimo, a un tempo, in due località diverse: in quella dove effettivamente siamo, e nell'altra dove ricordiamo di essere stati”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 121.

<sup>47</sup> Cf. *Ibid.*, p. 372.

<sup>48</sup> “Natura disinteressata come l'arte: perché l'interesse che noi prendiamo alla sua utilità per noi ci fa sentire un piacere talmente intenso e profondo che si promuove ad oggetto di una autocontemplazione che è insieme contemplazione della natura che questo piacere ci arreca nel paesaggio, come oggetto di un godimento oltrepasante l'utilità che da essa possiamo ricavare [...]” *Ibid.*, p. 378.

<sup>49</sup> Cf. Georg Lukács, *Estética: la peculiaridad de lo estetico*, trad. castelhana de Manuel Sacristán, Barcelona: Grijalbo, 4 Vols., 1966-67.

comprazimento suscitado por um objecto no qual tenhamos interesse dá conta de um juízo empírico e não de um juízo estético puro, quando o que está em causa é um objecto da natureza o comprazimento não se resume à sua forma, mas apraz-nos a existência mesma do objecto. O prazer e desprazer assim suscitado (e que tornamos lei para qualquer um) é o prazer segundo o sentimento moral; este juízo, em lugar de se fundar sobre um interesse *produz* um tal interesse. Leiamos o que nos diz Kant a este respeito: “o ânimo não pode reflectir sobre a beleza da *natureza*, sem se encontrar ao mesmo tempo interessado a esse propósito.”<sup>50</sup> Note-se que a questão essencial para Assunto se centra na passagem de um simples prazer vital a um deleite estético verdadeiro, que partilha com o deleite artístico a incondicionalidade (e universalidade) da contemplação. Na paisagem (e no jardim), enquanto natureza na qual vivemos, o sentimento do belo liga-se, inextricavelmente, ao sentimento do aprazível:

ao deleite da *forma* acrescenta-se o prazer da realidade material; à contemplação desinteressada do esmalte das flores, do verde da folhagem e dos prados, acrescentam-se os benefícios de todo o tipo que aquelas flores, aquelas ervas, os seus frutos, proporcionam à nossa vitalidade.<sup>51</sup>

Isto é, na arte contemplamos as puras formas como imagens, no jardim deleitamo-nos num prazer da contemplação ao qual não é indiferente o interesse que a realidade nos desperta enquanto experienciada como um objecto de fruição (ao qual, por sua vez, não é alheia a utilidade). É que o aprazível outra coisa não é senão o sentimento vital – a alegria de nos sentirmos vivos, onde tomamos prazer físico pelo próprio acto de respirar –, que é despertado (e alimentado) pelos benefícios directos que experimentamos na contemplação: “o prazer estético da natureza é, portanto, *o prazer do aprazível* que, na contemplação de si mesmo, se promove a prazer do belo, permanecendo no entanto, na sua própria essência, prazer vivido, sentimento, como diria Kant, da matéria: um deleite da vida enquanto vive.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, cit., §42, p. 204.

<sup>51</sup> “al godimento della *forma* si aggiunge il piacere della realtà materiale; alla disinteressata contemplazione dello smalto degli fiori, del verdeggiar del fogliame e dei prati, si aggiungono i benefici d’ogni sorta che quei fiori, quelle erbe, i loro frutti, arrecano alla nostra vitalità”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 367.

<sup>52</sup> “il piacere estetico della natura è dunque il *piacere del piacevole* che nella contemplazione di sé si promuove a piacere del bello, pur rimanendo, nella propria essenza, piacere vissuto, sentimento, diremo con Kant, della materia: un godimento della vita in quanto vive.” *Ibid.*, p. 371.



No jardim a natureza é expressão, representação de si própria, liberta de qualquer função é um fim em si mesma. Quando contemplamos um jardim o nosso contentamento advém de uma percepção que é fundamentalmente estética e, nesse sentido, desinteressada. A sua qualidade estética “auto-finaliza-se”, torna-se um valor em si mesmo para quem a contempla.

Viver, pensar e contemplar unem-se no jardim porque este se constitui como materialização de uma natureza ideal, não deixando, porém, de ser natureza real, *vivente*, que dá forma a essa ideia de natureza, tornando-se, por sua vez, um objecto de contemplação que fruimos vivendo nele. Se é certo que a ideia de jardim subjaz a todo e qualquer jardim, cada jardim é um singular onde essa ideia é individualizada. As árvores, arbustos, flores, água, solo, pedras *reais* que apreciamos no jardim, tornam-se natureza contemplável, mediante a poética e a disposição das formas, das cores, a relação entre os volumes, dando forma sensível a uma *ideia* estética, individualizada numa forma singular pelo jardineiro ou “artífice” do jardim. Nesta disposição dos elementos o jardineiro assemelha-se a um poeta – e aqui Assunto dialoga directamente com a definição de jardinagem “de prazer” oferecida por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*.<sup>53</sup> Cada jardim, na sua “ornamentalização do solo” mediante a disposição dos produtos da natureza (os mesmos materiais que a agricultura dispõe de forma funcional), diferencia-se de todos os outros, mantendo, apesar da sua individualidade, a ligação ao arquétipo de jardim, que é sempre indissociável da ideia de uma *natureza original*.<sup>54</sup>

É à luz da correlação entre arte e natureza que Assunto considera a filosofia do jardim tanto como uma filosofia da arte quanto como uma filosofia da natureza.<sup>55</sup> No jardim, a natureza é modelada como obra de arte por forma a fazer-se presença sensível do pensamento através da forma como, dispondo os elementos vegetais e minerais, dá corpo a essas ideias racionais. Trata-se, pois, simultaneamente, de uma filosofia da

---

<sup>53</sup> “arte da composição bela dos seus produtos [da natureza]”, ou a decoração do solo com a toda a variedade com que a própria natureza os dispõe. Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, cit., § 51, p. 229. Assunto prossegue: essa composição é expressão de ideias estéticas segundo a analogia de uma linguagem. Cf. R. Assunto, “I giardini della parola e la parola dei giardini”, cit., p. 21.

<sup>54</sup> R. Assunto, “I giardini della parola e la parola dei giardini”, cit., p. 20. Assunto sugere ainda uma definição correlativa de poesia e jardinagem: a arte poética seria uma jardinagem de palavras e a jardinagem, por sua vez, uma arte poética da agricultura. *Ibid.*, p. 19.

<sup>55</sup> E, portanto, a reflexão sobre o jardim implica a reflexão sobre a natureza, a beleza, a arte e também sobre a expressão e a linguagem. Cf. Miguel Cereceda, “Paseo sentimental por los jardines del professor Assunto”, in R. Assunto, *Ontología y teleología del Jardín*, trad. M. García Lozano, Madrid: Tecnos, 1991, p. 13.

natureza-como-arte e da arte-como-natureza, ou de uma filosofia total fundada na esteticidade, mediante a qual a natureza se constitui como arte e vice-versa – uma interpretação que tem ecos da passagem do juízo estético ao teleológico da *Crítica da Faculdade de Julgar*, bem como da proclamação do lugar cimeiro da estética no fragmento de Estugarda.<sup>56</sup>

E porque esse elo que liga a filosofia do jardim ao idealismo alemão foi até aqui apenas a florado, procuraremos nas páginas seguintes abordá-lo em maior detalhe.

## 12.1 UMA METAFÍSICA DA CONTEMPLAÇÃO

*Por último, a Ideia que todas unifica, a ideia de beleza, tomada a palavra no mais elevado sentido platónico. Ora estou convencido de que o acto supremo da razão, na medida em que ela engloba todas as Ideias, é um acto estético, e de que verdade e bondade apenas na beleza se irmanam.*

Hölderlin, Schelling, Hegel

A última obra de Assunto publicada em vida intitula-se *La bellezza come assoluto*. Este título é como que a coroação do tema que subjaz a toda a sua obra desde os seus primeiros escritos, podendo ser lido como um manifesto conclusivo do seu pensamento. A beleza transcende a experiência e dá-se como modalidade do próprio ser: a beleza é presença absoluta:

A beleza como presença, na mundanidade caduca das existências reais e finitas, da infinita e imperecível supramundanidade do ser: daquela supramundanidade infinita pela qual cada existência mundana anseia.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Cf. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 7.

<sup>57</sup> “La bellezza come presenza, nella mondanità caduca delle esistenze reali e finite, della infinita e imperitura sovramondanità dell’essere: di quella sovramondanità infinita a cui anela ogni esistenza mondana.” R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale”, cit., p. 154.

Essa presença absoluta é o resultado da união de sujeito e objecto de contemplação, de que nos apercebemos no deleite estético. E porque no deleite não há uma finalidade (ele é um fim em si mesmo), o tempo suspende-se, é presente absoluto que, por isso mesmo, engloba em si o passado e o futuro. A beleza é, portanto, presença de passado (ausência, que a memória procura resgatar) e presença de futuro (antecipação de realização, que não pode ser senão um bem desejado), isto é, é presença do ser.<sup>58</sup>

Este alçar da beleza acima de tudo o resto – tomar a ideia de beleza como o ápice de toda a filosofia – traz ecos do texto que, em várias sedes, Assunto assume ser o seu farol: “O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão”.<sup>59</sup> E é sempre um regresso a Rilke, à sua defesa de que a beleza é o sentido do ser. Esse prumo norteará também a reflexão assuntiana em torno do jardim, alicerçando a sua batalha contra a visão utilitarista e redutora da natureza (e da arte). Assunto encontra no jardim a convergência daquilo que considera serem os três vértices do Idealismo, tais como proclamados pelos seus jovens autores<sup>60</sup>: o Bem (ética), a Verdade (lógica) e a Beleza (estética), irmanados nesse lugar que é “absolutamente outro, em comparação aos espaços que o rodeiam”<sup>61</sup>. É a sua fundação estética que justifica a interrogação filosófica em torno do jardim:

E pensar filosoficamente o jardim à semelhança do princípio que na beleza vê irmanar-se a verdade e o bem significa meditar sobre a ética e a lógica do jardim como momentos

---

<sup>58</sup> Cf. R. Assunto, “Ipotesi per un estetismo speculativo”, *Informazione Filosofica* 17-18, Ano V (1994): 8-9.

<sup>59</sup> Também o podemos verificar noutros lugares, nomeadamente num de cariz mais privado, na carta que dirige a Luciano Nanni a 26 de Setembro de 1993, onde afirma: “Talvez o problema fundamental seja o das categorias. Ou melhor: da categoria: a beleza. No fundo a agulha da minha bússola, desde que o li pela primeira vez, há muitos anos, permanece o *Älteste Systemprogramm*, 1797, de Hölderlin, Schelling, Hegel [...]”. (“Forse, il problema di fondo è quello delle categorie. O meglio: della categoria: la bellezza. In fondo l’ago della mia bussola, fin da quando lo lessi la prima volta, or è molt’anni, rimane lo *Älteste Systemprogramm*, 1797, di Hölderlin, Schelling, Hegel [...]”). L. Nanni, “Un ricordo di Rosario Assunto: due lettere inedite”, cit.

<sup>60</sup> É certo que, na maturidade, Hegel não subscreverá já a tese da irmandade entre bem e verdade no belo. Assunto, claramente, mantém a sua afinidade com Hölderlin, a quem atribui a verdadeira paternidade da definição de “ideia de beleza no mais elevado sentido platónico”. A este respeito veja-se, por exemplo, R. Assunto, “Bellezza e verità”, in Domenico Luciani (ed.), *Luoghi, Forma e vita di giardini e di paesaggi. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999*, Treviso: Edizione Fondazione Benetton Studie Ricerche, Canova, 2001, p. 54.

<sup>61</sup> “assolutamente altro, rispetto agli spazi che lo attorniano”. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 13.

internos da sua esteticidade fundamental: deixar claro, a saber, o bem e a verdade internos à beleza do jardim e nela irmanando-se.<sup>62</sup>

Assunto traça as raízes da interpretação idealista da beleza platónica a Pseudo-Dionísio e Escoto Eriúgena: em *De divinis Nominibus*, o primeiro afirma ser a Beleza a mais alta manifestação de Deus; o segundo, por seu lado, em *De divisione naturae*, comentando precisamente acerca da beleza do Paraíso terrestre, dirá que esta abraça todas as ideias: “*pulchritudo totius pulchri, et pulchritudinis causa et plenitudo.*”<sup>63</sup>

Na ideia de beleza como *acto supremo da razão*, reúnem-se e irmanam-se a ética, a estética e a lógica, ou o bem, o belo e a verdade – categorias que se predicam mutuamente, que são, portanto, sujeito e predicado em si mesmas, transcendendo a experiência (tornando-se modalidade do ser).<sup>64</sup> A *Beleza* é aqui entendida na sua associação à Natureza – no sentido que lhe atribui Hölderlin, no *Hipérion*, precisa

---

<sup>62</sup> “E pensare filosoficamente il giardino alla stregua del principio che nella bellezza vede affratellati il vero ed il bene significa meditare sull’etica e la logica del giardino come momenti interni della sua fondamentale esteticità: mettere in chiaro, vale a dire, il vero ed il bene interni alla bellezza del giardino ed in essa affratellantisi.” *Ibid.*, p. 8. A este respeito veja-se ainda R. Assunto, *Ipotesi e postille sull’estetica medioevale*, cit., p. 67.

A respeito da centralidade da relação entre ética e estética em Assunto, Paolo D’Angelo sustenta que apesar de convergirem na estética os valores do bem e da verdade, tal não significa que percam o seu significado próprio, antes que é através da estética que a relação com a ética (ou com a política) se podem recuperar. Para D’Angelo, é precisamente através da reflexão sobre temas de estética que Assunto chega a conclusões cujo carácter é metafísico e ideal. Cf. Matilde Bonato, “Rosario Assunto, fra rimpianto e utopia. Intervista al Prof. Paolo D’Angelo”, *Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio* (2015), Roma, 14/04/2016, p. 3.

<sup>63</sup> Escoto Eriúgena, in *Patrologia Latina*, Vol. 122, col. 823; Cf. Pseudo-Dionísio Areopagita, *De Divinis Nominibus*.

Tendo como base a obra de Schelling, Werner Beierwaltes, não obstante levar em consideração as suas respectivas diferenças, traça vários pontos de analogia e afinidade entre o Idealismo alemão e o Neoplatonismo, por exemplo no paralelismo entre o Absoluto schellinguiano e a ideia de Uno além do Ser plotiniano, ou ainda na ideia de Natureza, que nem um nem outro consideram ser o meramente objectivo (ou *facta bruta* empirica), mas antes o resultado da contemplação, isto é, ambos os filósofos defendem que na base da natureza e do seu operar reside uma forma de razão, ela é contemplação e coisa contemplada (ou bem a natureza como resultante da subjectividade imanente do espírito criativo e nunca mera forma). Cf. W. Beierwaltes “The Legacy of Neoplatonism in F.W.J. Schelling’s Thought”, cit., pp. 402 s.

Acerca da ligação entre Idealismo e Neoplatonismo veja-se ainda Dermot Moran, “Idealism in Medieval Philosophy: The Case of Johannes Scottus Eriugena”, *Medieval Philosophy and Theology* (1999) Vol. 8, Issue 1, pp. 53-82. Apesar de o autor não se referir à concepção do belo, tece uma aturada análise dos pontos de convergência entre os vários autores medievais e o idealismo.

<sup>64</sup> A definição de Beleza é sempre uma tautologia, se perguntamos “o que é a beleza?”, a resposta é “aquilo que é belo”. Acontecendo o mesmo com a Verdade e a Bondade. As três categorias apenas podem ser pensadas enquanto predicado umas das outras, sendo transcendentem à experiência. Da sua transcendentalidade decorre serem modalidades do ser, predicando-se do sujeito lógico de juízo. Cf. R. Assunto, “Ipotesi per un estetismo speculativo”, *Informazione Filosofica* 17-18 Ano V (1994): 6.

Assunto, ou seja, enquanto união nossa com a natureza,<sup>65</sup> sendo esta concebida como unidade de mundo e de alma (a pátria ideal do idealismo do poeta-filósofo).<sup>66</sup> Já a *Lógica* (a verdade) reveste-se do significado de um domínio do pensar: a recuperação do primado do *Logos*. Para esta definição de lógica recorde-se a aversão assuntiana à filosofia como *raciocínio operativamente finalizado*, que reduz a filosofia a mero exercício linguístico: “Recuperação, também, em filosofia, da metafísica contra o cientismo e contra o utilitarismo.”<sup>67</sup>

Observando o jardim através da categoria da lógica, este manifesta-se como lugar do pensamento (ideia):

lugar, a saber, onde a natureza é imagem na qual o pensamento se pensa; e o pensamento, por sua vez, pensando-se a si mesmo como imagem da natureza, identifica-se com a natureza da qual é, no jardim, imagem esteticamente contemplável.<sup>68</sup>

Pensamento e natureza identificam-se, portanto, no jardim. Quem contempla o jardim vê nas suas formas a concretização de um pensamento, a transformação em imagens sensíveis das imagens que têm origem no pensamento e que suscitam que a própria natureza seja contemplada esteticamente: “Verdade intrínseca à beleza do jardim é o seu constituir-se em imagens do pensamento; pensamento, enquanto imagem da natureza.”<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> A ideia de “vivente” em Hölderlin trata dessa relação íntima e elevada com o mundo, superior à mera mecânica ou necessidade física (e moral). Segundo Mariagrazia Portera essa conexão à alteridade (humana e ao mundo) parte sempre, em Hölderlin, da esfera de acção restrita de cada um, da sua própria experiência. Cf. M. Portera, “Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin”, *Aesthetica Preprint Supplementa* 24 (2010): 9. Para essa ligação, o homem moderno deve ser, de novo, “uno com tudo o que vive”, regressando ao seio da natureza. Cf. Ulisses R. Vaccari, *A vida excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012, p. 78.

<sup>66</sup> Cf. R. Assunto, “Il restauro dell’idea di giardino e l’armonia dell’uomo e della natura”, in *I.er Seminari Internacional Restauració de Jardins Històrics*, Barcelona: Escola-Taller del Laberint D’Horta, Barcelona 24-28 Abril 1989, p. 32.

<sup>67</sup> “Recupero anche, in filosofia, della metafísica contro lo scientismo e contro l’utilitarismo.” *Ibid.*, p. 32.

<sup>68</sup> “luogo, vale a dire, in cui la natura è immagine nella quale il pensiero si pensa; ed il pensiero, a sua volta, pensando se stesso come immagine della natura, si identifica alla natura di cui è, nel giardino, immagine esteticamente contemplabile”. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 14.

<sup>69</sup> “Verità intrinseca alla bellezza del giardino è il suo costituirsi in immagine del pensiero; pensiero, in quanto immagine della natura.” *Ibid.*, p. 15.

Mas que pensamento é este, e quem o pensa? A resposta parece encontrar-se simultaneamente em dois sujeitos, se assim o podemos colocar. Estando em causa a poética, podemos dizer que o pensamento que a natureza materializa provém do jardineiro (o artífice pensante)<sup>70</sup>, que através da escolha de plantas e sua ordenação, da composição arquitectónica, etc., nos dá a ver a *sua* ideia de jardim. Contudo, mais uma vez vem à tona a filiação neoplatónica de Assunto, que nos obriga a considerar a possibilidade deste pensamento não ser o (ou apenas) do jardineiro, mas (também) o da própria natureza (a natureza enforma a matéria ao introduzir-lhe *logos*). A contemplação retoma o original da θεωρία, visão penetrativa, “*o conhecimento penetrante, ultra-discursivo e não pré-discursivo*”<sup>71</sup>.

[a vida] pensa o próprio viver no acto mesmo em que o vive; ela vive-se enquanto se pensa, vive o próprio pensar no acto mesmo em que o pensa: elevando assim a finitude da vida à infinitude do pensamento, imagem não caduca do caduco rosto da natureza.<sup>72</sup>

A fruição da vida que vive o jardim e da vida que vive no jardim (ou o deleite com que fruimos a vida) é também a fruição da beleza da liberdade que é a manifestação do bem. E é, igualmente, a nossa fruição do infinito manifestado no jardim finito:

O jardim, na medida em que é natureza como imagem do pensamento e ao mesmo tempo pensamento como imagem da natureza, no espaço a que dá forma representa a temporalidade absoluta do pensamento: cuja presença a si mesmo e em si mesmo acolhe em si e em si representa, em absoluta simultaneidade, os tempos que se sucedem na natureza tal como ela se dá no tempo da vida enquanto sucessão empírica, de que é fundação a não subsequente temporalidade transcendental do pensamento. Aquela temporalidade infinita, isto é, que ao modelar de si mesma um espaço finito da realidade material, e fazendo dele um jardim, se mostra em imagem como novidade e permanência: novidade permanente na sua repetição circular: permanência que se renova a si mesma em círculo – que da natureza é uma imagem, precisamente, temporal.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Cf. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 14.

<sup>71</sup> “la *conoscenza penetrante*, ultradiscorsiva e non prediscorsiva”. R. Assunto, “Il Microcosmo ed il Macrolibro”, p. 33.

<sup>72</sup> “pensa il proprio vivere nell’atto stesso in cui lo vive; e si vive mentre si pensa, vive il proprio pensare nell’atto stesso in cui lo pensa: sollevando in tal modo la finitezza della vita alla infinità del pensiero, immagine non caduca del caduco sembiante della natura.” R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 15.

<sup>73</sup> “il giardino, in quanto è natura come immagine del pensiero e insieme pensiero come immagine della natura, nello spazio a cui esso dà forma rappresenta la temporalità assoluta del pensiero: la cui presenza a se stesso e in se stesso ospita in sé e in sé rappresenta in assoluta simultaneità, i tempi che si succedono nella natura così come essa si dà nel tempo della vita in quanto successione empirica, di cui è fondazione

Nesta identidade entre natureza e pensamento, que demonstra uma verdade que é intrínseca à beleza, participa a temporalidade da natureza: a modelação da natureza não é uma obra fugaz, um ‘quadro’ efêmero. É, pelo contrário, uma modelação que perdura e se transforma na ciclicidade simultaneamente sucessiva e perene das estações, mas que, no pensamento, se constitui como imagem duradoura, liberta da sua accidentalidade. A passagem das estações, e com ela a contínua metamorfose do jardim, é imagem de um pensamento que não cristalizou, que aceita e integra em si a passagem do tempo. Uma imagem *imperecível*, na qual, no pensamento, a vida se identifica com a arte naquilo que era simples matéria finita (as plantas, terra, animais, enquanto natureza sujeita à causalidade natural), tornando-se forma também ela infinita.<sup>74</sup>

Mostra-se oportuno procurar precisar o que entende Assunto por infinito. Para tal socorremo-nos de uma curta passagem a propósito do “enigma metafísico” que Lukács censura em Hartmann, e que Assunto lê, precisamente, como a sua nota “mais interessante”, por definir o infinito como uma relação directa entre o indivíduo e a natureza ela mesma.<sup>75</sup> Noutro lugar, a propósito da relação estreita entre poesia e jardinagem, o filósofo explica que aquelas são “dois modos de neoplatonicamente repatriar a um mundo superior, no qual infinito seja o semblante da mundana finitude, e através das palavras e imagens desta nossa finita mundanidade, seja presente para nós o Infinito, e a si nos eleve.”<sup>76</sup> Tomando, então, o infinito como um encontro ou relação do homem com a natureza em si, percebe-se que o jardim – que não é mera exterioridade ou simples espaço – se apresenta como um dos lugares-chave para este encontro. A par da paisagem e da poesia.

A ligação estabelecida entre jardim, verdade e pensamento, tem ainda por base uma ligação entre memória e expectativa: a verdade do jardim fundamenta-se na constatação, ano após ano, que a novidade não o é totalmente, já que é antecipada, conciliando a presença que perdura (sucessividade natural), o imutável e a novidade

---

la non successiva temporalità trascendentale del pensiero. Quella temporalità infinita, vale a dire, che modellando di sé uno spazio finito della realtà materiale, e facendone giardino, si mostra in immagine come novità e permanenza: novità permanente nel suo circolare ripetersi: permanenza rinnovante in circolo se stessa – che della natura è immagine, appunto, temporale.” *Ibid.*, pp. 15 s.

<sup>74</sup> Cf. *Ibid.*, p. 15.

<sup>75</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 375.

<sup>76</sup> “due modi di neoplatonicamente rimpatriare in un sopramundo nel quale infinito sia il semblante della mundana finitezza, e con le parole e le immagini di questa nostra finita mondanità sia presente a noi l'Infinito, ed a sé ci sollevi”. R. Assunto, “Poesia come paesaggio, paesaggio come poesia”, cit., p. 47.

absoluta: o singular que é uma variante do múltiplo; os novos rebentos que irrompem do tronco inerte e que são a continuidade da vida da árvore são novidade mas não surpresa (a contemplação continuada ao longo de várias estações faz-nos antecipar o que irá acontecer na estação seguinte, como vimos no capítulo 9, pp. 123 s.). Trata-se de uma novidade que tranquiliza, porque regular e desejada: a sucessão natural que observamos no jardim é imagem de uma presença absoluta.

Neste lugar de pensamento e sentimento, que se identifica com o próprio acto de viver, a contemplação ocorre simultaneamente em duas vias, por assim dizer, uma virada para fora e a outra para dentro. Assunto regressa aqui a uma formulação que vem repetindo, a da reflexividade da contemplação, mas eleva-a agora a um outro patamar: trata-se de uma contemplação ética, ou uma ética da contemplação, que assenta no pressuposto de que a beleza é a única alternativa ao primado do útil, porque só a beleza como fundamento pode recolocar-nos no caminho “certo”, aquele que vê confluír na beleza a felicidade, o bem e a virtude. É importante sublinhar que Assunto tem em mira o futuro: a reflexão estética deve estar no centro do questionamento sobre que mundo queremos. Ao projectar jardins podemos dar corpo à ideia de futuro que almejamos – regressaremos adiante a este ponto –, é uma possibilidade real de contrariar a utilidade imediata que vê a natureza como armazém e depósito de lixo, a malfadada tacanhez que reduz o homem a produtor-consumidor.<sup>77</sup> É, também, uma chamada de atenção para que assumamos a responsabilidade sobre os *nossos* lugares, pois os jardins e paisagens constituem a nossa morada no mundo.<sup>78</sup>

Assim, não só o problema do bem como o do belo são determinantes para o destino do mundo. A categoria estética é a resposta à fealdade, à destruição de paisagens e de jardins reais, mas também do próprio Jardim como ideia vital, porque ao ser colocada como central à interrogação especulativa impõe-se como alternativa ao hedonismo contemporâneo, à hegemonia do consumo e ao funcionalismo cego.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Cf. R. Assunto, “Bellezza e verità”, cit., pp. 54 s.

<sup>78</sup> A este respeito veja-se Massimo V. Ferriolo “«Trasformare in giardino il mondo»: Rosario Assunto e l’etica della contemplazione”, in *Luoghi*, cit., pp. 65 ss.

<sup>79</sup> Para o filósofo do jardim, a categoria estética é a incindível harmonia entre o belo e o bem, a fealdade é-lhe necessariamente externa. No que toca a jardins e paisagens, isto é, à experiência estética da natureza, a fealdade é um parâmetro estético de sentido negativo (a ausência de beleza, ou o feio, contribuem negativamente para o juízo estético). Já no que toca à arte, Assunto considera que o feio é mais um esquema estético do que propriamente a negação de valor estético, admitindo valor não só a imagens belas de coisas feias, como também a obras intencionalmente concebidas como feias. Porque o objecto artístico não é um



Se a Beleza é o prumo da sua filosofia, Assunto parece ter uma fé – dir-se-ia inabalável – na obra de arte (enquanto “objecto”), no seu poder de levar à acção justa:

Aprender a comportar-se do modo justo para com o mundo [...] quer dizer tratar o mundo como se tratam as obras de arte dentro das quais devemos habitar, que condicionam a nossa vida. [...] E restaurando-o, na medida do possível, nas partes onde o tenhamos estragado.<sup>80</sup>

Esta fé na obra de arte não desequilibra os pratos da balança estética arte-natureza, pelo contrário, sobretudo se perspectivado a partir da sua afiliação ao pensamento schellinguiano, em particular no que diz respeito à apologia da arte como imitação da “força originária do mundo”: já que “a única coisa que concede beleza à obra ou ao seu todo já não é a forma, mas o que está além da forma, i.e., a essência, o universal, vislumbre e expressão do espírito inerente à natureza.”<sup>81</sup> Assunto, quando considera o jardim uma obra de arte, toma-o como uma obra onde não só a natureza é ela mesma criadora, como a jardinagem é tomada enquanto arte que configura o jardim tendo por modelo, precisamente, essa força originária do mundo. Se, para Schelling, é na vitalidade da natureza (Espírito adormecido) que reside o fundamento da arte e da beleza<sup>82</sup>, podemos

---

“real”, mas a representação de um possível-irrealizado, a representação de crimes, vícios, actos censuráveis (por exemplo, no cinema ou na literatura) não provoca um prazer mórbido (o tipo de comprazimento que estaria em causa caso se tratasse de um possível realizado), mas antes o seu oposto, servindo até de alerta, pela inquietação e perturbação que provoca. O feio pode ainda ser visto como o princípio que opera numa intencionalidade artística oposta à clássica (grande parte da arte contemporânea). Nesses casos não se trata de negação de qualidades, mas antes de um predicado que caracteriza, afirmativamente, certas qualidades. Se a beleza e o feio forem considerados enquanto esquemas, o feio adquire positividade e não se encontra já em oposição lógica com o belo. Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., pp. 83 s., 194, 242 s., 254-259.

<sup>80</sup> “Imparare a comportarsi al modo giusto nei confronti del mondo [...] vuol dire trattare il mondo come si trattano le opere d’arte all’interno delle quali dobbiamo abitare, che condizionano la nostra vita. [...] E restaurandolo, fin dove è possibile, nelle parti in cui lo abbiamo guastato.” R. Assunto, *La Bellezza come Assoluto*, cit., pp. 90 s.

<sup>81</sup> F. W. J. Schelling, “Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza. Um Discurso Académico”, (proferido a 12 de Outubro de 1807 e publicado nas obras completas em 1809). Trad. e apresentação de Carlos João Correia, *Philosophica* 55-56 (2020): 134, 140. Tal como explica Schelling, as artes plásticas devem estabelecer uma conexão entre a alma e a natureza, um “elo activo” e uma “mediação viva” entre a natureza, que se exprime de forma silenciosa, e a alma (p. 133). Carlos João Correia considera que a relevância deste texto está precisamente no facto de Schelling tomar a arte como o modo especificamente humano de reproduzir a força criadora da Natureza. Cf. C.J. Correia: “Discurso sobre as artes plásticas de Schelling”, *Philosophica* 55-56 (2020): 130.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 157, n. 24.

desde logo afirmar que Assunto partilha desse pressuposto, pois para o filósofo de Caltanissetta sem vitalidade ou centelha do orgânico, não há beleza.<sup>83</sup>

Daqui decorre a sua convicção de que se tomarmos o mundo como se fosse ele próprio uma obra de arte na qual vivemos, tudo faremos para o preservar, para restaurá-lo de que forma for – e essa é a nossa única esperança de salvação do mundo (e, conseqüentemente, da nossa própria salvação). Ver o bom como belo e o belo como bom é unir as categorias estética e ética. *Kalós* e *bonum*. Para Assunto o *Genesis* indica-nos o caminho: em grego *kalós*, em latim *bonum*. Deus viu que a sua criação era bela / boa.<sup>84</sup> Conseqüentemente, se a criação divina é bela e boa, e se Deus se regozija com ela, então nós, criaturas do mundo (laicas ou não) podemos olhá-la com o mesmo maravilhamento e tudo fazer para a preservar. Porque é a nossa única possibilidade de futuro.

De facto, esta confiança na arte é quase um grito último de alguém desalentado com o rumo que a humanidade quer dar ao mundo.<sup>85</sup> Talvez, *talvez*, se tomarmos o mundo como uma obra de arte sentiremos o desejo de o cuidar, respeitaremos por fim a nossa casa (que não é só nossa) e trataremos de tudo fazer para a recuperar.

### **13 ESTÉTICA E ECOLOGIA: DO CONTENTAMENTO AO DESCONTENTAMENTO DO SER**

Em 1785, o jurista francês Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier Dupaty empreende uma viagem a Itália, o seu *grand tour*, do qual vai dando conta em cartas posteriormente publicadas em livro. Dessas cartas, a 40.<sup>a</sup> revela-se particularmente interessante para o que aqui nos ocupa, pois narra uma visita a um jardim. Não nos oferece

---

<sup>83</sup> Cf. R. Assunto, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, cit., p. 122.

<sup>84</sup> O termo *Kalós* expressa já uma ampla variedade de qualidades positivas (que englobam o espectro estético, funcional e moral). Cf. Susan Brayford, *Genesis. Septuagint Commentary Series*, Leiden: Brill, 2007, p. 210.

<sup>85</sup> O interesse de Assunto pela arte deve ser entendido de forma plural (poesia e literatura, artes plásticas, música, jardinagem...), não cingida a um gosto tradicional ou conservador, como poderia parecer dadas as acusações de “passadista” de que foi alvo. Pelo contrário, defendeu que uma abertura às artes que nos desafiam (como grande parte das artes contemporâneas) engrandece o nosso ângulo de visão e a nossa própria possibilidade de compreensão não só da arte como do real, considerando-a mesmo uma “descoberta metafísica”. Cf. R. Assunto, *Forma e Destino*, cit., pp. 184 s.

uma descrição das formas que o constituem ou das espécies que acolhe, antes descreve uma experiência arrebatadora de total imersão:

Dans ce moment, je me suis trouvé dans le beaux jardins du palais Pitty, au milieu des premières fleurs du printemps, des premières haleines du zéphir, sur des gazons qui naissoient, à l'heure où la voix du rossignol, plus tendre et plus amoureuse exhale ses derniers accens. Le beau soir! Il sembloit que le jour quittoit à regret la nature! Je ne puis vous exprimer avec quel plaisir j'abandonnai mon ame, obsédée par tant d'images funestes, à tous les charmes de la saison et du lieu. Je me mis à respirer le printemps, la nature et la vie: la vie que je voyois éclore par-tout avec l'amour, à toutes les branches des arbres, à toutes les feuilles des arbustes, à toutes les herbes des gazons, dans tous les accens des oiseaux. Oh! que les beautés de la nature sont supérieures aux beautés de l'art!<sup>86</sup>

O êxtase que aqui nos é relatado manifesta uma disposição sensível à beleza da natureza (um deixar-se tocar por essa beleza) que encontrará eco na ênfase que Assunto coloca no desfrute imersivo do jardim e da paisagem enquanto lugares onde a apreciação da beleza é fundamental também no que toca à apreciação da vida; isto é, na abertura do sujeito – na contemplação – aos elementos viventes, à vida que se manifesta à nossa volta e que é experienciada como sintonia.

Uma sintonia que, como expressa Dupaty, está além do que a arte nos pode (ou costuma) oferecer e que evidencia que a experiência estética do jardim e da paisagem se joga num patamar diverso do da representação. Esta chamada de atenção à vida alerta-nos para uma dimensão – que nos nossos dias de ameaça climática está presente de forma cabal, mas que para Assunto é já clara – que é a da interligação e interdependência entre as esferas humana e extra-humana da existência.

Aqui torna-se mais uma vez claro que a experiência estética não é apenas cerebral ou conceptual, antes se trata de uma experiência que é também física, de vitalidade,

---

<sup>86</sup> Cf. Charles-Marguerite J-B Mercier Dupaty, “Lettre XL”, *Lettres sur l'Italie*, t.1. Paris: De Senne, 1788, pp. 186 s. Assunto não cita esta passagem, mas sim outras a respeito do gosto pelo jardim naturalista em lugar do jardim arquitectónico (jardins Poggio, em Génova) e uma subida ao Vesúvio.

Esta descrição de arrebatamento perante a beleza do jardim pode ser lida como exemplar da crítica que Noël Carroll faz à proposta de Allen Carlson de que o único modelo possível para a experiência estética da natureza é o conhecimento científico (Carlson defende que da mesma forma que precisamos de conhecimentos de estética e de história de arte para podermos avaliar uma obra de arte, para julgar um ambiente necessitamos de dispor de ferramentas adequadas à crítica ambiental, isto é, dados sobre a poluição, a saúde ou falta dela dos ecossistemas, etc.). Carroll argumenta, precisamente, que essa abordagem deixa de fora aspectos mais “viscerais”, e a seu ver imprescindíveis de levar em consideração, como sejam o sentir-se emocionalmente tocado pela natureza. Cf. Noël Carroll, “On being moved by nature: between religion and natural history”, in Salim Kemal e Ivan Gaskell (eds), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 244-266.

indissociável do nosso estar fisicamente presente no lugar que contemplamos, atentos a todas as suas dimensões. Atentos às sensações físicas, a beleza do jardim e da paisagem é avaliada em igual medida pelas suas qualidades: se o ar é límpido, fresco ou, pelo contrário, abafado, poluído; se o piso é duro ou fofo; se as rochas são aguçadas ou macias; se a água é calcária, mole, límpida ou turva. Todas estas características dos lugares tornam-se parte da apreciação estética, que integra a percepção do ânimo: fazendo-nos sentir bem ou mal onde estamos. A experiência estética tem início nas sensações físicas que experimentamos e estas fazem despontar não só as nossas emoções como a nossa ligação ao jardim, paisagem ou cidade.

De facto, no jardim e na paisagem podemos compreender, melhor do que em qualquer outro lugar, a anterioridade da natureza face à vida: a natureza está além desta porque a produz e a gera em sempre novas formas, individualmente diversas, distintas. Essa produção, se posta em causa, significa que a nossa própria vida é também ela questionada, porque enquanto seres da natureza vivemos, também nós, da natureza. Para Assunto, esta relação não é metafórica:

a expressão *vivemos da natureza* tem o seu correlativo numa outra, assustadora: *sem a natureza morreríamos*.<sup>87</sup>

No mesmo lugar, umas linhas abaixo, Assunto relembra que o processo de rápida industrialização está em vias de precipitar a terrífica passagem do condicional ao futuro do indicativo: basta cortar uma e trocar outra letra – morrer[í/a/e]mos – para que esta ameaça passe de uma possibilidade (morreríamos) a uma certeza: sem a natureza morreremos.<sup>88</sup>

a contemplação da natureza, quando nos encontramos numa paisagem, é identificação de todo o nosso ser, sem distinção entre espírito e corpo: porque o deleite da alma, desinteressado, é aqui uma espécie de juízo que tem por tema não só a paisagem enquanto tal, pelo que nela se pode equiparar a uma obra de arte, mas também as sensações físicas de estarmos na paisagem, de vivermos da natureza que se apresenta à contemplação como a paisagem da qual fazemos parte, porque a vivemos enquanto estamos nela; e o nosso

---

<sup>87</sup> l'espressione *viviamo della natura* há il suo correlativo in un' altra, da far paura: *senza la natura moriremmo*." R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 128.

<sup>88</sup> Assunto joga aqui com a dramaticidade da própria língua. Em italiano esta passagem é ainda mais célere: basta cortar uma letra para passar do condicional ao indicativo: *moriremmo / moriremo*. Cf. *Ibid.*

estar na paisagem é uno com o nosso viver a paisagem e viver *da* paisagem, viver *da* natureza que é a paisagem.<sup>89</sup>

O prazer estético integra (como tema do juízo) o prazer que sentimos quando nos sentimos vivos. Tal significa que se o ar ou a água estiverem poluídos, o júbilo da nossa fruição não poderá nunca ser cabal: perante uma paisagem degradada (um rio contaminado, uma floresta devastada por chuvas ácidas, uma praia repleta de petróleo ou plástico), mesmo se visualmente estimulante ou hipoteticamente *bela*, não nos alegramos como na fruição de uma paisagem sã porque o sentimento é o da impossibilidade de vida – e o mesmo vale para o jardim, a indissociação entre o nosso prazer e a qualidade vital não é exclusiva da apreciação da natureza na paisagem. Trata-se, portanto, de um falso prazer: se ali não há vida (ou se há perigo de vida), a *nossa* vida não ressoa com a da paisagem/jardim, e faz soar o alarme, impedindo o “prazer da contemplação”; tratando-se de juízos estéticos relativos à natureza o prazer contemplativo é indissociável da alegria suscitada pelo prazer de nos sentirmos vivos, saciando nessa alegria o prazer de respirar, de cheirar, de saborear e de nos movermos num ambiente de vida.<sup>90</sup>

Quem poderia *querer* ter estado, ainda que por apenas uma hora, na estrada entre Mestre e Marghera? No entanto, ter estado lá é algo que não se esquece; nem nos esquecemos de ter de renunciar à *villa* palladiana de Malcontenta pelas náuseas e irritação e horror, a um certo ponto insuportáveis: náusea do fedor que emana das refinarias, como estar numa nuvem oleosa que tira o fôlego; náusea e irritação, pelo barulho dos camiões-cisterna que obstruem a estrada e bloqueiam a visão dos lugares; e horror dos próprios lugares: onde todo o líquido é viscoso, o ar opaco, pesado [...] os infernos de Bosch são uma piada em

---

<sup>89</sup> “La contemplazione della natura, quando ci troviamo in un paesaggio, è identificazione di tutto il nostro essere, senza distinzione fra spirito e corpo: perché il godimento dell’anima, disinteressato, è qui una specie di giudizio al quale fanno da soggetto non solo il paesaggio come tale, per quello che in esso si può assimilare a un’opera d’arte, ma anche le sensazione fisiche del nostro essere nel paesaggio, del nostro vivere della natura che alla contemplazione si presenta come il paesaggio del quale siamo parte, perché lo viviamo mentre ci troviamo in esso; e il nostro essere nel paesaggio fa tutt’uno con il nostro vivere il paesaggio e vivere *del* paesaggio, vivere *della* natura che è il paesaggio.” *Ibid.*, pp. 129 s.

<sup>90</sup> Assunto remete aqui a Schiller e ao seu “Hino à alegria”, mas também à *Ästhetik* de Nicolai Hartmann, em especial à ideia do auto-deleite (ou prazer pelos próprios sentimentos), que para Hartmann deve ser distinguido do objecto estético. Assunto não segue Hartmann nessa necessidade de separação ou distanciamento entre o auto-deleite e o objecto de apreciação estética, defendendo antes uma continuidade entre o prazer estético e o sentimento vital: “[O juízo estético] ao assumir como seu próprio tema o nosso sentimento vital, o *auto-deleite*, juntamente com ele toma como tema a natureza, da qual o nosso auto-deleite como *estado do ânimo* (no sentido de Amiel) revela o significado objectivo.” (“[il giudizio estetico] assumendo a proprio soggetto il nostro sentimento vitale, l’*autogodimento*, insieme con esso assume a soggetto la natura, di cui il nostro autogodimento come *stato dell’animo* (nel senso di Amiel) rivela il significato oggettivo.”). R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., 135.

comparação... Anti-paisagem porque anti-natureza; e lembramo-nos disso *negativamente* porque a experiência que tivemos foi a experiência de viver nela.<sup>91</sup>

Desta atenção à fisicalidade decorre que a valoração da própria experiência não é sempre positiva, mas pode também ser negativa. Tanto a podemos apreciar *positivamente*, como nos marcar de forma negativa. Além de uma afirmação do carácter eminentemente crítico (juízo) inerente à experiência estética, ressoa das suas palavras a apologia da experiência directa, só ela nos permite, de facto, a identidade entre o ser do jardim e a nossa vida: a contemplação de uma fotografia, filme, pintura, poesia ou música pode suscitar prazer e interesse, podemos imaginar os perfumes, a brisa ou a sua ausência, podemos até imaginar a temperatura, mas não nos suscita essa aliança entre prazer físico e prazer não físico (ou prazer da alma), que Assunto chama de *contentamento do ser*<sup>92</sup>, isto é :

assim como cada um de nós se lembra *positivamente* daqueles lugares não famosos em si, nem recomendados por guias turísticos, mas cuja experiência estética é qualificada em sentido positivo, porque na sua anónima simplicidade, por serem natureza modesta, quotidiana, comunicam aos que neles vivem, ainda que de passagem, uma sensação [...].<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> “Chi può *voler* essere stato, fosse pure una sola ora, nella strada tra Mestre e Marghera? Eppure l’esserci stati è cosa che non si dimentica; né si dimentica l’aver dovuto rinunciare alla villa palladiana della Malcontenta per la nausea e l’irritazione e l’orrore, a un certo punto insopportabile: nausea del fetore esalante dalle raffinerie, come essere in nube oleosa che mozza il respiro; nausea, e irritazione, per il frastuono delle autocisterne che ingombrano la strada, e impediscono la veduta dei luoghi; e orrore dei luoghi stessi: dove ogni liquido è limaccioso, l’aria opaca, pesante [...] gli inferni di Bosch sono uno scherzo, al confronto... Antipaesaggio perché anti-natura; e lo ricordiamo *negativamente* perché l’esperienza che ne abbiamo fatta è stata esperienza del vivere in esso”. *Ibid.*, p. 121.

Assunto antecipa aqui o filão da “estética negativa” e do “sublime negativo” de autores como Arnold Berleant, o qual defende que experiências negativas do ambiente, situações que nos “ofendem esteticamente” podem ser um impulso que nos leva a agir por forma a recuperar paisagens degradadas, além de nos dar ferramentas para avaliar e criticar experiências quotidianas que não se enquadram na apreciação estética artística ou positiva. De Berleant, veja-se a este respeito “Aesthetics and Environment”, in *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*, Kansas: University Press of Kansas, 1997, trad. port. de Luís Sá, em “Estética e Ambiente”, in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 378-394, em especial pp. 384, 393 s.; “Negative Aesthetics and Everyday Life”, *Aesthetic Pathways*, Vol. 1, No. 2 (Junho 2011): 75-91.

<sup>92</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 127. Veja-se também Id., *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 141.

<sup>93</sup> “così come ognuno di noi rammemora *positivamente* quella di luoghi per sé non famosi, né raccomandati delle guide turistiche, ma la cui esperienza estetica si qualifica in senso positivo, perché nella loro anonima semplicità, nel loro essere natura dimessa, giornaliera, comunicano a chi in essi vive, sia pur di passaggio, un senso [...]”. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 121.

Nesta associação entre paisagem, jardim e bem-estar, o filósofo convoca não só autores da estética mas também estudos científicos que apontavam já para a problemática ecológica, e a que recorre para frisar a premência do problema ecológico àqueles que não considerem suficientemente importante o valor poético-estético da paisagem.<sup>94</sup> Importa sublinhar aqui, uma vez mais, que o bem-estar sobre o qual se ocupa Assunto, é em tudo diferente do bem-estar material (que é, no entanto, muitas vezes usado como motivo para a destruição da paisagem, por exemplo, para se construírem ali fábricas de “bens” de consumo, ou novas urbanizações para o “bem-estar” ou benefício dos habitantes): é antes um bem-estar anímico, o sentirmo-nos bem na imersão na paisagem.<sup>95</sup>

O juízo estético realiza-se de acordo com a forma como algo, ou alguém, se torna presente na experiência que fazemos dele (sendo a contemplabilidade, precisamente, o apresentar-se à consciência). Como tal, ocorre no tempo, qualificando o presente da experiência. Mas esta qualificação pode deter-se igualmente sobre uma experiência que ainda não ocorreu. Na antevisão de um deleite (ou desânimo) por uma experiência futura expectável, o juízo estético é contemplação do possível.<sup>96</sup> Nessa medida, na contemplação de um possível que nos ponha em perigo, o juízo conduz a uma escolha, exige-nos uma decisão, uma acção que o impeça, para que o presente se possa projectar no futuro.<sup>97</sup> Donde se compreende a insistência de Assunto quanto à proximidade dos pontos de vista estético e ecológico, já que, da perspectiva da estética, o interesse pela paisagem toma-a por aquilo que na ecologia é o ambiente, mas considerado como objecto de contemplação:

e no deleite (ou na frustração, no sofrimento) que acompanha a contemplação está também contido, contemplado por sua vez em conjunto com o ambiente promovido a paisagem, o bem-estar (ou mal estar) que esse mesmo ambiente nos faz sentir em relação à satisfação ou não satisfação das nossas necessidades vitais; e o ponto de vista ecológico, por sua vez, interessa-se, podemos dizê-lo, pela mesma paisagem de que cuida o ponto de vista estético: já que o ambiente da ecologia outra coisa não é do que a paisagem de que falamos em estética como de um objecto de contemplação; mas considerado do ponto

---

<sup>94</sup>A título de exemplo, em *Il paesaggio e l'estetica* (pp. 130 ss.), Assunto reporta-se a vários artigos científicos publicados no número especial da revista *Esso*, dedicado à conservação do ar e da água (*Esso rivista*, XXI, n. 4-5. Jul-Out. 1969).

<sup>95</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., 130.

<sup>96</sup> Além do juízo estético que qualifica o presente, Assunto considera o juízo lógico, que qualifica o passado e o juízo prático, que qualifica o futuro. Isto é, configura a experiência segundo a dimensão temporal tripartida. Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., p. 244.

<sup>97</sup> Cf. *Ibid.*, p. 245.

de vista da acção que os seus vários componentes exercem sobre a formação e conservação da vida. Daquela vida, precisamente, que no deleite estético da paisagem se contempla a si própria ao encontrar-se num ambiente que não formula contra ela aquelas ameaças mais ou menos obscuras de que (ainda antes da tontura, do sufocamento, do vômito) a frustração estética, o incómodo e o mal-estar estéticos são precisamente sinais premonitórios.<sup>98</sup>

No jardim, onde também sentimos deleite estético relativamente à vida, não será tão usual o confronto com uma poluição que nos ameace a existência. No entanto, frequentemente, em jardins públicos, somos sim confrontados com lixo, desleixo e incúria geral, que sentimos como frustração e mesmo sofrimento, um ataque à beleza e à vida que vive nesse jardim: basta uma pequena extrapolação para vermos repercutidos fora do jardim os mesmos gestos danosos ou descuidados, que em grande escala afectam a vida não só da paisagem que apreciamos como objecto estético, mas da paisagem enquanto ambiente de vida.

## 14 O JARDINAR E A POÉTICA DA JARDINAGEM

Desta ênfase na contemplação, Assunto parece fazer decorrer uma concepção do homem como ser unitário, integral, onde ética e estética são duas faces de uma mesma moeda: “Cultivando a beleza do mundo, a jardinagem promove aquela [...] identidade entre a beleza externa do mundo e a beleza interna das pessoas”.<sup>99</sup> Mais do que uma

---

<sup>98</sup> “e nel godimento (o nella frustrazione, nella sofferenza) che alla contemplazione si accompagna è contenuto, contemplato a sua volta insieme con l’ambiente promosso a paesaggio, anche il benessere (o il malessere) che quello stesso ambiente ci fa provare in relazione all’appagamento o non appagamento dei nostri bisogni vitali; ed il punto di vista ecologico, a sua volta, si interessa, possiamo dire, allo stesso paesaggio del quale cura il punto di vista estetico: in quanto l’ambiente della ecologia altro non è se non il paesaggio di cui noi parliamo in estetica come di un oggetto di contemplazione; ma considerato dal punto di vista dell’azione che le sue varie componenti esercitano sulla formazione e conservazione della vita. Di quella vita, appunto, che nel godimento estetico del paesaggio contempla se stessa in quanto trovatesi in un ambiente che non formula contro di lei quelle più o meno oscure minacce di cui (prima ancora del capogiro, della soffocazione, del vomito) proprio la frustrazione estetica, il disagio e malessere estetico, sono segni premonitori.” *Ibid.*, p. 136.

<sup>99</sup> “Coltivando la bellezza del mondo, il giardinaggio promuove così quella [...] identità fra la bellezza esterna del mondo e la bellezza interna della gente”. R. Assunto, “Il giardinaggio come operazione filosofica”, *Paradisi Ritrovati*, cit., p. 12.



estetização da ética, estamos seguros – dada a herança (neo)platónica –, que Assunto pretende situar as duas categorias num mesmo patamar, pois elas são indestrinçáveis. Esta passagem sugere uma relação entre beleza e virtude que tem no jardim o seu ponto de cruzamento e que é explorada por alguns autores contemporâneos.

Assunto toma, no mais das vezes, a jardinagem como arte que tem por fim a contemplação e não tanto enquanto actividade desenvolvida por um sujeito (ou a jardinagem mais como obra projectada por um arquitecto paisagista do que uma actividade levada a cabo por um jardineiro). No entanto, quando o filósofo do jardim emprega o termo jardinagem, nele inclui não só o desenho ou projecto, a gestão ou governo da paisagem e do jardim, mas também a prática de jardinagem vista como a criação, cuidado e manutenção do jardim – como quando compara a modelação dos canteiros, arbustos, prados e recantos que dão forma ao pensamento do jardineiro e o modo como o mesmo se passa na poesia mediante palavras, ritmo e medida.<sup>100</sup> Ou quando defende a importância do ensino (prático) de jardinagem, como forma de lutar contra a crise da paisagem.<sup>101</sup> É necessário, em suma, unir arte e mestria de paisagem e jardins para que o jardim se constitua como essa imbricação de beleza e virtude. Parece-nos, portanto, oportuno convocar aqui alguns pensadores que se centram na jardinagem enquanto prática desenvolvida por um sujeito, individualmente, no jardim.

Fazendo corresponder a dedicação ao jardim a uma maior atenção ao outro, David E. Cooper, argumenta que a jardinagem é uma prática eudaimónica, precisamente porque o cuidado das plantas, levado a cabo ao longo do tempo, nos permite desenvolver virtudes

---

<sup>100</sup> Cf. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 13.

<sup>101</sup> Como salienta o arquitecto Domenico Luciani, que acalentou o desejo de constituir um centro de estudo de paisagem com Assunto, este é um dos pontos de grande originalidade do filósofo de Caltanissetta. Para o filósofo, um centro como o que ambicionavam deveria formar jardineiros, aliar o saber teórico à prática, pois, dizia, para cuidar de jardins é necessário saber que plantas plantar, onde e como as manter (cf. Matilde Bonato, “Rosario Assunto, un pensatore moderno. Intervista all’Arch. Domenico Luciani”, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Treviso, 11/05/2016, pp. 1 s.). A sua visão pedagógica não ficava por aqui, pois considerava que a preocupação de quem se ocupa da concepção, manutenção e governo dos jardins e das paisagens não deve ser apenas a flora, mas também a fauna. Donde, aliás, se segue a sua defesa da indispensabilidade de formação em entomologia no currículo dos cursos de desenho e gestão de jardins (cf. R. Assunto “Il giardinaggio come operazione filosofica”, cit., p. 10).

A este respeito é interessante convocar Gonçalo Ribeiro Telles, para quem, na projectação de jardins, o animal deve sempre ser levado em consideração, criando-se pontos de água para que os anfíbios, os patos e os pássaros venham por si mesmos e ali encontrem casa e alimento. Veja-se a este respeito a entrevista que o arquitecto concedeu a Pedro Pacheco, “Uma casa sobre um jardim”, in Gonçalo Ribeiro Telles, *A Utopia e os Pés na Terra*, Instituto Português de Museus, 2003, p. 163.

como a paciência, o cuidado, a atenção ao outro, a humildade, a responsabilidade, desenvolvendo a excelência de carácter. Paralelamente às virtudes que Cooper encontra na prática da jardinagem, a importância do jardim residirá na descoberta, na epifania, de uma íntima co-dependência entre a actividade criativa humana no mundo e o próprio mundo, pressupondo um *fazer com*. Não se trata, apenas, de o homem depender da natureza para a sua subsistência, mas desta ser o próprio fundamento da existência. Este sentido de epifania não é distante ou incompatível com a contemplação estética como reflexão sobre a vida e sobre si mesmo proposta por Assunto.<sup>102</sup>

Da mesma ideia dá conta Santiago Beruete, para quem é evidente que no cultivo do jardim se cultivam igualmente aquelas virtudes que desde sempre se associaram à vida boa (paciência, humildade, constância, compaixão, gratidão, etc.). Além disso, a jardinagem, mesmo que implique algumas práticas menos bucólicas e gentis do que as que frequentemente se associam à jardinagem (pois Beruete considera a poda, ou a condução de árvores e arbustos para tomarem determinada forma, como actos de violência e opressão), é uma actividade que estimula o fortalecimento do carácter, restabelece confiança em nós mesmos, e faz-nos recuperar as energias despendidas na azáfama diária. Mas mais que isso, ensina-nos que existe uma co-dependência entre o jardim e o jardineiro.<sup>103</sup>

Para Gilles Clément a jardinagem faz-nos entrar num território de possibilidades, de esperança, que nos permite ser surpreendidos pelo inesperado. Trata-se de acompanhar o tempo e os ciclos das estações sem com eles colidir, num estado de humildade e em

---

<sup>102</sup> Cf. David E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, Oxford: Oxford University Press, 2006, em especial o capítulo “The Garden as Epiphany” pp. 129-133; 143-154.

<sup>103</sup> Cf. Santiago Beruete, *Jardinosofía, Una historia filosófica de los jardines*, Madrid: Turner, 2016, pp. 352 s., 362-365.

A este respeito podemos ainda acrescentar a perspectiva de Isis Brook que, em linha com a identificação da jardinagem a uma prática virtuosa, considera que o “melhoramento” que se opera não se dá apenas a nível humano, mas que se pode falar, efectivamente, num melhoramento do jardim e da terra de uma perspectiva não estritamente humana, antes de uma perspectiva que abrange o próprio reino biofísico, já que a jardinagem deve não só melhorar o solo (por exemplo, através da compostagem, que melhora a sua estrutura, a capacidade de retenção de água e a quantidade de nutrientes), mas constituir uma acção benéfica para além do jardim, ao ser posta em prática sem o uso de pesticidas e tendo em conta a escolha de plantas, quais as mais adequadas para aquele solo (e, podemos acrescentar, para aquelas condições edafoclimáticas) para que não causem, indirectamente, danos noutros lugares. Cf. Isis Brook, “The Virtues of Gardening”, in Dan O’Brien (ed.), *Gardening. Philosophy for Everyone. Cultivating Wisdom*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 15 s.

permanente diálogo com a natureza. O primeiro passo para jardinar é abster-se de agir, se nada fizermos um prado pode transformar-se numa floresta.<sup>104</sup>

Por sua vez, Annette Giesecke e Naomi Jacobs correlacionam o jardim a uma construção utópica, porque qualquer jardim tem por base a esperança de que o que plantámos venha a florescer e nos alimente (quer o corpo, quer o espírito).<sup>105</sup> Isto é, a jardinagem (seja enquanto arte – desenvolvida *para* o contemplador –, seja enquanto actividade – desenvolvida *pelo* contemplador) chama a si tanto uma ideia de mundo, de beleza que se quer ver crescer e expandir, como uma visão de interioridade, de um bem (e beleza) que queremos em nós e no mundo.

O jardim é, manifestamente, um lugar de descoberta e transformação pessoal, pois pressupõe uma introspecção que ocorre a par das mais simples tarefas de jardinagem, espelhando a nível interno aquilo que vamos aprendendo com as plantas de que cuidamos, a saber, a ser pacientes, tranquilos, esperançosos e dedicados, a aceitar as derrotas (quando as plantas que desejamos, apesar de todos os nossos esforços, não vingam) e a ver o conflito como uma oportunidade (quando os frutos que tanto aguardávamos são comidos pelos pássaros antes de nós lhes chegarmos, ou quando as plantas que teimam em crescer em determinada parte do jardim não são as que ali plantámos, mas outras, espontâneas). Assim, não basta passear ou sentarmo-nos num banco a admirar as belas plantas de um jardim, antes é imperativo o toque, o remexer na terra, o olhar atento que só o jardinar permite.

Se o jardim tem por fim a sua contemplação, o fazer artístico que o constrói e o fazer diário que o mantém concorrem em igual medida para essa finalidade. Quem se dedique ao cuidado do jardim – ao jardinar – tem diariamente em mãos a possibilidade

---

<sup>104</sup> Cf. Gilles Clément, *La Sagesse du Jardinier*, cit.; Guillaume Keppen, “Gilles Clément: Jardiner c’est désobéir”, *La Première*, RTBF, 08/03/2021.

<sup>105</sup> Cf. Annette Giesecke e Naomi Jacobs, “Nature, Utopia, and the Garden”, in Id., (eds.), *Earth perfect? Nature, Utopia and the Garden*, Londres: Black Dog Publishing, 2012 p. 9.

Viriato Soromenho-Marques traça a origem da elevação do jardim a imagem de utopia ecológica à celebre afirmação de Voltaire: “Il faut cultiver notre jardin”, que diagnostica o imperativo de procurar a salvação na natureza e não já na Providência transcendental. Embora o paradigma do domínio da tecnociência tenha continuado por longo tempo a ofuscar a figura do jardim como modelo de aliança com a natureza, hoje ele apresenta-se para as utopias ecológicas como paradigma de sociedade sustentável, encontrando-se, precisamente, em Rosario Assunto o pensador que mais fundo foi na concepção do jardim como “proto-imagem de futuro alternativo”. Cf. Viriato Soromenho-Marques, “O Jardim como Representação na(s) Utopia(s) Ecológica(s)”, in José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes (coord.), *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, cit., pp. 521.

de contribuir para o desabrochar da poética escolhida para esse lugar. Mediante esses gestos adquire uma posição privilegiada para se dedicar à livre contemplação do jardim. Por sua vez, quem se dedique à jardinagem como projecto, tem em mãos a possibilidade de dar forma a lugares de contemplação, não só para seu próprio deleite como para o de todos aqueles que venham a viver os seus jardins.

Ora, subjacente à concretização de cada jardim há sempre uma poética. As várias manifestações de jardins, diferentes ao longo da história, são uma evidência do modo como a cultura que os produziu vê e julga a paisagem natural. Assunto dá como exemplo o platonismo medieval no qual o jardim representava a ideia arquetípica de natureza: “a beleza absoluta de uma natureza incorrupta, não sujeita às ofensas do tempo”<sup>106</sup>; a própria beleza (mutável e finita) da paisagem considerada como um mero reflexo dessa *Ideia*. O filósofo recupera a ligação entre a ideia de jardim e de amor patente no “De horto concluso” de Alberto Magno: o jardim como cristalização da ideia de beleza, isto é, a natureza que é transformada de silvestre em domesticada, em jardins cujos aromas têm um significado que se situa acima do plano do tangível, numa natureza que está além do humano, estabelecendo uma identificação entre o jardim, a Virgem e o útero materno.<sup>107</sup> Na literatura medieval, tanto o claustro como também o jardim externo ao mosteiro eram lugar de catarse espiritual. Contrariamente ao mundo moderno, que substitui o jardim por espaços verdes destinados à prática lúdico-desportiva<sup>108</sup>, a cultura da Idade Média reveste o jardim de significações metafísicas (de que é exemplo maior a peregrinação da *Divina Comédia*, onde o próprio caminho que leva ao jardim é iniciático)<sup>109</sup>, ou os romances de

---

<sup>106</sup> “la bellezza assoluta di una natura incorrotta, non soggetta alle offese del tempo”. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 52.

<sup>107</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 52 s. Veja-se também Massimo Venturi Ferriolo, “Il giardino, metafora della terra”, in Carmen Añon Feliú (ed.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid: Ed. Complutense, 1996, p. 273 s.

<sup>108</sup> O filósofo aproveita esta análise sobre a Idade Média para expressar o seu desagrado ou mesmo repulsa pela forma como a contemporaneidade encara os jardins: substituir um percurso catártico por pistas para a prática de jogging, nas suas palavras: “la corsa preparatrice di infarti”, é um sinal claro de uma sociedade decadente. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 51 n. 12.

<sup>109</sup> Acresce que estas significações metafóricas têm uma dupla orientação, sendo simultaneamente religiosas (colocando a natureza para lá do homem) e eróticas (procurando a natureza tangível): se as cores e as flores do jardim fechado são alegorias que remetem à humildade, caridade, maternidade – expressões da mais casta devoção a Nossa Senhora, símbolo da graça –, as plantas frutíferas e aromáticas nele contidas representam a sensualidade feminina, desvelando o jardim como lugar de amor. Assunto remete aqui mais uma vez para o “De horto concluso” de Alberto Magno, obra que é um comentário ao *Cântico dos Cânticos*, no qual já é clara, por sua vez, esta dupla referência espiritualidade / sensualidade; supraterrrestre / mundano. Cf. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, pp. 52 ss., em especial n. 13. Assunto volta a abordar o *Cântico dos Cânticos* em *La bellezza come assoluto*, como exemplo da relação entre beleza e

cavalaria, cuja trama decorre frequentemente num jardim, como em *Érec et Enide* de Chrétien de Troyes (1170).<sup>110</sup>

Também o Renascimento é tido aqui como um testemunho da idealização platónica do jardim como modelo de paisagem: no jardim, a beleza ideal manifesta-se como ordem, elegância e simetria, ou seja, “é a beleza do mundo como sinal da inteligência que o ordenou, a antecipação de uma ordem absoluta, de uma quietude absoluta”<sup>111</sup>, concebendo-se a beleza como a domesticação do que há de selvagem e espontâneo na natureza: a paisagem natural só será bela quando se assemelha a um jardim criado como morada para uma humanidade culta – a categoria estética é, assim, vista como uma elevação poética da natureza à ideia. No jardim italiano, a imagem da natureza é transformada pela fantasia, tornando-se mais bravia e terrível ou mais dócil que a realidade e que a própria paisagem que o circunda: a natureza é súbdita da fantasia.<sup>112</sup>

Boccaccio não poderia ficar de fora da análise assuntiana, visto que o *Decameron* dá corpo ao espelhamento entre jardim e paisagem através de uma relação entre a cristalização e a expansão de uma mesma qualificação estética da natureza: os jardins e paisagens assumem diversas feições de uma natureza ordenada, feita para os prazeres (de viver e de amar). Aqui seria impossível irromper uma ideia de jardim que elogiasse ou

---

amor como um movimento dialético, um “crescimento sobre si mesmo” que reúne o prazer contemplativo (*delectatio*) e o prazer vital, físico (*voluptas*), isto é, trata-se de uma contemplação na qual, simultaneamente, a finitude se vê espelhada no infinito e frui de si mesma enquanto finita, elevando-se nesse instante à plenitude do ser (*beatitudo*). Isto é, o prazer do corpo e da alma entrelaçam-se. Cf. R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale”, cit., pp. 149 s.

<sup>110</sup> A este respeito, Philippe Walter (“De la pommeraie celtique au verger arthurien: l'exemple d'*Érec et Enide* de Chrétien de Troyes”, in Barbara Sosién (Org.), *Imaginer le Jardin*, Cracóvia: Uniwersytet Jagiellónski, 2003, pp. 49-60) estabelece uma interessante correspondência entre o jardim dos romances arturianos e a literatura céltica. Nesta, o lugar descrito e carregado de simbolismo é a ilha (um lugar separado dos demais por uma cintura de água que o isola e protege); naquele, o lugar de características mágicas é progressivamente substituído pelo jardim, também ele separado do resto do mundo por uma cintura murada (mesmo que constituída apenas por ar, como no caso do jardim de *Érec et Enide*). Ambos ostentam uma macieira de propriedades além-mundanas. Na ilha celta trata-se de maçãs de eterna juventude, na literatura cristã da Idade Média esta ilha e macieira são assimiladas junto com uma obsessão pelo Paraíso terrestre e pela árvore do conhecimento, criando a “utopia” cortesã do pomar (*verger*) amoroso (p. 55). Em ambos os casos há um lugar de características maravilhosas e frutos com qualidades mágicas, que os tornam lugares iniciáticos.

<sup>111</sup> “è la bellezza del mondo come segno dell'intelligenza che lo ha ordinato, anticipazione di un ordine assoluto, di un'assoluta quiete.” R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 55. Assunto tem aqui como referência a obra de Pietro Bembo (1470-1547), em especial o primeiro e terceiro livros da obra *Gli Asolani*, publicadas em Id. *Opere in volgare* (edição de Mario Marti, Florença: Sansoni, 1961).

<sup>112</sup> A este respeito veja-se R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, in *Ontologia e teleologia del giardino*, cit., pp. 92-98.

reproduzisse o que há de áspero, selvagem e assustador na paisagem: em Boccaccio não há sinais do *agreeable kind of horror* do sublime ou do pitoresco – para tal seria necessário, lembra-nos Assunto, que a natureza fosse “admirada e apreciada na contemplável aparência do seu ser indomável e não domesticada pelo homem, e até mesmo na sua selvagem e ameaçadora inospitalidade”<sup>113</sup>.

Que as poéticas mudem com o tempo, de acordo com os ideais da cultura vigente, sublinha o vínculo estreito entre jardim e paisagem, que tendo sempre por base a ideia de natureza, aquilo que nela é valorizado, destacado ou posto em segundo plano, necessariamente exige diferentes jardins. Apesar disso, Assunto distingue duas grandes linhas na história da jardinagem, isto é duas “modelações do jardim enquanto constituindo em si mesmo uma paisagem, ou melhor, um arquétipo de paisagem”<sup>114</sup>: uma que concebe o jardim como *arte-na-paisagem* e a outra que concebe o jardim como *arte-da-paisagem*; ou bem, um arquétipo de paisagem livre e espontânea – o chamado jardim à inglesa –, e outro cujo ideal é a ordem e a disciplina – o jardim arquitectónico/formalista, ou jardim à francesa, com expoente em Le Nôtre.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> “ammirata e goduta nella contemplabile apparenza del suo essere indomita e non addomesticata dall’uomo, e persino nella sua selvaggia e minacciosa inospitalità”, R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 63. Cf. Boccaccio, *Decameron*, Turim: Utet, 1956.

<sup>114</sup> “modellazione del giardino in quanto costituente in se stesso un paesaggio, anzi un archetipo di paesaggio”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 111.

<sup>115</sup> O jardim arquitectónico – o jardim francês dos séculos XVI e XVII e o à italiana, seu precedente, que entre si diferem apenas na escala, sendo o à francesa mais amplo e aparatoso –, exhibe esculturas em buxo, tomando a forma de animais ou de figuras geométricas. Nele são traços fundamentais a simetria, o *grandeur*, a grande expansão, sendo rectilíneo e unificado por geometria e simetria axial. Exhibe alamedas largas cruzadas em ângulos rectos e irradiando para fora, dirigindo-se ao horizonte, na tentativa de apropriar e controlar toda a paisagem visível (como bem o demonstram os jardins de Versailles e Vaux-le-Vicomte). Nele, é o primado da fantasia e da inventividade humanas que dita as leis à natureza (ao impor-lhe novas formas de sua própria invenção), tomando o homem como centro e modelo do jardim. Ou, como o coloca R. Assunto, “A supratemporalidade, no jardim arquitectónico, da forma construída: que pela escolha de plantas e árvores, pela sua relação com os edifícios e as esculturas, subtrai o presente da natureza como tal de toda a mutabilidade e caducidade.” (“Sovratemporalità, nel giardino architetonico, della forma costruita: che per la scelta delle piante e degli alberi, per il loro rapporto con gli edifici e le sculture, sottrae il presente della natura in quanto tale ad ogni mutevolezza e caducità.”). R. Assunto, “La natura esteticamente dialettizzata (e teorie romantiche del giardinaggio), in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, cit., p. 81.

Já o jardim inglês ou à inglesa, também chamado jardim pictórico, em voga no séc. XVIII, assume-se em contraponto com o jardim arquitectónico, insurgindo-se contra a artificialidade dos jardins geométricos onde prevaleciam as estátuas e fontes em lugar da vegetação, procurando, por sua vez, criar uma ‘pintura viva’ um quadro construído com plantas (e animais em fundo) que desse a ilusão de uma natureza espontânea, ‘natural’ (e devendo obedecer, portanto, às mesmas regras de composição da pintura). Para o arquitecto e *garden designer* William Kent – que introduziu o “estilo natural” na construção dos jardins de Chiswick e de Rousham – toda a jardinagem é (tal como para Alexandre Pope) pintura de paisagem. Esta, no entanto, é arquitectada ao pormenor, uma aparência de naturalidade conseguida através de vários artifícios. O jardim pictórico tem como influência directa a obra dos pintores Claude Lorrain, Poussin,

A arte da jardinagem à inglesa oferece a natureza como se a fosse possível abarcar num único olhar, numa representação da própria natureza, que rompendo o sentido etimológico de jardim quebra as fronteiras e limites entre o jardim e a paisagem para lá deste. O jardim-paisagem é ilimitado e inclui os prados, os pastos, os terrenos e as florestas que o circundam, na procura de tomar para si o carácter da natureza livre e da paisagem.<sup>116</sup>

Tanto o jardim pictórico quanto o arquitectónico (ou o “à inglesa” e “à francesa”, respectivamente) são paradigmas do tipo de esteticidade que se aprecia na natureza e que se procura na paisagem. Estas diferentes qualidades expressam não só um conceito distinto de beleza da natureza como exemplificam a diferente relação entre natureza e idealidade, isto é, entre a natureza e os ideais dos homens que nela intervêm e que sobre ela emitem juízos. As diferentes poéticas do jardim convertem, portanto, na paisagem, a natureza em cultura e a cultura em natureza, pois cada poética do jardim propõe uma

---

Constable e Salvator Rosa e é um resultado das viagens à Europa continental empreendidas pelos ingleses educados, os chamados “grand tours”. Para Paolo D’Angelo foi, aliás, o então recente entusiasmo pelos Alpes e a alta montanha o responsável pela mudança nas tendências (ou na poética, para usar um termo assuntiano) da jardinagem na passagem do séc. XVII para o XVIII: os Alpes deixam de ser considerados ameaçadores e terríveis, para se transformarem no modelo da beleza natural, uma natureza que não ostenta as marcas da intervenção humana, da produtividade e da utilidade (cf. Paolo D’Angelo, “Piccola storia del bello naturale” in Id., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma: Laterza, 2001, pp. 30-34). Pela sua parte, Assunto defende que, sendo embora certo que para o despertar do interesse por paisagens alpestres foram significativas as obras de Joseph Addison (*Remarks on several parts of Italy* [1705] e *Pleasures of the Imagination* [1712]), os poemas de von Haller e de Gessner, não esquecendo a *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de J.J. Rousseau (1761), a “investidura definitiva” dos Alpes como paisagem sublime deve-se à obra *Voyage dans les Alpes*, de H.B. de Saussure (1779). As suas imagens de glaciares, encostas escarpadas, lagos vítreos, altas pastagens e pontes suspensas sobre o abismo, invocam um sentimento de elevação do ânimo – Kant, leitor de Saussure, associa, mediante estas imagens, a beleza ao bem moral. Cf. R. Assunto, “Dialectica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)”, in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo: Novecento, 1984, pp. 85-89, 190; R. Assunto, “La critica estetica delle Alpi e la dialettica di “Grazia” e “Sublime” nella cultura e nel pensiero del Settecento europeo”, *BOLLETTINO CISA*, XVIII, 1976, pp. 9-43.

Relativamente à etimologia, tanto horta como jardim têm a sua raiz no indo-europeu \*gher-, com o significado de cingir, cercar, ou aquilo que se encerra num recinto; horta: do latim *hortus*, do germânico *gard* (cercado), do inglês *garden*, do eslavo *grad* (cidade); Jardim, do francês *jardin*, *jart*, com raiz etimológica *gard*, Cf. Ernesto d’Andrade, *Histórias de Palavras do Indo-Europeu ao Português*, p. 110.

<sup>116</sup> D’Angelo sublinha como o *ha-ha* – uma cancela rebaixada num fosso, que não sendo visível encerra o jardim – permitiu abolir a distinção entre jardim e paisagem. Cf. Paolo D’Angelo, “Piccola storia del bello naturale”, cit., p. 32. Veja-se ainda R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., sobretudo pp. 64-71; Id., “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 111; Id., “Winckelmann a Villa Albani”, in *Giardini e rimpatrio*, cit., pp. 29-32; H. Walpole, *Essay on Modern Gardening*, [1771], Canton, Pennsylvania: Lewis Kirgate Press, 1904; David Jacques, “Interpretations of the English Landscape Garden”, in *Jardins et Sites Historiques. International Committee of Historic Gardens and Sites*, Madrid: ICOMOS-IFLA, 1993, pp. 262-270.

objectivação de uma ideia estética que nos indica quais paisagens eleger e como as apreciar (e julgar).

Assim, um dos pontos em que o pensamento neoclássico veria a sua continuidade directa no pensamento romântico seria na eleição dos conceitos de natureza, liberdade e esteticidade tais como estes se expressam no gosto do jardim pictórico ou à inglesa.<sup>117</sup> No jardim arquitectónico, a constrição formal imposta à natureza é, para os pensadores do Romantismo, sinal de orgulho humano e de falta de liberdade (da natureza, na medida que esta é impedida de se desenvolver plenamente, e do homem porquanto é também ele sujeito a constrições), a tesoura de topiária símbolo das amarras do racionalismo, marca de tirania e da racionalidade niveladora do pensamento iluminista. Os impulsionadores dos jardins à inglesa, pela sua parte, afirmam o gosto por paisagens que não ostentam a intervenção humana, em lugar daquelas sujeitas ao seu forte domínio, isto é, propõem jardins como espelho de paisagens onde a natureza é livre e espontânea, aberta ao imprevisto, imagem da liberdade humana.

Uma nova (e quiçá mais agressiva) manifestação da aversão à espontaneidade das formas, que porá em risco não só a ideia de jardim como de paisagem, tomará corpo na segunda metade do séc. XX. Ocupar-nos-emos das novas manifestações dessa “tirania” que ameaçam, porventura, enclausurar a natureza com ainda maiores amarras, em capítulo próprio mais à frente.

## 15 CONTIGUIDADE E IMBRICAÇÃO MÚTUA JARDIM-PAISAGEM

*Continha o que deve conter um jardim bem concretizado: nada menos do que o universo inteiro.*

Luis Barragán

Compreendida que está a indissociabilidade entre jardim e a ideia de beleza e que esta deve estar no ápice, no cume, não só da especulação filosófica como também ser o

---

<sup>117</sup> Cf. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 76.



ponto orientador de cada uma das nossas vidas, permanece ainda por esclarecer cabalmente se a estética da natureza e da arte se equiparam no filósofo de Caltanissetta ou se este entende a beleza como tendo sempre um vínculo inquebrável à arte, se esta será condição necessária, primeira, para a experiência estética da natureza. Em passagens como a que se segue o valor estético da paisagem parece justificar-se apenas por via da arte:

Os Jardins do Veneto, como obras de arte em si mesmas, e ao mesmo tempo como ornamento estético da paisagem, um ornamento que *à paisagem confere uma qualidade que não teria sem os jardins*: uma beleza acima de qualquer eventual embora importante utilidade, incluindo aquela agrícola do campo.<sup>118</sup>

Esta passagem (e, de certa forma, a própria definição de jardim como obra de arte) parece filiar Assunto na tradição culturalista que encontra valor na natureza apenas através da arte.<sup>119</sup> No entanto, o que o filósofo nos diz sobre a paisagem parece contrapor esta leitura. Este ponto merece elucidação, pois para compreendermos o jardim na filosofia assuntiana é imprescindível abordar, ainda que resumidamente, a sua reflexão sobre a paisagem e perceber como dialogam (até porque, Assunto afirma-o em várias

---

<sup>118</sup> “I Giardini del Veneto, come opere d’arte in se stesse, e insieme come ornamento estetico del paesaggio, ornamento che *al paesaggio conferisce una qualità che senza giardini non avrebbe*: una bellezza al di sopra di ogni eventuale pur importante utilità, ivi compresa quella agricola delle campagne [...]” R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 114. (ênfase nossa)

<sup>119</sup> Na filosofia da paisagem, a linha culturalista defende que a paisagem é, essencialmente, artística. Invertendo o modelo aristotélico de arte como *mimesis*, para a orientação culturalista é a paisagem que imita a arte: esta ensinar-nos-ia a identificar as paisagens como belas na medida em que se assemelhassem a lugares canonizados pela pintura ou literatura. Sem esta mediação por via da arte e da cultura, não só não nos saberíamos relacionar com a paisagem como esta nem sequer nos pareceria digna de nota. A paisagem seria então sempre resultado de uma criação do espírito humano, através de uma artialização (*in situ* ou *in visu*). Cf. Alain Roger, “Nature et culture. La double artialisation”, trad. port. Paulo Frazão Roberto, “Natureza e cultura. A dupla artialização”, in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, em especial pp. 156-159. Nesta linha é também famosa a passagem de Oscar Wilde, na qual expressa que para os londrinos apreciarem a neblina foi necessário que a arte a *inventasse*. Antes de os impressionistas captarem na tela os nevoeiros, estes eram invisíveis, como se a sua aparição na pintura tivesse provocado uma mudança no clima londrino, subitamente presente e encarado como um misterioso encanto. Para Wilde, a Natureza é uma criação do nosso cérebro, e não só vemos apenas o que a arte nos ensina a ver, como a própria Vida imita a arte (seja pintura, literatura, dramaturgia). Mais, o “regresso” à Vida e à Natureza, a seu ver, resulta sempre em má arte (ou arte menor). Cf. Oscar Wilde, *The decay of lying*, trad. port. António M. Feijó, *O Declínio da Mentira*, Lisboa: Cotovia, 1992, em especial pp. 41 s., 51.

Relativamente à paisagem como categoria do pensamento e ao seu lugar na filosofia, veja-se o ensaio de Adriana Veríssimo Serrão, “A paisagem como problema da filosofia” in Id. (coord.), *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, em especial, pp. 13-20, no qual apresenta um claríssimo trajecto desde o surgimento da paisagem enquanto conceito filosófico, até aos seus desenvolvimentos e possibilidades actuais.

sedes, não é possível pensar o jardim sem pensar também a paisagem, e vice-versa). Embora em muitos momentos o filósofo parece fazer coincidir as duas categorias, quase se podendo substituir uma pela outra sem com isso atentar ao teor das suas teses, elas não se identificam em pleno. Impõe-se, assim, um pequeno excursus sobre a paisagem.

Importa, em primeiro lugar, ter presente que grande parte das paisagens que motivam a reflexão de Assunto em torno da relação da paisagem e do jardim são paisagens rurais, marcadas pelo trabalho agrícola e, logo, pela produtividade. De facto, a análise que nos apresenta em vários dos capítulos de *Ontologia e teleologia del giardino* coloca o jardim em relação com uma paisagem que não é um lugar de ‘pura natureza’ (ou seja, aquilo que a estética ambiental norte-americana denomina *wilderness*<sup>120</sup>) espontânea

---

<sup>120</sup> A ideia de *Wilderness* afirma-se como crítica ao Modernismo, em especial à divisão cultura/natureza. Henry David Thoreau, figura crucial para a configuração desta ideia, pressupõe não só uma ligação orgânica entre o homem e o mundo natural, como também uma afinidade criativa e essencial entre ambos. O foco está na experiência directa, isto é, no encontro em primeira mão com a natureza selvagem sem a mediação de categorias acerca da natureza. Esta proposta é acompanhada por uma procura de um sentido pré-social que fundamente o social. *Wilderness* é a natureza selvagem, vista como entidade viva, na qual todos os seus elementos são dignos de vida. Transversal a esta ideia encontra-se uma consciência do impacto negativo do homem no ambiente, em especial devido ao seu desejo de domar o selvagem (seja o Índio, seja o animal) e de ver a natureza apenas como fonte de rendimento, matéria a explorar. Trata-se, em traços largos, de procurar uma afinização, ou sintonia, com os ritmos da natureza para redescobrir o nosso lugar no mundo. Outras importantes figuras na disseminação e aprofundamento desta ideia são John Muir e Aldo Leopold, o primeiro sobretudo pelo trabalho em prol da criação dos primeiros parques naturais e da ideia de conservação da natureza, alicerçados numa visão panteísta onde toda a natureza é animada, e que desembocará no alinhavar de uma perspectiva biocêntrica; o segundo pela criação da *ética da terra*, numa tentativa de conciliar a perspectiva ecológica com a ética e a estética. A este respeito veja-se R.F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale U.P., 1967, 2014<sup>5</sup>; Max Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1991, em especial os capítulos 5-7. Já Paolo D’Angelo propõe que a *wilderness* resulta, nos E.U.A, de a natureza ter tomado o lugar da história como legado comum. Cf. D’Angelo, “Agriculture and Landscape. From cultivated fields to the wilderness and back”, in A.V. Serrão e M. Reker (eds.), *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, Lisboa: CFUL, 2019, p. 250.

Para a estética ambiental norte-americana, por sua vez, a *wilderness* é sempre entendida como natureza prístina, intocada pelo homem e, exactamente por essa razão, sempre bela, isto é, as suas qualidades estéticas são sempre positivas. Nesta concepção, não só a mera presença humana é sinal de fealdade (subsumindo-se, assim, a estética na ética), como seria a ciência a validar os seus parâmetros estéticos (como ordem, equilíbrio, unidade e harmonia), determináveis positivamente por ser natureza intocada. Para alguns defensores da estética ambiental, como Allen Carlson, considerar a natureza esteticamente equivale a vê-la como um objecto do qual estamos distanciados. Considerando que “paisagem” equivale a um cenário idílico, ligado à pintura, a opção recai por “ambiente”. Cf. Allen Carlson, “Appreciation and the Natural Environment”, in A. Carlson e Arnold Berleant (eds.), *The Aesthetics of natural Environments*, Toronto: Broadview Press, 2004, pp. 63-75: 71-73. Ver também, no mesmo volume, Allen Carlson e Arnold Berleant, “Introduction: The Aesthetics of Nature”, pp. 16 s.

Já Arnold Berleant é um autor da mesma linha, mas que não exclui a sensibilidade da experiência estética. Defende a possibilidade de contemplação estética a partir da imersão sensorial numa paisagem, e propõe o comprometimento estético com o ambiente como modelo de relação homem-natureza. Sublinha que foi o facto de termos aprendido a importância ecológica dos pântanos e sapais que nos fez passar a considerá-los belos, quando antes eram invariavelmente associados a morte ou decrepitude, e a procurar protegê-los, invertendo a prática de drenagem até então em uso. Cf. Arnold Berleant “The Aesthetics of

e livre, sem presença humana, mas antes uma natureza trabalhada ao longo de inúmeras gerações e que ganhou forma através de uma relação de quase simbiose: o homem modela a paisagem e esta modela, por sua vez, certas características do povo que a habita.<sup>121</sup>

Tendo por referência o ensaio de Joachim Ritter, no qual se propõe que a natureza devém paisagem através da mediação estética, ou seja, através da contemplação e, portanto, através do espírito teórico, Assunto argumenta que é na paisagem que a natureza se constitui como horizonte para a liberdade humana, porque o homem que a contempla nela não procura qualquer finalidade prática, o que implica a liberdade não só do homem como da própria natureza. Tanto a natureza perde a sua condição instrumental como o próprio homem deixa de a possuir. Certo é que cada paisagem (diferente de acordo com as especificidades da geografia e da cultura) é individualizada como mais que apenas espaço. É, também, do ponto de vista estético, sempre uma “humanização”:

A descoberta estética de uma paisagem natural é aqui uma forma de retirar a natureza da sua brutalidade alheia ao homem; uma humanização da natureza: o selo daquela conciliação e harmonia entre o homem e a natureza que desde a antiguidade é celebrada no mito de Orfeu. Até o cientista que descobriu novas paisagens é, portanto, herdeiro de Orfeu, tal como o poeta e o pintor: os Alpes após Saussure, os desertos depois de Humboldt, já não são inóspitos e inimigos do homem, que reconheceu neles novos aspectos da beleza do mundo. E sem essa descoberta estética que domou a natureza selvagem, não teria sido possível ao homem intervir com a sua diligência para transformar desertos em terras produtoras de riquezas, para procurar nas rochas e glaciares certas formas de existência feliz que o mundo da sua vida quotidiana não lhe consente.<sup>122</sup>

---

Art and Nature”, in Salim Kemal e Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1993], esp. pp. 238-241.

Mas, ressalve-se, há uma diferença de monta entre a conservação ambiental, a legislação de áreas protegidas e parques naturais, e a salvaguarda das paisagens, pois estas, como bem nota Adriana Veríssimo Serrão, “são sempre únicas, irrepetíveis”. Delimitar-se uma área e declará-la *protegida* abre a porta a que se destruam as paisagens no exterior dessa demarcação, como se apenas as incluídas fossem dignas de atenção. Cf. Adriana Veríssimo Serrão “A Paisagem como Problema da Filosofia”, cit., p. 31.

<sup>121</sup> Também Paolo D’Angelo estabelece uma relação estreita entre paisagem e agricultura, sublinhando o papel do trabalho agrícola para o próprio desenho da paisagem. Para D’Angelo, a oposição beleza-utilidade enraizada na percepção comum é um preconceito que, embora ainda presente, tem vindo a perder força nas últimas duas décadas. Cf. P. D’Angelo, “Agriculture and Landscape. From cultivated fields to the wilderness and back”, cit., pp. 241-256.

<sup>122</sup> “La scoperta estetica di un paesaggio naturale è qui una maniera di sottrarre la natura alla sua brutalità estranea all’uomo; una umanizzazione della natura: il suggello di quella conciliazione e armonia tra uomo e natura che sino dall’antichità è stata celebrata nel mito di Orfeo. Anche lo scienziato scopritore di nuovi paesaggi è dunque erede di Orfeo al pari del poeta e del pittore: le Alpi dopo de Saussure, i deserti dopo Humboldt, non sono più inospitali e nemici dell’uomo, che in essi ha riconosciuto nuovi aspetti della bellezza del mondo. E senza questa scoperta estetica che ha ammansito la natura selvaggia, non sarebbe neppure stato possibile che l’uomo intervenisse con la propria operosità a trasformare i deserti in terre

Ainda a propósito da ligação entre o jardim e a ideia de uma natureza “intocada” vimos que o jardim é sempre um lugar construído ao qual foi retirado qualquer traço de perigo real. Assunto parece propor que a própria paisagem, para o devir esteticamente, necessita de um processo similar de “des-bravio”, que à natureza seja retirada a *brutalidade*. No entanto, aquilo que está em causa não é um “desmatamento” ou erradicação do selvagem, mas antes um processo mental, mediante o qual passamos a considerar certas qualidades ou características daquela natureza como tema de indagação estética. Afigura-se aqui uma primazia, ou anterioridade, da apropriação estética relativamente à apropriação física de uma paisagem. Isto é, Assunto propõe-nos que para se considerar uma determinada paisagem passível de devir fonte de trabalho, rendimento ou lazer é necessário, antes de mais, que ela seja previamente introduzida no nosso imaginário por via da estética, e é mediante essa apropriação que a própria paisagem “natural” é já uma produção humana: um objecto resultante de uma humanização da natureza – mesmo que nela não tenha ocorrido qualquer intervenção ou acção transformativa.

No entanto, é incontornável que a paisagem não pode prescindir da natureza. Isto é, a paisagem é sempre um cruzamento entre natureza e história:

A paisagem, unidade de história e natureza: a natureza, que toma forma assimilando a si a história da qual se deixa modelar; a história, que, identificando-se com a natureza, se torna o conteúdo das formas que ela mesma deu à natureza; assim como a cidade (cujo tempo, sabemos, é o da história) está incluída na natureza, ela dá forma à natureza que a

---

produttrici di ricchezze, a cercare presso le rocce e i ghiacciai certi modi di esistenza felice che il mondo della sua vita giornaliera non gli consente.” R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 18.

Se é verdade que a paisagem é sempre entendida em Assunto, como a transformação da natureza pela presença humana ao longo da história, tal não quer dizer que não estabeleça uma distinção entre natureza e paisagem, contrariamente, pois, ao que afirma Massimo Venturi Ferriolo (“Assunto [...] liga a natureza à paisagem sem as diferenciar.” Cf. “«Trasformare in giardino il mondo»: Rosario Assunto e l’etica della contemplazione”, cit., pp. 63 s.). Pelo contrário, Assunto traça uma claríssima divergência: sem natureza não existe paisagem: “Na ausência da natureza não se pode falar de paisagem, a não ser por metáfora” (“In assenza della natura, non si può parlare di paesaggio, se non per metafora”). No entanto, a natureza não é sempre paisagem (a natureza selvagem e inóspita que não tenha ainda sido domesticada, isto é, assimilada no ideário humano). A questão é que o que ocupa Assunto é a natureza quando experienciada esteticamente pelo homem e, nesse sentido, ela é vivida enquanto paisagem. E é porque não existe paisagem sem natureza que toda a sua obra se constrói em oposição à industrialização e urbanização totais, lugares que a excluem de si, abolindo totalmente a natureza como lugar de vida. Cf. R. Assunto “La progettazione e il paesaggio”, in A. Piva e P. Galliani (eds.), *Il progetto come modifica*, Milão: Di Baio, 1992, p. 172.

rodeia; e dela, por sua vez, recebe uma forma na qual a sua temporalidade histórica é elevada para além de si mesma, é inserida na temporalidade meta-histórica da natureza.<sup>123</sup>

O próprio processo através do qual uma determinada paisagem é reconhecida enquanto tal é um processo histórico e cultural que cristaliza um juízo colectivo (que torna em imagem uma determinada poética através da qual aquela paisagem é apreciada esteticamente). Fazer decorrer a passagem da natureza “inóspita” a “paisagem” de uma apropriação estética prévia não significa assumir uma concepção culturalista da paisagem, onde apenas o resultado da mão humana é passível de consideração estética. Assunto refere-se, antes, a esse momento inaugural, quando uma determinada formação da natureza é “captada” através de um acto da imaginação, perdendo o seu carácter bravo e ameaçador, passando a ser considerado *uma paisagem*.<sup>124</sup> Trata-se de reconhecer que o próprio acto de nomeação é por si só já um acto de criação: atribuir um nome é trazer à existência, retirar do caos, do desconhecido.<sup>125</sup> Há aqui sem dúvida uma ontologia subjacente.

---

<sup>123</sup> “Il paesaggio, unità di storia e natura: la natura, che prende forma assimilando a sé la storia della quale si lascia modellarsi; la storia, che, immedesimandosi alla natura, diventa contenuto delle forme che essa stessa ha date alla natura; così come la città (il cui tempo, sappiamo, è quello della storia) è inclusa nella natura, dà forma alla natura che la circonda; e da essa riceve a sua volta una forma in cui la sua temporalità storica viene sollevata al di là di se stessa, viene immessa nella temporalità metastorica della natura.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 347.

<sup>124</sup> No entanto, esta “filragem” pode não ocorrer de imediato. Nas primeiras descrições do Cerrado Brasileiro pelos naturalistas europeus da primeira metade do séc. XIX, por exemplo, é patente uma dificuldade em identificar o observado com a ideia de paisagem pré-estabelecida, ocasionando uma suspensão, ocasional ou frequente, de um modo paisagístico de representar um território. Este, pela sua vastidão e estranheza comparativamente às paisagens europeias, não era de imediato reconhecido como paisagem, mas antes descrito como uma enumeração e sucessão de eventos e ocorrências, entediantes ou mesmo decepcionantes, precisamente por não apresentarem os “belos panoramas” que os viajantes antecipavam. Curiosamente, tal desacordo era suscitado sobretudo perante vastas extensões áridas desprovidas da marca da mão humana. Cf. Júlio Barêa Pastore, *O Cerrado enquanto Paisagem: a dinâmica de apropriação paisagística do território*. Tese de doutoramento em Arquitectura e Urbanismo apresentada à Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2014, pp. 140-158.

<sup>125</sup> A propósito da relação entre nomear e dar à existência, bastaria lembrar a passagem II, 19 do livro do *Génesis*, tão cara a Assunto: “Então o Senhor Deus, após ter formado da terra todos os animais dos campos e todas as aves dos céus, conduziu-os até junto do homem, a fim de verificar como ele os chamaria, para que todos os seres vivos fossem conhecidos pelos nomes que o homem lhes desse” (v. port. *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, coord. Herculano Alves, Fátima: Difusora Bíblica, 1998, p. 27). Mas, leiamos Assunto a respeito deste versículo: “A nomeação [dos animais de todo o tipo] nasce da linguagem humana não como comunicação empírica, mas como pronúncia ontológica; já que ao dar nome aos animais o homem nomeia o ser” (“la nominazione [degli animali d’ogni sorta] è nascita del linguaggio umano non come comunicazione empirica ma come pronunzia ontologica; poiché col dare i nomi agli animali l’uomo nomina l’essere”). R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini a ritrovare”, cit., p. 152. A mesma ideia é expressa por Assunto em “Il Microcosmo ed il Macrolibro”, cit., p. 32: nomear é trazer à existência a realidade nomeada, trata-se de uma metafísica da linguagem.

Assunto acrescenta que se é verdade que existe uma “esteticidade-não-artística” inerente à paisagem, reconhece-lhe igualmente uma “esteticidade pré-artística” (que lhe é conferida pela cultura que em primeiro lugar a descobre e a julga como objecto de apreciação estética), bem como uma “esteticidade para-artística” (que seria uma qualidade artística obtida não através do intuito de produzir arte mas sim de “produzir *com arte*”, ou seja, procurando no resultado, ainda assim, um valor estético).<sup>126</sup> Isto é, toda a apreciação da paisagem tem por base a cultura (filosófica, científica, política, religiosa, além de estética) que se desenvolve a par da descoberta de novas paisagens: olhamos para uma nova paisagem com os olhos da nossa cultura e, por sua vez, uma nova paisagem introduz alterações na nossa cultura, o que quer dizer que a apreciação estética da paisagem não é imutável, já que cada paisagem é uma apropriação ou humanização da natureza, com implicações directas no ideário de jardim.

Assim, e porque se trata aqui de pensar o jardim, a paisagem que realmente interessa nesta reflexão não poderia ser a paisagem exótica ou longínqua.<sup>127</sup> Nem a paisagem enquanto *reserva*, que é artificial justamente porque desligada da vida-na-paisagem, visitável nos tempos livres, sem enraizamento ou permanência.<sup>128</sup> Tão-pouco se trata daquela que Assunto considera “o radicalmente *outro* em relação à cidade, ao *bem-estar* cidadão: as altas pastagens com o seu cheiro de ervas fortes [...] e a solidão pensativa.”<sup>129</sup> Trata-se, isso sim, da paisagem que é vivenciada como lugar de *vida* – isto

---

<sup>126</sup> Cf. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 17.

<sup>127</sup> Assunto faz referência às paisagens exóticas e às “chinoiseries” do extremo-orient, muito apreciadas na Europa do séc. XVIII, porquanto analisa o processo de integração na cultura de paisagens “novas”. Quando menciona lugares onde a natureza se encontra em estado mais selvagem, quer dizer apenas que não houve ali, ainda, lugar a qualquer intervenção humana (Cf. *Ibid.*, pp. 17, 19). Ainda a respeito do imaginário exótico veja-se o capítulo “Il paesaggio, giovinezza del mondo”, de *Il paesaggio e l’estetica*, cit., pp. 247-257, em especial pp. 247 ss., onde se reflecte sobre este imaginário como espelho de uma nostalgia moral: tanto no que diz respeito à paisagem tropical (como imagem de inocência, pureza, natureza não contaminada), quanto à oriental (imagem de natureza habilmente trabalhada), a difusão do imaginário deveu-se, em grande medida, à sua associação a uma ideia de pureza moral e virtude.

<sup>128</sup> Assunto aborda a reserva a propósito da mesmidade da megalópole e da ideação urbanista onde todas as cidades se tornam idênticas e o mais distantes possível da paisagem. Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 157.

<sup>129</sup> “il radicalmente *altro* rispetto alla città, al *benessere* cittadino: gli alti pascoli col loro odor di erbe forti [...] e la pensosa solitudine.” *Ibid.*, p. 342. Isto é, apesar de ser uma paisagem que não desconhece o homem, onde este pastorea e de onde retira alimento, não é o campo entre duas cidades, é uma paisagem que não só é distante, como não se oferece à contemplação sem que haja um esforço nosso. De facto, os Alpes assumem um papel de relevo para Assunto, pois o encontro com a paisagem alpina (em primeira instância através da poesia) marcou-o a ponto de considerar ter sido essa a *epifania da ideia estética de natureza* que maior peso teve para si. Note-se, contudo, que essa paisagem alpina a que se refere não fora

é, os campos cultivados, habitados, que mediando a cidade e o silvestre, são lugares de contemplação estética da natureza e de auto-contemplação.

Por outro lado, podemos aferir que em explorações agrícolas em modo extensivo (ou seja, explorações industriais e tecnológicas), a beleza já não encontra fundamento numa relação harmónica homem-natureza, colocando-se assim, de certa forma, a própria possibilidade de apreciação estética da paisagem em causa. É claro que se mantém a esteticidade inerente (ou para-artística) dessa paisagem, isto é, a dimensão artística intrínseca a qualquer actividade humana, no entanto, Assunto enfatiza que o artístico nem sempre resulta em beleza: “trata-se de explicitar o lado artístico que toda a actividade humana carrega implícito em si mesma, porque pode ser produtora de beleza, mas também de feiura.”<sup>130</sup> Tratando-se de natureza vivida, isto é, de jardins e paisagens, esta actividade humana só pode ter por fim a produção de beleza.

Há, pois, que ter em conta que o acto criativo de nomear uma nova paisagem, seguido da intervenção humana que a transforma em terras produtivas, pode muito bem ter um custo demasiado elevado: “sabemos que o preço dessas intervenções também pode ser a morte da beleza antes descoberta”<sup>131</sup>, o que traz como consequência que já não é o mundo da natureza que é necessário “humanizar e domar esteticamente [...] mas o mundo da tecnologia que sobrevém para anular a natureza. Com a necessidade, digamos, de devolver a Orfeu os territórios conquistados por Prometeu.”<sup>132</sup> Numa exploração agrícola industrial e “tecnológica” há certamente a possibilidade de contemplação estética, mas já não há qualquer relação com o jardim e com a paisagem.

---

(ainda) destruída pelo turismo e pelo consumo (isto é, ainda não fora recoberta de condomínios e de estâncias e hotéis), já que a indústria turística é o real inimigo da paisagem enquanto objecto estético (pela reprodução “até ao enjoo” de postais, cartazes, anúncios e *souvenirs*), porque torna uma paisagem em um mero substituto. Cf. R. Assunto, “Poesia come paesaggio, paesaggio come poesia”, cit., p. 39.

<sup>130</sup> “si tratta di rendere esplicito il lato artistico che ogni attività umana reca implicito in se stessa, perché può essere produttrice di bellezza ma anche di bruttezza”. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 18. Ainda a respeito da esteticidade inerente, no que toca a objectos produzidos em série, cartazes publicitários, certos géneros de música e literatura que não se podem confundir com arte, mas que, apesar de tudo, detêm uma qualidade estética a que chama artisticidade, veja-se R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., p. 216.

<sup>131</sup> “sappiamo che il prezzo di questi interventi può anche essere la morte della bellezza altra volta scoperta”. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 18.

<sup>132</sup> “umanizzare e domare esteticamente [...] ma il mondo della tecnica che sopravviene a cancellare la natura. Con la necessità, diciamo, di restituire a Orfeo i territori conquistati da Prometeo”. *Ibid.*

A jardinagem, por sua vez, “é a arte de produzir artificialmente uma paisagem natural”, sendo que nesta paisagem deverão participar “todas as belezas da natureza, tal como concebidas por uma certa cultura, uma certa civilização”<sup>133</sup>. Assim, para melhor clarificar o que entende por jardim, Assunto parte da admissão preliminar de três pontos que as teorias do jardim e da paisagem (enquanto objectos de experiência e de juízo) têm em comum:

- Uma natureza bela e propícia à vida humana;
- Uma ideia de que o belo pode ser isolado e valorado mediante uma escolha das melhores formas naturais;
- Considerar que o belo pode ser aperfeiçoado por obra humana.

Reconhecer estes pontos pressuporia considerar-se o jardim como uma organização ou melhoramento de uma paisagem natural, no qual, através de um trabalho artístico – isto é, através da jardinagem – se dá forma estética a uma ideia de natureza que tem como imagem a paisagem, isto é, o jardim seria uma “esteticidade finalisticamente realizada [...] a respeito da qual a esteticidade da paisagem natural se configura como o momento da esteticidade que podemos definir *diffusa*.”<sup>134</sup> Por sua vez, o jardim, dando forma explícita à natureza, revela-se uma “esteticidade recolhida” (*esteticità raccolta*).

Encontramos na escolha vocabular de Assunto um propositado jogo com os múltiplos sentidos de “diffusa”, que tanto significa algo que se espalha, se difunde pela paisagem em toda a sua extensão (a esteticidade da ideia de paisagem cobre, por assim dizer, toda a área da paisagem), como expressa a ideia de disseminação ou propagação, neste caso, a difusão de uma *certa ideia* de paisagem, ou seja, o ideal de paisagem que cada cultura elege e expressa; mas “espalhado” também significa o contrário de “concentrado”, por outras palavras, disperso.<sup>135</sup> Por sua vez, o jardim, enquanto

---

<sup>133</sup> “arte di produrre artificialmente un paesaggio naturale” / “tutte le bellezze della natura, così come le concepisce una certa cultura, una certa civiltà”. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 18 e p. 19 respectivamente.

<sup>134</sup> “esteticità finalisticamente realizzata [...] rispetto alla quale l’esteticità del paesaggio naturale si configura come il momento della esteticità che possiamo definire *diffusa*.” R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 50.

<sup>135</sup> No campo da arte, Assunto concebe a esteticidade difusa como *forma formante*, já não da matéria que constitui a obra, mas de toda a experiência e consciência, e que é resultado da difusão do “estilo” (que se difunde ou irradia da obra de arte, imbuindo-se nas restantes esferas da actividade humana). Tratando-se aqui do jardim e da paisagem, o que está em causa é uma qualidade (paisagística) que se irradia. Cf. R. Assunto, *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., pp. 11 s.



“cristalização” da ideia de paisagem, é uma concentração estética, um condensado daquela esteticidade que na paisagem é difusa. *Raccolta* expressa a ideia de recolhimento: no jardim, a esteticidade é recolhida, convoca a esteticidade da paisagem para o seu interior; uma esteticidade virada para si, protegida no interior do jardim, que é, a um tempo, separado da paisagem, porém mantendo com esta uma relação de continuidade.

Ou seja, no jardim concretiza-se, enquanto finalidade contemplativa, uma ideia estética de natureza *condensada* que explicita a ideia estética da natureza que na paisagem, por não ser o resultado de uma intenção estética, é difusa.<sup>136</sup> Por outro lado, não nos podemos esquecer que procuramos na paisagem, mesmo naquela construída ao longo de séculos através da actividade humana (como a paisagem agrícola) uma imagem da paisagem ideal que é sempre interdependente do ideal de jardim. Donde, explica Assunto, cada jardim, na multiplicidade de jardins ao longo da história, pode ser visto como um testemunho das qualidades que se apreciam e procuram na paisagem natural em determinada época: a história da jardinagem, enfim, como concretização de uma crítica de paisagem.<sup>137</sup>

Assim, tanto o jardim materializa o juízo estético da sua cultura (e realidade histórico-social) como é a partir dele que se julga a paisagem. Da mesma forma, os jardins

---

A. Banfi utiliza uma expressão semelhante (“*artisticità diffusa*”) para dar conta daquelas situações do quotidiano nas quais está presente um elemento artístico que, não obstante, não constitui ainda uma realidade espiritual separada. Cf. A. Banfi, *L'esperienza estetica e la vita dell'arte* (1940), in *Opere*, vol. V, Istituto Antonio Banfi, Reggio nell'Emilia 1988, pp. 77-123. Veja-se a este respeito Luca Vargiu, “L’eternauta, il ‘mano’ e la caffettiera. Elementi di estetica poco extra e molto terrestre”. *Medea*, vol. IV, n. 1 (Estate/Summer 2018): 4-5. No entanto, apesar da sua similitude, as expressões não se correspondem: se em Banfi (e em Dino Formaggio) “*diffuso*” aponta para uma característica generalizada ou comum, em Assunto indica uma qualidade que se espalha, que se difunde na paisagem, que tem raiz nos limites da paisagem serem abertos ao infinito. A respeito do conceito de esteticidade difusa de R. Assunto, veja-se Adriana Veríssimo Serrão, “Da Essência do Jardim”, in Id., *Filosofia da Paisagem. Estudos*, cit., pp. 79 s. Já Dino Formaggio separa o artístico do estético, sendo que a experiência estética não coincide necessariamente com o objecto artístico. Este é o resultado de um fazer (acção) material, através da técnica por forma a comunicar e expressar ideias, já o estético tem que ver com o modo como a arte (ou a natureza) é experienciada ou recebida pelo sujeito. Cf. Federica Pau, “The clear separation between artistic and aesthetic categories in Dino Formaggio’s philosophy”, *Recherches philosophiques* 5 (Automne 2017).

<sup>136</sup> Julgamos esteticamente a paisagem, mas ela não é construída – unicamente ou em primeira instância – enquanto objecto de juízo estético. Há nela, se quisermos, uma esteticidade intrínseca sem, no entanto, ser fruto da criação estética propositada. A este propósito veja-se R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 40.

<sup>137</sup> Se todo o projecto de paisagem se constitui como crítica de paisagem, todo o jardim concretiza também uma interpretação e crítica estética. A este respeito veja-se R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 349-352, nomeadamente a nota 7, na qual se recorre a descrições de G. Jellicoe de intervenções paisagistas (em *Studies in Landscape Design*, Oxford UP, 1960 e 1966) para mostrar que tanto Jellicoe põe em marcha uma crítica de paisagem, na sua apreciação descritiva, como as próprias intervenções o são.

descritos na pintura e na literatura dão voz a uma ideia de jardim, são, portanto *esteticidade recolhida*, e essa ideia de jardim representada é também ela, por sua vez, uma ideia de paisagem (isto é, esteticidade difusa: que difunde uma ideia de paisagem tal como esta é professada pela cultura que acolhe essas representações).

Posto de outra forma, o limite do jardim desenha uma separação, que é ao mesmo tempo uma ponte para com a paisagem circundante. O jardim é, assim, como que uma paisagem concentrada: “representa em pequeno a paisagem, condensando em si as formas qualificadoras”<sup>138</sup>. Os elementos vegetais “internos” ao jardim são da mesma ordem dos elementos vegetais “externos”. A nossa atenção é dirigida a estes elementos que estão ali como se *apenas* para serem contemplados: admiramos a sua beleza, beleza esta que não lhes é conferida por se situarem dentro de um jardim, mas que vem da sua pujança natural, da sua vitalidade intrínseca, que simplesmente é ali concentrada: estes mesmos elementos são belos fora do jardim.<sup>139</sup>

Usando como exemplo a Ilha Bela no lago Maggiore – uma ilha que é toda ela um jardim, composto por terraços e paliçadas com árvores ornamentais –, Assunto usa a seguinte formulação para explicar o modo como as qualidades estéticas da natureza no jardim e na paisagem são contíguas, estendendo-se ou contaminando-se mutuamente:

Paisagem que unifica em si a vegetação rústica (esteticamente qualificada pela ordenação formal introduzida nas colinas pelo cultivo agrícola) com a vegetação ornamental na qual a forma que lhe é inerente, *forma de outro*, se auto-finaliza como *forma para si própria*.

---

<sup>138</sup> “rappresenta in piccolo il paesaggio, condensandone in sé le forme qualificanti [...]” Já a paisagem, é a projecção do jardim em grande: “proiezione in grande del giardino”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 126.

<sup>139</sup> Quando contemplamos um jardim que está inserido na paisagem e vemos para lá dos seus limites as mesmas plantas, quer seja uma paisagem agrícola, ou de alguma forma trabalhada pelo homem, quer seja uma paisagem “livre”, essas plantas que reflectem as do jardim são também elas “simples” objectos de contemplação, porque rimam com as do jardim, que é um lugar que tem por fim a contemplação. Em ambos os casos, a nossa relação com as plantas é da ordem da experiência estética.

Se tomarmos a proposta simmeliana de que a paisagem se faz e refaz a cada vez que é contemplada, então a paisagem só existe *como unidade* quando um sujeito realiza essa unidade na contemplação, apreendendo a sua *Stimmung* (cf. Simmel, “Philosophie der Landschaft”, *Die Gùldenammer. Norddeutsche Monatshefte*, Bremen (Agosto, 1913), S. 635-644, trad. Port. Adriana V. Serrão, in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 42-51; Adriana V. Serrão, “A Paisagem como Problema da Filosofia”, cit., p. 18). No entanto, tratando-se de uma paisagem que não foi objecto de intervenção humana, que não foi antropomorfizada, consideramo-la independente do nosso olhar, pode ganhar vida com a nossa presença, se assim o podemos dizer, mas não tem a contemplação como fim, existe por si mesma enquanto alteridade. Não há dúvida de que o filósofo siciliano nos fala de jardins e paisagens sempre de forma interligada e de que, quando se refere a Paisagem, grande parte das vezes a que está em causa é a paisagem rural, mas não encontramos qualquer referência sua à necessidade imperativa da presença humana para que a paisagem se possa constituir enquanto tal.

Na sua múltipla variedade de plantação e arquitectura, a ilha com a sua própria presença adorna a paisagem em que está incluída; e ao mesmo tempo é realçada, na sua beleza como um fim em si mesma, aos olhos daqueles que nela se encontram e daqueles que a olham a partir das margens ou que se encontram navegando.<sup>140</sup>

A ilha é como um polo aglutinador de onde se difunde e para onde concorre a qualificação estética que caracteriza aquela paisagem, porque a ilha e os seus jardins não existem fora do espaço maior da paisagem – estão nele inscritos – e a qualificação estética da ilha não “embate” na da paisagem, antes permeia ambas: insere a ilha na paisagem e a paisagem na ilha numa unidade jardim-paisagem onde cada elemento determina a qualidade estética do outro.

Esta unidade jardim-paisagem é também uma unidade de “forma per-sé”, *forma-para-si* (arte, jardim) e “forma dell’altro”, *forma do-outro* (campo, “presença estética daquela natureza que é, no jardim, matéria de intencional e intencionada modulação artística”<sup>141</sup>). Por seu lado, a esteticidade do campo agrícola (forma-do-outro) prolonga em si aquilo que admiramos no jardim, a beleza da vegetação e arquitectura que ganha valor pela arte, que se expressa aqui em duas vertentes: a arte como fim em si mesma (qualidade pura) nos jardins; e a arte enquanto qualificador do outro (quer da agricultura, quer dos edifícios conexos ou povoações).<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> “Paesaggio che unifica in sé la vegetazione rustica (qualificata esteticamente dall’ordinamento formale introdotto nelle colline dalla coltura agricola) con la vegetazione ornamentale in cui la forma che là è inerente, *forma di altro*, si autofinalizza come *forma per se stesso*. Nella sua molteplice varietà di piantagione e di architettura, l’isola con la propria presenza orna dunque il paesaggio nel quale è inclusa; e insieme ne viene enfatizzata, nella sua bellezza fine a se stessa, agli occhi di chi in esso si trovi e di chi la guardi dalle rive o trovandosi in navigazione”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., pp. 103 s. A este respeito, veja-se também R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 305.

<sup>141</sup> “Campagne, presenza estetica di quella natura che è, nel giardino, materia di intenzionale ed intenzionata modellazione artistica”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 105.

<sup>142</sup> Se é absolutamente claro, para Assunto, que a paisagem como objecto de representação artística não esgota o âmbito estético da paisagem enquanto problema, o filósofo propõe, desde logo, que se investigue também a história da pintura como “uma sucessão de testemunhos” das várias formas através das quais o homem, ao longo do tempo, mediante acções técnicas e ordenamento jurídico, transformou a aparência formal do seu ambiente geofísico. Isto é, a modelação agrícola e, conseqüentemente, a aparência estética dos campos, é também resultado de decisões jurídico-administrativas e económicas, que são testemunho de uma das facetas da (múltipla) relação estética entre o homem e a natureza. Assunto faz aqui referência à obra de Emilio Sereni (*Storia del Paesaggio Agrario Italiano*, Bari: Laterza, 1961), considerando-a exemplar por poder ser lida como uma história das implicações estéticas resultantes do efeito modelador da economia agrária no ambiente. No entanto, Assunto critica-lhe a concessão do valor estético da paisagem a uma determinação causalística a partir da ordem económico-social. Tal, diz-nos Assunto, não é aceitável do ponto de vista da filosofia, e percebe-se bem porquê: uma paisagem agrícola degradada, que manifeste uma condição económica de ausência de prosperidade e até mesmo de miséria, não deixa de expressar qualidades estéticas, que podem ter como valor formal, precisamente, a expressão da miséria, abandono, fracasso económico. Ou seja, a economia tem, evidentemente, um impacto estético na paisagem, mas esse impacto não determina de modo nenhum (muito menos de forma linear) o valor estético dessa mesma

O jardim é concebido (ou deveria sê-lo) para uma determinada localização previamente existente e deve responder-lhe, dialogar com a paisagem.<sup>143</sup> Quando tal não acontece, não há continuidade estética que integre o jardim na paisagem e faça ecoar a paisagem no jardim (o mesmo acontece quando se provoca, deliberadamente, a destruição desse mútuo espelhamento). Estranheza igual ocorre na arquitectura, quando esta não leva em conta a paisagem onde se irá inserir:

Tanto é assim que uma obra de arquitectura concebida abstractamente, longe da paisagem com a qual deve relacionar-se e sem lhe fazer qualquer referência, será e permanecerá uma intrusa onde quer que se coloque.<sup>144</sup>

As construções arquitectónicas cujo projecto se desenha e constrói em total ligação à paisagem revelam que a relação entre a paisagem e a arquitectura – e entre a paisagem e o jardim, e entre o jardim e a cidade que o acolhe – é “uma relação de condicionamento recíproco”, isto é, qualquer intervenção que modifique a paisagem interfere (e, eventualmente, mutila), o *objecto estético*, que é composto, não só pelo edifício, mas por este e pela paisagem em conjunto. Assim, a arquitectura – quando o é verdadeiramente – constitui uma crítica de paisagem.<sup>145</sup> E o mesmo aplica-se, em movimento contrário, quando a paisagem que o jardim ecoava desaparece: por entre construções de que tipo for, partições e repartições de terras, cortadas por estradas, viadutos, equipamentos, o jardim não ressoa já a paisagem; desvinculado daquela natureza que nele era modelada como natureza estética, objecto de pura contemplação, o jardim fecha-se sobre si mesmo como uma obra desconectada do real, órfã:

---

paisagem. Cf. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 12. De facto, a Sereni parece interessar sobretudo as indicações que a paisagem pode dar acerca da sociedade, da história e da economia de um povo. Cf. Federico Ferreti, “Prefazione”, in Roberto Ibba, *Esercizi sereniani: percorsi storici tra l’Italia e il Mediterraneo attraverso le lenti di Emilio Sereni*, Gattatico: Istituto A. Cervi, 2019, pp. 5 s.

<sup>143</sup> Sobre a relação umbilical entre jardim e paisagem circundante veja-se o artigo de Rosario Assunto “Quando le piazze avevano le foglie”, publicado no *Il Giornale* de 06/12/1992 (p. 3).

<sup>144</sup> “Tanto è vero che un’opera di architettura pensata astrattamente, lontano del paesaggio con cui deve entrare in rapporto, e senza fare ad esso riferimento alcuno, sarà e rimarrà intrusa dovunque si colloqui”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 105.

<sup>145</sup> Veja-se a este respeito R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 350.

um jardim que seja sequestrado da paisagem original, quando esta foi invadida por edifícios mais ou menos utilitários (como aconteceu com as vilas romanas sobreviventes [...]) parece reduzir-se à morta e vazia despoja de si.<sup>146</sup>

Isto é, a descontinuidade perpetrada pela construção sem freio, pela terraplanagem dos acidentes geológicos e o abate de árvores erradica o diálogo entre o jardim e a paisagem, trazendo a ruína a ambos. Assunto tece estas considerações ao reflectir sobre a Ilha Bela no lago Maggiore. No entanto, podemos extrapolar a situação de que nos dá conta transpondo-a para outros lugares, e talvez perante uma paisagem que nos é mais familiar possamos mais prontamente compreender o que nos diz acerca da continuidade estética jardim-paisagem. A paisagem da Serra de Sintra parece-nos um bom exemplo.

### *Um excurso na Serra*

Quem se dispõe a caminhar desde a Vila de Sintra até à Serra, seja seguindo para Monserrate, seja se optar por virar à esquerda e subir até à Pena, passa por inúmeras quintas – cada uma composta por vários jardins. Sigamos, pois, a estrada de Monserrate. A poucos passos do limite da Vila, passando o Hotel Lawrence – onde terá pernoitado Lord Byron na sua visita a Sintra em 1809 e onde terá escrito parte do seu *Childe Harold's Pilgrimage* –, à nossa direita um muro baixo separa-nos de denso arvoredo. É a Quinta do Relógio, hoje à venda, com palacete e jardins em acentuada ruína (um declínio que entristeceria, certamente, Assunto). À nossa esquerda a exuberante Quinta da Regaleira, com as suas estátuas, edifícios e vegetação luxuriante. Para lá dela estendem-se as copas das árvores e não conseguimos ver os limites da Quinta, nem perceber nela as fronteiras dos seus vários jardins.

A partir de determinado lugar serão árvores de outra propriedade, mas para nós, que caminhamos na estrada (ou que nos encontramos dentro do jardim) não existe essa fronteira. A vegetação (e a bem dizer, os pássaros, morcegos, ratitos, ouriços, ginetes e restantes animais e insectos) alastra, multiplicando-se, engolfa as encostas adjacentes, pois as espécies vegetais e animais não obedecem aos limites dos muros e parecem-nos contínuas, dão-nos uma ilusão de unidade. Uma Quinta é agora outra e outra e o seu conjunto constitui a paisagem da Serra.

---

<sup>146</sup> “un giardino che venga sequestrato dal paesaggio originario, quando questo sia stato invaso da costruzione più o meno utilitarie (come è accaduto alle superstiti ville romane [...]) sembra ridursi alla morta e vuota spoglia di sé.” R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., pp. 105 s.

Alguns dos jardins são públicos ou semipúblicos, outros são propriedade privada, mas todos, em conjunto, constroem uma manta que podemos chamar uma – não que seja uniforme, pois consente diferenças e admite zonas distintas, mas possui um carácter único que podemos identificar como “a Serra” e que é, afinal, constituído por quintas apalaçadas, jardins variados na sua essência e construção, zonas de mato indiferenciado que cresceu sem ‘ordenamento paisagista’ e em muitos casos ao acaso depois dos vários fogos que agrediram a Serra. Desta, apenas uma área muito reduzida é espaço efectivamente público – tal como a maioria da floresta portuguesa, aliás.

Seguindo ainda pela mesma estrada passamos o Palácio de Seteais – construído como quinta de recreio, é hoje um hotel –, vemos além do jardim romântico, dos buxos e zonas recreativas, campos agrícolas, horta e mata. Passamos pela Quinta da Penha Verde e, mais à frente, pela entrada da Quinta das Sequóias, de que apenas vemos o portão e para lá do muro as copas altas. Continuando o caminho, passamos pela fonte de Mata-Alva e, por fim, chegamos a um largo. À direita, a entrada do parque de Monserrate: com o seu vasto relvado e os vários jardins com plantas de todo o mundo, plantados em zonas distintas numa sequência de zonas húmidas e zonas secas, construídas de modo a recriar as características dos lugares de origem. Do outro lado da estrada, os lagos, subindo na encosta sudoeste até aos Capuchos e ao Monge.

Pela estrada, com o arvoredo alto dos dois lados, não temos a dimensão do conjunto. Apenas em algumas zonas de clareira (como em Monserrate, junto ao palácio, no relvado) podemos vislumbrar a Serra na sua extensão e ver os núcleos habitacionais como a Eugaria, o Penedo ou o Pé da Serra, lugarejos de poucas casas inseridas (ainda) harmoniosamente no todo da Serra. Estes lugares não só fazem parte da paisagem, como contribuem para a sua essência: da mesma forma que os jardins do Palácio de Monserrate se dali erradicados diminuiriam a paisagem, feririam a sua unidade, estes pequenos lugares inserem-se na paisagem e são parte da sua identidade.

Em qualquer um destes jardins, a Serra é como que trazida lá para dentro, seja pela similitude das árvores, pelas cores, manchas e formas, seja pelos cheiros que nos traz o vento e que identificamos como sendo de uma árvore da mesma espécie da que está ao nosso lado: um sabugueiro (*Sambucus nigra*), ou um amieiro (*Alnus glutinosa*), por exemplo. Mesmo as espécies que existem no jardim e de que não encontramos eco fora dos seus limites entram em diálogo com as que estão no exterior. Reflectem o exterior tanto literalmente nos espelhos de água, que os há em abundância, como, se assim

podemos formular, na repercussão de um tom. Não é apenas pelo “verde”; não se trata, simplesmente, de haver ali matéria vegetal, mas porque a beleza do jardim faz eco da beleza da paisagem, repercutem-se mutuamente e ambas seriam mutiladas sem a existência da outra. Nas palavras de Assunto: “Uma continuidade, portanto, pela qual o valor estético se expande do jardim à paisagem e, simultaneamente, da paisagem se concentra no jardim.”<sup>147</sup>

## 15.1 EQUILÍBRIO ENTRE ESPONTANEIDADE E RACIONALIDADE

A descrição da Ilha Bela no lago Maggiore e dos seus jardins, ou do percurso na Serra de Sintra, permite-nos regressar à questão que colocávamos atrás sobre a autonomia da qualidade estética da paisagem e dar-lhe uma nova formulação, pois demonstrou-nos que se trata, finalmente, de uma consonância ou correspondência. Há na relação jardim-paisagem como que uma dupla reflexividade: o jardim espelha e multiplica o que é belo na natureza “livre”, reunindo em si essa beleza. Nesse espelhamento devolve à paisagem

---

<sup>147</sup> “Una continuità, allora, per la quale il valore estetico si espande dal giardino nel paesaggio e, simultaneamente dal paesaggio si concentra nel giardino”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 115.

A este respeito mostra-se interessante fazer um paralelismo com o conceito de *continuum naturale* do arquitecto paisagista Prof. Caldeira Cabral, que defende a continuidade entre o espaço rural e o urbano, sem a presença de barreiras físicas que impeçam a circulação entre as zonas distintas. Este conceito rege-se por quatro princípios: continuidade, elasticidade, meandrização e intensificação (Cf. Francisco Caldeira Cabral, “O ‘Continuum Naturale’” e a Conservação da Natureza”, Comunicação no seminário “Conservação da Natureza”, 18 e 19 de Abril de 1980, Lisboa: Serviços de Estudos de Ambiente, 1980, pp. 35-53). Aqui *continuidade* significa a circulação de água, ar, solo, vegetação e, através destas, a circulação da fauna, ou seja, pretende-se uma continuidade cidade-paisagem, ao nível das espécies vegetais e animais, mas também dos elementos que as sustentam, e que se afirma por oposição à ideia de “pulmão verde” (uma área arborizada de grande dimensão no interior da cidade). Cf. Manuela R. Magalhães, *A Arquitectura Paisagista. Morfologia e Complexidade*, Lisboa: Estampa, 2001, p. 106. Contrariamente à continuidade jardim-paisagem de Assunto, aqui a preocupação foca-se sobretudo nos aspectos ecológicos, já que o projecto de urbanismo congrega não só os “espaços de lazer e recreio” (e não já *jardins*, como veremos no capítulo “Para uma Crítica do “Espaço verde”), as infra-estruturas, os edifícios, as ruas, etc., tendo o seu programa preocupações como a salubridade dos espaços e a melhoria das qualidades do ambiente (como sejam o aumento da exposição solar e o arejamento de ruas demasiado estreitas e pouco arborizadas). Isto é, preocupações higienistas que se traduziram por um empobrecimento do papel do desenho e do símbolo na composição (cf. *Ibid.*, p. 119). Nas palavras de Manuela Raposo Magalhães “o modernismo ignora o peso simbólico que o romantismo deu à natureza e atribui-lhe funções fundamentalmente utilitárias” (p. 108). Ou seja, as preocupações ecológicas e funcionais obliteraram a beleza das considerações projectuais.

um valor estético do qual talvez não nos apercebêssemos sem o jardim. As cores, formas, volumes e construções (aquilo que lhe dá a forma de arte) repercutem-se no seu entorno, estendendo o valor estético do jardim à paisagem e desta de volta ao jardim. Entre jardim e paisagem há uma identificação mútua: o jardim é belo quando parece uma paisagem, e a paisagem é bela porque parece um jardim.

É, precisamente, ao tornar-se objecto de contemplação que a utilidade dos campos é superada: “Metamorfizado como beleza, o útil faz-se manifestação do infinito”.<sup>148</sup> Ao contemplarmos os cultivos fazendo uso dos esquemas que intervêm no juízo estético, os cultivos elevam-se além do útil, porque na sua contemplação neles descobrimos vida – tudo aquilo que sendo do âmbito do infinito não é perecível. A forma vivente, pensada como tema de juízo estético, torna-se imagem não morredoura, integrada no infinito, superando a finitude que lhe é intrínseca.

É na contemplação da beleza da natureza útil – enquanto produtora de *vida* – que superamos, ainda que momentaneamente, a efemeridade da nossa própria existência finita, porque sentimos a infinitude da vida da natureza que de alguma forma é também nossa, ou que fazemos nossa através da contemplação. Esta superação apenas é possível na medida em que a nossa subjectividade é simultaneamente pensante e vivente. Enquanto pensante é “mais-que-natureza” (e é isso que lhe permite contemplar a natureza); enquanto vivente é “também-natureza” (e sabe que é por ser também ela natureza que compartilha da vitalidade natural).

A qualidade ou a intensidade do trabalho agrícola será essencial para determinar a qualidade estética, ou a própria possibilidade de uma análise estética destas paisagens. A actividade agrícola, a par de outras actividades humanas, não sendo arte, não deixa de ter uma expressividade plástica, criadora de formas esteticamente apreciáveis, o que justificaria, por si só, olharmos para as paisagens cultivadas como lugares de apreciação estética. Recordemos, ainda, que há uma esteticidade inerente à paisagem agrária que advém de o seu modelo ser a arte da jardinagem, e desta, por sua vez, ter origem (em todas as religiões) no mito do Paraíso. A forma como cada cultura concebe a natureza é mutável, mas é indissociável da forma como concebe os seus jardins. Estes, por sua vez,

---

<sup>148</sup> “Metamorfizzato come bellezza, l’utile si fa manifestazione dell’infinito”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 118.



servem de modelo, norteando (deliberadamente ou não) a forma dada aos cultivos (e aos assentamentos humanos) da paisagem agrícola.<sup>149</sup>

A natureza enquanto tal, na sua espontaneidade, não só é bela como é o próprio arquétipo de Beleza, aquela que se procura mimetizar no jardim, através da jardinagem. E é o arquétipo justamente por ser espontânea, porque pela sua liberdade é superior “à beleza das formas que revelam o diligente trabalho do homem”<sup>150</sup>. Claramente, assoma nesta passagem a kantiana analogia reversível entre arte e natureza, à qual Assunto regressa amiúde, chamando a atenção para a importância que a natureza detém no corpo da *Crítica da Faculdade de Julgar*, “nos antípodas”, aliás, do pensamento desenvolvido a partir da filosofia kantiana e que reduzirá a estética a (apenas) filosofia da arte. Lendo a terceira *Crítica* “do modo justo”, torna-se claro que a beleza da arte resulta de uma aparente espontaneidade que “faz assemelhar os seus produtos àqueles da natureza, ao passo que a beleza da natureza consiste em uma aparência de racionalidade que nos autoriza a pensar as suas formas como análogas àquelas produzidas pela liberdade humana [...]”<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Cf. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., pp. 18 s.

<sup>150</sup> “di quella delle forme che rivelano l’industre cura dell’uomo”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 84.

<sup>151</sup> “fa assomigliare i suoi prodotti a quelli della natura, mentre la bellezza della natura consiste in una apparenza di razionalità che ci autorizza a pensare le sue forme come analoghe a quelle prodotte dalla libertà umana [...]” R. Assunto, *Libertà e Fondazione estetica*, cit., p. 31. Uma reflexividade que se centra sobre o espelhamento estético que encontra eco na analogia reversível entre arte e natureza kantiana.

Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, cit., § 45 (pp. 210 s.). “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte, e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza. [...] isto é, a bela arte tem que passar por natureza, conquanto na verdade tenhamos consciência dela como arte.”

Ainda sobre o tema da analogia entre arte e natureza, leia-se Leonel Ribeiro dos Santos: “a relação suposta entre a apreciação da natureza viva e a contemplação estética da natureza – entre Teleologia e Estética – e a analogia reversível entre natureza e arte ou entre arte e natureza, que leva o autor da terceira *Crítica* a juntá-las sob um mesmo princípio transcendental e uma mesma faculdade do espírito”. Leonel Ribeiro dos Santos, “Formação e significado epistémico-filosófico do pensamento biológico de Kant”, in Id., *Ideia de uma Heurística Transcendental*, Lisboa: INCM, 2012, p. 135. Na mesma obra, o autor remete para o *Protréptico* (9,49) atribuído a Aristóteles, como “uma das mais antigas e verdadeiramente paradigmáticas versões do confronto entre arte e natureza”, a saber: “não é a natureza que imita a técnica, mas esta [que imita] a natureza [...]. Se então a técnica imita a natureza, desta derivou o facto, para as técnicas também, de toda a geração ser em vista de algo”, pelo contrário, continua Santos, para Kant seria a arte a possuir por si mesma um fim (pois que é obra de um sujeito racional), e “só por analogia com esse procedimento, o termo se pode atribuir ou estender também à natureza”. Id., “«Técnica da Natureza». Reflexões em torno de um tópico kantiano”, p. 122. Veja-se ainda o capítulo: “Kant e o Regresso da natureza como paradigma estético”, em Id. *Regresso a Kant. Ética, Estética, Filosofia Política*, Lisboa: INCM, 2012, pp. 349-378, em especial pp. 368-378.

Ainda sobre a ideia de que o valor das obras de arte aumenta proporcionalmente à sua parelha com as “obras” naturais, na mesma medida que o valor das produções naturais aumenta quanto mais se assemelhem a obras de arte, Assunto traça uma linha hereditária entre o conceito de sublime como base para a analogia entre arte e natureza, e o capítulo 22.º do tratado de Pseudo-Longino, onde se analisa o hipérbato como recurso retórico a fim de se dar livre jogo à paixão do orador: “entre os melhores escritores, através dos hipérbatos, a imitação vai ao encontro das acções naturais. De facto, a arte é perfeita quando parece ser natureza e, por seu lado, a natureza atinge o seu fim quando tem em si, de forma imperceptível, a arte.” (*Do Sublime*, 22, 1.) Na natureza indómita e espontânea, e na arte,

[o encanto estético] não consiste numa correspondência às exigências de clareza e ordem próprias do intelecto, mas na impressão que os sentidos recebem ao percebê-las; e na sua capacidade de suscitar através desta impressão uma paixão que, sendo paixão estética e não prática, consegue surpreender e maravilhar o observador, em vez de o persuadir apesar da sua razão e vontade (como a paixão da oratória), de acordo com a elementar distinção entre *rhetoriké fantasia* e ‘fantasia dos poetas’ [...].<sup>152</sup>

Apesar desta aparente ausência de artificialidade, o jardim multiplica as belezas espontâneas e imprevisíveis da própria natureza, acentuando-as e exibindo-as com manifesta intencionalidade. Isto é, o jardim concentra em si a beleza que na natureza silvestre existe espontaneamente e é, poderíamos dizer, enquadrada ou convocada pela moldura do jardim.

---

<sup>152</sup> “non consiste in una rispondenza alle esigenze di chiarezza e di ordine che sono proprie dell’intelletto, ma nella impressione che ne ricevono i sensi nel percepirle; e nelle loro capacità di suscitare, per mezzo di questa impressione, una passione che, essendo passione estetica e non passione pratica, sorprende e meraviglia l’osservatore, anziché persuaderlo a dispetto del suo volere e della sua ragione (come la passione dell’oratoria) secondo la fondamentale distinzione tra *rhetoriké fantasia* e ‘fantasia dei poeti’ [...]” R. Assunto, “Il sublime nell’estetica dello Addison”, in Id., *Stagioni e ragioni nell’estetica del Settecento*, Milão: Mursia, 1967, p. 85.

Contudo, impõe-se precisar que, em Pseudo-Longino por “arte” entende-se *téchne* (a técnica de compor discursos). Assim, neste contexto, a analogia arte-natureza expressa a ideia de que o discurso tem de parecer o mais natural (i.e., o menos artificial) possível. De qualquer forma, Assunto situa neste tratado as origens desta analogia, que encontrará eco na valorização estética da natureza nas doutrinas do séc. XVIII sobre a percepção sensível (para as quais contribuirá igualmente a sinestesia ou sinestesia da percepção), referindo em especial Burke e Addison. É, pois, na estética do sublime que encontra a chave para se entender a passagem de um ideal de arte racional-intelectualista ao naturalista-emocional, aquele que caracteriza não só o gosto inglês dos finais do séc. XVIII/inícios do séc. XIX, mas que também se difundia crescentemente em França e na Alemanha (Rousseau, von Haller, Gessner). Cf. R. Assunto, “Il sublime nell’estetica dello Addison”, e “L’estetica del sublime e il sentimento della natura”, in Id., *Stagioni e ragioni nell’estetica del Settecento*, cit., pp. 82-85 e 85-89, respectivamente. Veja-se ainda Enzo Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Milão: Guerini, 2003, p. 205.

Percebe-se então por que razão Assunto entende o jardim duplamente como uma filosofia da natureza e uma filosofia da arte. A arte (a pintura, mas não em exclusivo, também, e em grande medida, a literatura e a poesia) – ou melhor, a Cultura – dá-nos as ferramentas, uma linguagem comum, se quisermos, para identificarmos ou exprimirmos a nós mesmos e aos outros a experiência que vivemos ao contemplarmos um jardim ou uma paisagem. A experiência *vivente*, auto-contemplativa, aquela que experienciamos ao viver, ganha forma visível na composição com a qual o artista lhe dá forma; o sentimento vivemo-lo nós enquanto contemplamos o jardim e é anterior à reflexão (seja reflexão artística seja filosófica)<sup>153</sup>, a experiência estética da paisagem é imediata, prévia à mediação conceptual, que a vem depois enriquecer, dar-lhe outras camadas de significado.

Qualquer um de nós, instruído ou não,<sup>154</sup> pode presenciar a natureza que se infinitiza a si própria e sentir-se, nessa contemplação, elevado, como se ascendesse a uma dimensão outra, superior, alçado a um patamar acima da sua caducidade intrínseca, suspenso da sua finita mortalidade. A nossa vida alegra-se, rejubila dela própria numa auto-contemplação existencial que no jardim e na paisagem, desencadeada pela experiência da natureza, se sente elevar-se acima ou além da caducidade intrínseca e finita da vida humana. Nas palavras de Assunto, “ideia infinita que se mundaniza e se torna finita, com um procedimento inverso, mas idêntico ao da arte que supra-mundaniza e infinitiza a finitude da existência”<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> A propósito do sentimento suscitado por uma pintura (neste caso uma de Claude Lorrain de uns arredores de Roma), Assunto explica que esse mesmo sentimento era vivido pelos habitantes de Roma que ali se dirigissem, isto é, o sentimento estético é suscitado no *viver-se* as paisagens: “a paisagem de que desfrutavam em contemplação vivente, ou melhor, em vida auto-contemplando-se: no seu viver, aquele deleite da paisagem existencializava a ideia que Lorrain realizou em imagens de arte. Viviam-na, em suma, aquela ideia. Viviam-na *antes* da reflexão estética, quer artística quer filosófica.” (“il paesaggio che essi godevano in contemplazione vivente, o meglio, in vita autocontemplantesi: nel loro vivere, quel godimento del paesaggio esistencializzava l’idea che il Lorenese realizzò in immagine d’arte. La vivevano, insomma, quell’idea. La vivevano *al di qua* della riflessione estetica, sia artistica che filosofica.”). R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale”, cit., p. 115. (sublinhado nosso)

<sup>154</sup> Assunto considera que a beleza do jardim ensina qualquer um a comportar-se *como um príncipe*: o jardim é, pois, um lugar de educação estética. No sentido de uma verdadeira democracia, isto é, promotora de um “nivelamento por cima” (*livellamento in alto*), ao contrário do nivelamento por baixo que correlaciona com a democracia de massas. Cf. R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., pp. 37 s.

<sup>155</sup> “Idea infinita che si mondanza e finitizza, con un procedimento inverso ma identico a quello dell’arte che sopramondanza e infinitizza la finitezza dell’esistenza.” R. Assunto, “In un pomeriggio domenicale”, cit., p. 115.

É, pois, a experiência estética que nos abre a porta e nos faz sair da rotina e do sempre igual, suspendendo-nos do tempo finito e caduco, resgatando-nos de um mundo onde somos peões descartáveis num tabuleiro que se consome a si próprio.

## 16 PARA UMA CRÍTICA DO “ESPAÇO VERDE”

A imbricação de finito e infinito, Assunto encontra-a não só na poesia e na filosofia como no jardim, no espaço finito que se abre a uma ideia de infinitude, que nos faz ver o infinito enquanto possibilidade. Há, no entanto, uma diferença de monta entre infinito e ilimitado. Nas grandes extensões desérticas, como é o caso do deserto da Namíbia, por exemplo, a ilusão de ilimitado pode ser apreendida com grande angústia, a estrada que se estende sem fim, acompanhada da quase ausência de acidentes topográficos ou variação vegetal, de alguma forma oprime pela carência de limite. O mesmo acontece quando estamos perante o puro espaço sem tempo, inerte, um limbo sem vida onde o espaço é ilimitado porque sem forma, sem horizonte. Nesses lugares, isto é, na cidade industrial – que cobre extensivamente o espaço e o torna numa superfície sem conteúdo –, encontramos na “presença não do infinito, mas do ilimitado, que é, enquanto tal, o indefinido, o informe [...]”.<sup>156</sup>

A natureza – isto é, a natureza livre enquanto “imagem arquetípica da nossa liberdade de homens”<sup>157</sup> – e a paisagem têm por antítese desde o último quartel do século XX a industrialização e urbanização: aos olhos do filósofo siciliano, consequências directas do mecanicismo científico. Tornou-se difícil, diz-nos Assunto, encontrar hoje representações da natureza onde esta se exhiba em toda a sua pujança e exuberância: “quase desapareceu actualmente [1973] a imagem de liberdade que era o jardim quando, representando a forma da natureza livre, em si antecipava e reunia todas as belezas da

---

<sup>156</sup> “presenza non dell’infinito, ma dell’illimitato, che è, in quanto tale, l’indefinito, l’informe [...]” R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., p. 325. Inversamente, o espacialmente circunscrito que oferece um rasgo para além de si mesmo, proporciona um conforto, acolhe-nos no seu interior, “enquadra”.

<sup>157</sup> “immagine archetipica della nostra libertà di uomini”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 86.

paisagem.”<sup>158</sup> Isto porque, desde então, se veio a introduzir uma nova visão do espaço público, que substitui a ideia de jardim pela de *espaço verde*.

Assunto, recuperando novamente a imagem de Rodolfo Glabro para uma outra crítica à industrialização, desta vez, substitui o manto branco de *catedrais* por *jardins*:

como se a terra, sacudindo o velho manto de jardins, quisesse revestir-se de uma capa fumegante de fábricas, refinarias, laboratórios: tão peremptória é a excomunhão principal secular-utilitarista imposta ao jardim como luxo e privilégio, que os urbanistas eliminaram a palavra ‘jardim’ do seu léxico profissional, substituindo-a pelo termo funcionalista ‘equipamento verde’.<sup>159</sup>

Se amiúde se equipara jardim a espaço verde, subsumindo os jardins no conjunto de espaços verdes municipais, por exemplo, para Assunto tal paridade é uma inexactidão, senão mesmo uma afronta. Assunto repudia terminantemente a ideia de espaço verde e tal deve-se ao carácter meramente funcional-utilitarista que lhe é inerente. Esta rejeição centra-se na renúncia à contemplação e à ideia de jardim como lugar de experiência do infinito, de que os espaços verdes são a efectiva concretização. Chamar jardim a um espaço verde ou espaço verde a um jardim é, em rigor, uma impossibilidade, uma vez que se trata de duas realidades absolutamente distintas e não confundíveis. O espaço verde é a afirmação de uma crise da natureza e da paisagem. Esta crise, esclarece Assunto, advém da carência de uma natureza ‘arcádica’ na qual nos possamos reconhecer. Ao invés, quem a procure, encontra apenas espaços verdes – lugares desprovidos de vida, pois desenhados unicamente com critérios utilitaristas. Assunto faz radicar nesta carência a intolerância e o irracionalismo que caracterizam muitos dos protestos seus contemporâneos, que fazem “o homem recuar a um nível anterior a qualquer civilização, revolta da *natureza no homem* contra a *razão do homem*”. Justamente pela ausência da possibilidade de contemplação da nossa vida na vida da natureza que contemplamos no jardim, onde esta é um eco da natureza livre, um arquétipo da nossa própria liberdade. No espaço verde higienista não nos é devolvida qualquer imagem de nós próprios, a não ser, talvez, uma

---

<sup>158</sup> “quasi svanita essendo ormai [1973] l’immagine di libertà che era il giardino quando, rappresentando la forma della libera natura in sé anticipava e compendiava le bellezze tutte del paesaggio”. *Ibid.*, p. 89

<sup>159</sup> “come se la terra, scuotendosi di dosso il vecchio manto dei giardini, volesse rivestirsi di un fumigante involucro di fabbriche, di raffinerie, di laboratori: così perentoria essendo la scomunica maggiore laico-utilitarista comminata al giardino in quanto lusso e privilegio, che gli urbanisti cancellarono la parola ‘giardino’ dal loro lessico professionale, sostituendola con la funzionalistica locuzione ‘verde attrezzato’.” R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare”, cit., p. 155.

imagem de suspensão de ser, que nos levaria a procurar a natureza em nós mesmos “[...] ostentando-a no que é mais selvagem e brutal, invertendo assim o processo do racionalismo destruidor da natureza”<sup>160</sup>

O advento do espaço verde e o declínio do jardim acontecem *pari passo*, são ambos exemplo de uma “arquitectura a prazo”, consequência da transformação da cidade em megalópole, feita de construções *standard* produzidas em massa, símbolo da temporaneidade, ou de uma relação com o tempo em que este já não é longo e circular, mas que se extingue a cada instante e a cada instante se inicia de novo a partir do nada. Assunto convoca uma imagem que ilustra maravilhosamente este perpétuo consumo e contínua azáfama construtora: equiparando as construções industriais metropolitanas da ‘urbanização total’ aos ninhos de térmitas, elege a térmita como imagem-arquétipo do homem contemporâneo ou *Homo faber* – em ambos se mostra um ser cujo trabalho consiste em consumir e destruir, e que está inserido num tipo de organização que não distingue indivíduos. Esta metáfora espelha uma cultura que reprova a ideia de infinito e de continuidade e faz, ao invés, a apologia do imediato.

Na recusa de qualquer duração, inevitavelmente, “o finito celebra a apoteose da sua própria mortalidade”<sup>161</sup>. No corte com a temporalidade, com a duração e o infinito, esta cultura condena também toda e qualquer individualidade diferenciada, seja de lugares, seja de tempo – seja também da imbricação de espaço e tempo, isto é, da meta-espacialidade de paisagens e de jardins. O *Homo faber* identificado com a térmita celebra o utilitarismo, que é, quanto à estética, indiferente – senão mesmo fundado sobre a própria negação do valor estético –, relegando para um plano praticamente inexistente a contemplação e a fantasia (porque a contemplação leva a considerar a paisagem e o jardim esteticamente como valores em si, objectos-ambientes para a vida e, como tal, importantes lugares para a construção da identidade humana).

A ideia de espaço verde é um sinal da “devastação estética” (que é interdependente da devastação moral). O verde é aqui simplesmente um atributo da superfície em termos quantitativos, resultante de uma visão da cidade que ignora a

---

<sup>160</sup> “che retrocede l’uomo ad un livello anteriore ad ogni civiltà, rivolta della *natura nell’uomo* contro la *ragione dell’uomo*” / “[...] ostentarla in ciò che più è selvaggio e brutale, capovolgendo così il processo del razionalismo distruttore della natura”). R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 89, n. 20.

<sup>161</sup> “il finito celebra l’apoteosi delle propria mortalità”. R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 106.

essência contemplativa do jardim e o transforma em simples espaço utilitário, construído para ser consumido, onde o ornamento e a imaginação não têm lugar. É esta mesma consideração *superficial* que junta, sob um pretexto administrativo, aos jardins e parques de uma cidade as ilhas de tráfego, os canteiros das praças e as árvores isoladas, para calcular a área “verde *per capita*”, somando as superfícies e dividindo-as pelo número de habitantes.<sup>162</sup> Os jardins são sempre uma *condensação ornamental*, como se as múltiplas belezas espalhadas pela paisagem se reunissem no jardim-ornamento enquanto beleza que é um fim em si mesma.<sup>163</sup> Ser ornamento, aqui, longe de significar o meramente decorativo (na superficialidade de um adorno, inessencial, que se acrescenta na conclusão de uma obra), implica uma qualificação estética dos elementos vegetais em si mesmos, que não são acessórios, mas estruturais.<sup>164</sup> E é também, sempre, uma crítica à equiparação entre ornamento e crime por parte do arquitecto Adolf Loos, para quem o ornamento parece não só ser dispensável como absolutamente supérfluo, evidenciando o desprezo pelo ornamento a maior ou menor evolução das civilizações (numa escala directamente proporcional).<sup>165</sup> Se bem que Loos considere a obra de arte aquilo que eleva o homem

---

<sup>162</sup> Cf. R. Assunto, “Verde pro capite, un vecchio trucco”, *Il Giornale*, 24/12/1992, p. 14.

<sup>163</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 121.

<sup>164</sup> Remetendo para Leon Battista Alberti, Assunto sublinha a importância do ornamento, que é um complemento da beleza: “aquela magnificência, aquele ornamento, que distinguem, precisamente, os jardins, quer sejam *históricos* ou modernos, das insípidas áreas verdes, dos vazios espaços abertos...” (“quella magnificenza, quell’ornamento, che distinguono, appunto, i giardini, siano essi *storici* o moderni, dalle insipide aree verdi, dai vuoti spazi aperti...”). R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 2. Ainda sobre o ornamento, e ainda recuperando Alberti, Assunto adverte os urbanistas e projectistas de cidades para terem em conta a beleza, pois esta, consistindo na “magnificência e no ornamento”, é essencial à cidade. Na sua ausência todas as ocupações humanas são insípidas e monótonas. Cf. R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, cit., p. 78.

Para uma esclarecedora leitura do ornamento na história das artes visuais, veja-se Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* [1975], trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid: Tecnos, 2017, pp. 204-207, onde se dá conta da relação entre estrutura e ornamento nas obras de arte, as diferentes cambiantes na sua relação ora de complementaridade ora de divergência, isto é, a consideração do ornamento como intrínseco ou extrínseco à obra de arte.

<sup>165</sup> Cf. Adolf Loos, *Ornament and Crime* [1931], versão port. *Ornamento e Crime*, trad. Lino Marques, Lisboa: Cotovia, 2006. Sendo certo que esta tese de Loos não está ausente de sátira e ironia, o facto é que Assunto a toma à letra (partilhando da leitura de muitos Modernistas que viam em Loos um seu precursor), insurgindo-se contra esta depreciação do ornamento pelas nefastas consequências que antevê. Para Assunto, a ênfase na ornamentalidade brota do mesmo lugar de onde advém a sua luta contra pensar-se o mundo e os interesses humanos apenas sob a esfera do estritamente utilitário. Para Assunto, em particular no que toca a jardins e paisagens, o ornamento nunca é supérfluo, é intrínseco.

Para uma contextualização de Loos veja-se Christopher Long, “The Origins and Context of Adolf Loos’s ‘Ornament and Crime’”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 68 n.º 2 (2009): 200-223; e, mais em geral, Janet Stewart, *Fashioning Vienna. Adolf Loos’s Cultural Criticism*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. Em defesa de Loos leia-se Adorno: “Aquilo que na linguagem dada de um certo meio material ainda aparece como necessário, torna-se supérfluo, de fato ornamental no mau sentido, assim

mais além, afirma que ela é dispensável, pois introduz-se no mundo sem que para tal haja qualquer necessidade, ao contrário da arquitectura que é sempre necessária a todos. Percebe-se neste ponto a irreconciliável divergência que opõe Assunto a Loos, ela não se deve apenas a uma visão discordante quanto à importância do ornamento, mas ao facto de o arquitecto vienense parecer incluir na categoria de “supérfluo” também a arte.<sup>166</sup> Assunto vê nas premissas do Modernismo ou *International Style*, com a preeminência do social sobre o estético, se não uma declaração de morte ao jardim, “a negação do seu direito de cidadania”.<sup>167</sup>

---

que deixa de legitimar-se naquela linguagem, naquilo que normalmente é chamado de estilo. O que ontem era funcional pode tornar-se o oposto. Loos percebeu perfeitamente essa dinâmica histórica no conceito do ornamento. [...] A crítica do ornamento equivale à crítica daquilo que perdeu o seu sentido funcional e simbólico e que resta como algo de venenoso, algo de orgânico em putrefacção.” Cf. T. Adorno, “Funcionalismo hoje” [1965], trad. S. Kapp, p. 2 [= 105-106 do texto original].

<sup>166</sup> Loos parece ir ainda mais longe considerando que a arquitectura não é uma arte (excepto os mausoléus e os monumentos comemorativos) e deve limitar-se à criação de interiores cómodos e exteriores com bom gosto. Elogiando embora a mestria da carpintaria, da cantaria e de todas as artes manuais, parece privilegiar o construtor ao arquitecto (este tende a querer tudo desenhar e confundir o que é, de facto, uma casa). A sua crítica dirige-se, na verdade, à indistinção entre obra de arte e objecto útil, isto é, às artes aplicadas, sendo uma crítica directa à Arte Nova (em especial ao grupo *Sezession* e ao *Deutscher Werkbund* de Viena). No entanto, importa ter em conta que a expressão “A obra de arte é trazida para o mundo sem que haja necessidade dela” (“Architektur”, 1910) significa, não que ela seja “supérflua”, mas, kantianamente, que a obra de arte está além de qualquer função, interesse ou finalidade. Vejam-se a este respeito as observações de Massimo Cacciari: “O facto de a arte só poder ser encontrada na arquitectura em sepulcros e monumentos não deve ser [...] entendida num sentido vulgarmente temático. A afirmação indica, no gesto seco de quem provoca e ‘conspira’, [...] que só portas muito estreitas, possibilidades quase espectrais, podem fazer os acontecimentos da linguagem ‘saltar’ para a arte. E que estas portas só se podem abrir para aqueles que não confundem factos e valores, que não ‘aplicam’ arte ou ‘sublimam’ a funcionalidade ‘conservadora’ do construtor [...]. Se o túmulo e o monumento fossem entendidos tematicamente, não escapariam de modo algum ao universo das funções. O que Loos pretende afirmar é que a arte tem lugar onde existe uma ideia de sepulcro ou monumento, de um lugar de excepção, ao qual a vida levou e que também transcende ou reabre as suas funções.” M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Milão: Electa, 2002, p. 63.

Noutro lugar, Loos clarifica a sua distinção entre arte e arquitectura de uma forma mais clara: “A obra de arte pretende tirar os homens da sua zona de conforto. A casa está ao serviço do conforto. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte mostra à humanidade novos caminhos e pensa no futuro. A casa pensa no presente” (Cf. A. Loos, “Architektur”, *Sämtliche Werke*, vol. I, Viena e Munique: Herold, 1962, p. 215).

Para uma leitura negativa de *Ornamento e Crime* é interessante ver a crítica de Mathias Agbo Jr. que acusa Loos de um preconceito que o leva a desvalorizar aquilo que é essencial na arquitectura tradicional de sociedades africanas, para as quais o ornamento serve de repositório da História, já que liga as diferentes tribos às suas civilizações ancestrais e cosmologias tribais. Aquilo que Loos considera “mera decoração”, apesar de não deixar de ser agradável à vista, é um meio de comunicação partilhado, uma vez que a iconografia permite a “leitura” transversal da narração visual. Cf. M. Agbo “African Architecture: Ornaments, Crime & Prejudice”, in *Common edge* 26/12/2018.

<sup>167</sup> Assunto aborda este tema em várias sedes. Veja-se, por exemplo, o artigo “Ritorno al Giardino”, publicado no periódico “Il Giornale” a 9 de Dezembro de 1991, republicado no volume *Pensare il Giardino*, editado por Paola Capone, Paola Lanzara e Massimo Venturi Ferriolo, Milão: Guerini, 1992, pp. 133 s.; R. Assunto, “I giardini della parola e la parola dei giardini”, cit., pp. 23-26.



Por outro lado, Assunto é manifestamente contra qualquer uso ou transformação do jardim que o desvirtue. Assim, qualquer intervenção que o torne um lugar de consumo falseará a sua essência, não distinguindo Assunto consumo positivo de negativo: quer privado quer público, o consumo de jardins deve sempre ser combatido.<sup>168</sup> O espaço verde, sendo concebido como mero palco de eventos, lugar de aglomeração, de fruição consumista, usado como palco de feiras, concertos, lugares de ginásio ao ar livre (como as instalações de equipamentos de exercício agora muito em voga nos jardins públicos), devém um espaço de ruído em vez de um lugar de silêncio contemplativo. Um espaço de *lazer* subjacente a uma visão higienista, quantitativa e utilitarista quer do espaço quer do “verde”.<sup>169</sup>

É da aliança entre prazer físico e prazer da imaginação (ou seja, do *contentamento do ser*) que advém o prazer estético da contemplação, através da qual o espaço e o tempo são como que expandidos: o espaço deixa de ser apenas o *aqui* e o tempo vai para além do *agora*, “no supra-mundo da beleza que infinitiza a finitude do tempo e do espaço”.<sup>170</sup> Desta qualidade de desdobramento espaço-temporal da contemplação decorre que o espaço verde é manifestamente insuficiente: porque a contemplação é “o momento supremo no qual a vida supera a sua finitude no momento exacto em que a vive.”<sup>171</sup>

Ora, podemos experienciar prazer físico no espaço verde (porque, apesar de tudo, nele podemos mexer-nos e respirar, isto é, usufruir de recreio), mas tal não chega para poder dizer que ele nos proporciona o que o jardim e a paisagem nos oferecem, isto é, a beleza da natureza, na sua múltiplice, complexa, variada e apesar disso una e mutável manifestação.

Acresce ainda uma outra faceta que o filósofo de Caltanissetta repudia. Quem é “forçado” a viver estes espaços, confronta-se com a constatação de um tédio opressor: casas, espaços de recreio, fábricas, repetem à exaustão os mesmos modelos, são iguais na

---

<sup>168</sup> Cf. R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 31.

<sup>169</sup> Se as ideias higienistas datam pelo menos do séc. XIX, devido à necessidade de solucionar problemas de sobrelotação, sujidade, doença e melhorar a habitabilidade das grandes cidades, o espaço verde é o resultado de uma nova implementação de ideias de ordenamento das cidades da segunda metade do séc. XX.

<sup>170</sup> “nel sopramondo della bellezza che infinitizza la finitezza del tempo e dello spazio”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 127.

<sup>171</sup> “momento supremo in cui la vita sormonta la propria finitezza nell’attimo stesso in cui la vive”). *Ibid.*, p. 128.

mesmidade do seu programa. “Filosoficamente é a perda da categoria da singularidade, da categoria que individualiza, qualitativamente, os homens, bem como as coisas.”<sup>172</sup> Aqui, a utilidade não se alia à beleza, ela é apenas funcional: uma produção com caráter meramente utilitário: “Em nome do ‘bem-estar’ (público ou privado ou ambos juntos) que, do ponto de vista teórico, é uma especificação interna do conceito mais geral de *utilidade*”<sup>173</sup> e que justificaria, portanto, aos olhos dos adeptos do urbanismo moderno, a destruição de jardins, ou a sua substituição por *áreas verdes*, “reproduzíveis em série, e todas rigorosamente *funcionais*”<sup>174</sup>.

A crítica ao espaço verde nasce, assim, também deste ser um sinal do mesmo prazo de validade atribuído à nascença às construções da temporânea cidade industrial, o seu espaço não é imagem da temporalidade contínua, mas antes de um tempo cristalizado, fixo, entre o “*terminus a quo* dos loteamentos urbanizantes e o *terminus ad quem* da expiração de validade.”<sup>175</sup> O problema do espaço verde está, pois, na negação da temporalidade e da auto-geração e renovação cíclica; os espaços verdes são, na perspectiva assuntiana, espaço sem tempo, meramente utilitários lugares de consumo.<sup>176</sup>

É frequente, nos espaços verdes, a percepção da temporalidade ser-nos vedada por práticas de jardinagem presas a uma imagem de jardim onde este está permanentemente

---

<sup>172</sup> “Filosoficamente è la perdita della categoria di singolarità, della categoria che individualizza, qualitativamente, gli uomini come le cose.” R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo”, cit., p. 143.

<sup>173</sup> “In nome del benessere (pubblico o privato o tutt’e due insieme), che dal punto di vista teorico à specificazione interna del più generale concetto di *utilità*”, R. Assunto, “Ritorno al Giardino”, cit., p. 133.

<sup>174</sup> “essere riproducibili in serie, e tutti rigorosamente *funzionali*”. *Ibid.*

Convém recordar, portanto, que a destruição de jardins ocorre a par da destruição de paisagens muitas vezes com intuítos como o da defesa socioeconómica dos mais desfavorecidos, para ali se construir seja equipamentos habitacionais ou do chamado ‘bem-estar’ (ginásios, centros comerciais, até mesmo cinemas), seja fábricas ou outros empreendimentos geradores de emprego. A questão, para Assunto, é que não se pode destruir a Cultura sob pretextos cívicos, é uma falsa questão. Há sim que defender, manter e cuidar dos jardins, monumentos e paisagens que são a âncora da nossa cultura, da nossa identidade. Convenceram-se as pessoas de que o que importa é produzir para consumir e consumir para produzir. Este móbil levou à destruição das paisagens, do ambiente de vida, da natureza, da arte. O jardim é contemplável por todos menos por aquele que não entende que a contemplação não se enquadra nos modelos do consumo: é preciso tempo, dar tempo ao jardim, e estar aberto ao deslumbramento, mas o modelo global omnipresente desde o pós-Segunda Guerra é o do homem-massa de Ortega. Assunto não chegou a testemunhar as greves estudantis ligadas às ‘marchas pelo clima’, nem o crescente interesse pela desaceleração (*slow food*, movimento “zero desperdício”, decrescimento, etc.), talvez vislumbrasse aí uma réstia de esperança.

<sup>175</sup> “*terminus a quo* delle lottizzazione urbanizzatrice ed il *terminus ad quem* della scadenza.” R. Assunto, “Il giardinaggio come arte e come filosofia”, cit., p. 106.

<sup>176</sup> Veja-se a este respeito Adriana Veríssimo Serrão, “Natureza e arte: as categorias compósitas”, in Id., *Filosofia da Paisagem. Estudos*, Lisboa: CFUL, 2013, pp. 80 s.

em pleno florescimento, para cuja materialização a cada estação são substituídas as plantas dos canteiros principais por “flores da época”. Tal prática faz com que em lugar da observação e testemunho da temporalidade da natureza – que inclui a decadência e a morte – o que encontramos é a substituição de uma vida por outra, a flor que ontem exibiu a pujança da Primavera, foi hoje trocada por outra, e a flor do Verão, amanhã, quando aparentar murchar, será logo substituída por uma flor de Outono, e assim sucessivamente, sem lhes ser dada a possibilidade de renascer a partir das suas próprias sementes, anulando-se – falsamente – a presença da morte.<sup>177</sup>

Dir-se-ia que o que pode ser lido como passadismo de Assunto – a sua luta feroz contra o primado da técnica ou urbanização total – nasce da percepção de que a cultura de que é contemporâneo (e a que lhe sucede) produziu um modelo de jardim – e como tal, como vimos, uma ideia de paisagem – que anula a poética de uma natureza viva, substituindo-a por uma apologia da técnica e da artificialidade, onde para fora da cidade cresce o parque industrial e não já a paisagem campesina, onde o jardim é substituído por pistas de *jogging* e espaços verdes como instrumentos de saúde (higienistas) e não já espaços de contemplação. Isto é, uma cultura que aspira à morte da paisagem enquanto natureza viva.

---

<sup>177</sup> A este respeito parece-nos relevante a obra do jardineiro (ou, como prefere ser chamado, “planting designer”) Neerlandês Piet Oudolf, que dá particular ênfase nos seus jardins, precisamente, a plantas que “sobrevivam” à morte, ou seja, que sejam belas também na sua decadência. No seu entender, não é apenas o momento da germinação ou de plena floração que é esteticamente estimulante, mas as flores moribundas também se apresentam à contemplação, reforçando essa imagem de ciclicidade (Oudolf diz que “só vale a pena cultivar uma planta se ela também ficar bem quando morta”) Cf. Piet Oudolf e Noel Kingsbury, *Oudolf Hummelo. A Journey Through a Plantsman's Life*, Nova Iorque: The Monacelli Press, 2015, p. 200. Oudolf foi, aliás, responsável pela introdução de várias gramíneas no “leque” de plantas utilizadas no paisagismo.

Uma ideia posta em prática igualmente nos prados de sequeiro, que têm por premissa o ciclo das plantas de acordo com a pluviosidade natural, sem rega artificial e que pressupõe a regeneração do próprio prado pela propagação a partir das sementes que vão germinando naturalmente. A este respeito, Gilles Clément menciona a importância de o corte anual do prado ser feito apenas entre o fim de Setembro e Novembro, para salvaguardar a entomofauna, fundamental à própria existência do campo (e do jardim). Cf. Gilles Clément, *La Sagesse du Jardinier*, cit., p. 23.

Exemplos de jardins que têm por base esta expectativa de auto-regeneração estão actualmente em estudo no *campus* Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília, num projecto de avaliação das potencialidades de espécies autóctones do Cerrado para o plantio de jardins em climas tropicais, sob a forma de prados de sequeiro, a cargo do arquitecto paisagista Júlio Barêa Pastore, entre outros. A este propósito veja-se o artigo de Soraia Silva de Mello e Júlio B. Pastore, “Ornamental flora of the Cerrado in landscape architecture: a portrait of its practical application” *Ornamental Horticulture* 27, No. 1, (2021): 79.

Pese embora essa amargura e falta de optimismo<sup>178</sup>, de quem assistiu à substituição de jardins por espaços verdes, à destruição da paisagem pela construção de auto-estradas e de ambientes urbano-industriais em nome da conquista do progresso cujo fim afigura ser a abolição total da natureza,<sup>179</sup> Assunto parece disposto a aceitar a possibilidade de um jardim composto unicamente por materiais artificiais e *contrários à natureza*. No entanto, embora a disposição formal de tais materiais artificiais em espaço aberto, sem qualquer intervenção da natureza vegetal, possa, obviamente, ser considerado esteticamente belo, o filósofo adverte que a condição para este juízo estético é não se pretender substituir os jardins e as paisagens naturais “com as formas artificiais e as matérias artificialmente produzidas (às quais falta a vida que é própria, como se viu, à natureza enquanto tal)”<sup>180</sup>.

E nesta nota aparentemente secundária, perante uma hipótese que parece apenas do foro da conjectura ou do jogo mental (*poderia um jardim construído apenas e unicamente por materiais sintéticos ser passível de consideração estética?*), vinca-se uma ideia de natureza muito concreta e clara. A natureza, para o filósofo de Caltanissetta, é sinónimo de espontaneidade das formas, de vida e infinito – continuidade entre passado, presente e futuro. A temporalidade da natureza é, precisamente, a marca dessa vitalidade

---

<sup>178</sup> Nas primeiras linhas da introdução a *Il paesaggio e l'estetica*, Assunto é esclarecedor quanto a estes sentimentos: “Este livro é o resultado de dez anos de meditações, leituras, pesquisas, unidas por um fio no qual as cores da amargura e do desespero prevaleceram sobre as iniciais da esperança, confiança num amanhã mais belo e mais justo, para a qual também a reflexão filosófico-estética poderia dar o seu contributo” (Questo libro è il risultato di dieci anni di meditazioni, di letture, di ricerche, tenute insieme da un filo nel quale i colori dell'amarezza e della disperazione hanno sempre più preso il sopravvento su quelli iniziali della speranza, della fiducia in un domani più bello e più giusto, al quale anche la riflessione filosofico-estetica potesse dare un suo contributo.”). R. Assunto, “Premessa”, in *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 7). Note-se ainda que o próprio Assunto não se considera um optimista: “io che ottimista non sono”, R. Assunto, “Il giardino oggi”, *Le Dimore Storiche, Periodico dell'Associazione Dimore Storiche Italiane*, Anno V, N. 3 (Outubro-Dezembro 1989): 1.

<sup>179</sup> Assunto critica, em várias passagens, a falta de valorização da paisagem que é evidente em projectos viários como a “Auto-estrada do Sol” em Ciociaria, cuja única preocupação demonstra ser a ligação, da forma mais curta possível, de um determinado “ponto A” a um “ponto B”, para tal aplanando colinas, cortando a eito, demonstrando, enfim, um total esquecimento da identidade histórica e uma total aversão à beleza. Veja-se, por exemplo R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 351 n. 7 (p. 442). Vejam-se também as suas referências a paisagens e cidades, como Urbino, Palermo, Mestre, destruídas por intervenções ou projectos de urbanização e industrialização que se concretizaram como espoliação de tudo o que fazia delas paisagem (ou cidade, pois esta a seu ver existe somente em diálogo com a paisagem, como vimos). Cf. R. Assunto, “La progettazione e il paesaggio”, cit., pp. 163, 169.

<sup>180</sup> “A condizione però che non si presuma, con le forme artificiali di materie artificiali (alle quali manca la vita che è propria, come s'è visto, alla natura in quanto tale), di sostituire i giardini e il paesaggio: delle cui forme, comunque concepite, il giardino è il modello cristallizzato”. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., p. 69.

que experienciamos na paisagem e no jardim: vida e continuidade, infinito do tempo que está para lá de nós mesmos.

Numa carta enviada aos participantes do “primeiro simpósio sobre o *Jardim* organizado por um Instituto de Filosofia”, ao qual não pode comparecer por questões de saúde, Assunto explica o enquadramento geral do ponto de vista de onde partiu a sua exploração filosófica dos temas da paisagem e do jardim: a filosofia da natureza no sentido schellinguiano, ou seja, entendendo “[ser] a natureza o espírito visível como ‘o espírito é a natureza invisível’”<sup>181</sup>. Daqui se compreende que nem o jardim nem a paisagem existem sem vida, bem como a sua ênfase na ligação entre finito e infinito como indispensável à reflexão em torno do jardim e da paisagem, mas também se percebe aqui por que razão o espaço verde não cabe dentro de uma filosofia do jardim.

Mas o que fazer dos espaços verdes já existentes? Assunto admite que estes podem, de facto, servir de seguros lugares de descanso, de encontro (sobretudo para os anciãos) e de jogo para as crianças, isto é, podem cumprir várias funções na cidade, chegando a admitir a possibilidade da sua contemplação estética – sendo certo que não os coloca nunca ao nível do jardim, pois mesmo podendo ser definidos como ‘terreno plantado com árvores, prados e flores’, não são obras de arte e, como tal, não têm a contemplação como fim. Em primeiro lugar, há que os distinguir claramente de jardins, depois, parece evidente que, apesar de tudo, é melhor não serem substituídos por mais alcatrão e cimento, portanto, não devem ser destruídos – desde que não se pretenda substituir os jardins ainda existentes por espaços verdes, e sendo também claro que havendo ocasião para uma nova criação, um jardim é sempre de preferir a um espaço verde. Os jardins ocupam o lugar de Ideia, ou modelo platónico, os espaços verdes são meras reproduções e devem assegurar o cuidado e a preservação dos modelos.<sup>182</sup>

Após temer pela erradicação dos jardins e de se bater não só pela defesa de jardins reais como pela da própria ideia de jardim, Assunto pôde assistir ao regresso da discussão

---

<sup>181</sup> “la natura [è] lo spirito visibile come ‘lo spirito è la natura invisibile’”, R. Assunto, “Cari Amici”, *Pensare il Giardino*, cit., p. 11. Seminário que teve lugar em Salerno, entre 6 e 8 de Novembro de 1991. Assunto reporta-se à célebre frase de Schelling “A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível.” F.W.J. Schelling, *Ideias para uma filosofia da natureza. Prefácio, Introdução e Aditamento à Introdução*. Trad. prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão, Lisboa: CFUL/ IN-CM, 2001, p. 115.

<sup>182</sup> Cf. R. Assunto, “Il verde come fatto estetico”, in Emanuela Belfiore e Roberto Casseti (eds.), *Metropoli e qualità dell’ambiente*, Roma: Gangemi, 1992, pp. 264-266.

em torno deste tema. Tal sucedeu de forma inesperada: de repente, voltou-se a falar de jardins, subitamente procurou-se salvar aqueles que estavam em perigo:

começou a olhar-se para os jardins sobreviventes, se não com amor, pelo menos com reverência, embora envolta em socio-ecologismos. E se hoje falamos de jardins [...] é porque todos já perceberam, homens não cegados pela loucura produtivo-consumista, que o jardim é beleza viva, beleza na qual se identificam a ideia de natureza e natureza real para que nela a nossa vida se deleite, auto-contemplando-se enquanto se vive.<sup>183</sup>

Assunto não esconde, no entanto, a sua desconfiança: o pecado original repete-se a cada dia de novo sempre que se deixa lixo nos jardins, que se mutilam estátuas ou edificações, pois se a ideia (ou a teoria) do jardim pôde ser recuperada (como o demonstra o crescente interesse, ainda durante a sua vida, da temática do jardim), a sua prática não pode ser descurada. Se o espaço verde é a antítese do jardim é, também, porque ele é desprovido de qualquer metáfora ou poesia, é pura materialidade sem substrato, é, quando muito, um simulacro de jardim que nos resta após a recusa da contemplação e a reivindicação do consumo. Há, pois, que devolver ao jardim o seu destaque.

## 16.1 DO BEM COMUM E DO RESTAURO DO JARDIM

Seria enganoso afirmar que Assunto se opõe à ideia de jardim público, apesar de considerar que, muitas vezes, a transformação de jardins privados em espaço público – em nome do suposto acesso a todos<sup>184</sup> – acabe por desvirtuá-los ou mesmo dilapidá-los. Porém, Assunto defende que os jardins privados são um bem público porque não deixam de ser contempláveis desde fora, mesmo se quem por eles passa apenas possa fantasiar o seu interior a partir de sugestões oferecidas pelas copas, visíveis do exterior, ou por outros

---

<sup>183</sup> “ai giardini superstiti si cominciò a guardare se non con amore, almeno con riverenza, sia pure ammantata di socioecologismi. E se noi oggi parliamo di giardini [...] è perché tutti si sono ormai accorti, gli uomini non accecati da produttivo-consumistica stoltezza, che il giardino è bellezza vivente, bellezza in cui si immedesimano l’idea di natura e la natura reale affinché in essa la nostra vita goda se stessa autocontemplandosi nel mentre si vive”. R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare”, cit., p. 167.

<sup>184</sup> Com alguma ironia, Assunto diz mesmo que a ideia de que é necessário que todos possam usufruir dos jardins como se fossem seus (torná-los espaço público, abertos) é uma ideia “implicitamente consumista” (“implicitamente consumistica”). R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 31.

pequenos elementos que se podem adivinhar sem ver, como o som de água corrente que pode ser um riacho, ou uma fonte, ou o perfume de flores e de aromáticas que passa além dos muros, ou o chilrear de pássaros. E chega mesmo a defender a atribuição de benefícios fiscais, ou outras ajudas estatais, para a manutenção de jardins privados, pois a sua protecção é benéfica para todos, não se esgotando no usufruto directo dos proprietários.<sup>185</sup> Tal não significa, contudo, que não batalhe pela salvaguarda do interesse público contra a “omnipotência do dinheiro”<sup>186</sup>, aquela que arrasa jardins se deles puder tirar lucro e que é apenas mais uma manifestação da destruição dos valores da cultura e da história.

Para Assunto, os jardins são sempre benéficos, *para todos*, mesmo os privados – propondo, inclusivamente, a substituição do termo “jardim público” por “jardim de todos”<sup>187</sup>, porque um jardim bem cuidado é como se fosse de todos e particular de cada um (esperando-se que nele cada um se comporte como se o jardim fosse seu, isto é, cuidando-o com o esmero que a sua própria propriedade lhe exige).

É certo que poder visitar um jardim, em vez de limitar o deleite ao que dele podemos imaginar desde fora, permite uma experiência não apenas muito mais prazenteira, mas mais intensa e completa. Assunto relembra, no entanto, que no passado (em grande parte até à eclosão da Primeira Grande Guerra, mas em alguns casos até aos anos setenta do séc. XX), mesmo os jardins privados eram visitáveis por qualquer um; alguns a qualquer hora, outros dentro de um horário determinado. Entre os séculos XVII e XIX, jardins como os da Villa Borghese ou o parque da Villa Ludovisi eram mais frequentados que os espaços públicos – e por pessoas de todos os estratos sociais<sup>188</sup> –,

---

<sup>185</sup> Cf. *Ibid.*, p. 32.

<sup>186</sup> Giulio Carlo Argan, “Assunto e la filosofia della natura”, in *Luoghi*, cit., p. 56.

<sup>187</sup> Cf. R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo”, cit., p. 157.

<sup>188</sup> A este respeito, Assunto indica um guia, *Roma nel 1911* (da autoria de um escritor bem-afamado no início do séc. XX, Ugo Fleres), que incluía os horários de abertura ao público dos principais jardins das *ville* privadas (Cf. R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 35); veja-se também R. Assunto, “Il Giardino come parola e come tempo”, cit., pp. 150 s.; R. Assunto, “Quando le piazze avevano le foglie”, *Il Giornale*, 06/12/1992, p. 13.

Em Portugal, o mesmo sucedia, por exemplo, em Sintra: os jardins do Palácio de Monserrate eram visitáveis mediante o pagamento pela admissão e por um guia com indicações sobre os jardins, as plantas, as esculturas, fontes e os melhores caminhos a tomar para melhor contemplar os jardins. Este guia, de 1923, tem uma introdução do então proprietário, Sir Herbert Cook, sendo o guia propriamente dito escrito pelo jardineiro. Já no Jardim da Estrela – o primeiro jardim público de Lisboa, inaugurado em meados do séc. XIX, apesar de não se cobrar entrada o acesso era condicionado: os visitantes deveriam vestir trajes limpos; dementes, pessoas alcoolizadas ou carregando cargas viam o acesso vedado, bem como os menores de 10 anos quando não acompanhados. Cf. Ana Duarte Rodrigues, *O triunfo dos jardins. O pelouro dos passeios*

fazendo com que a questão de um acesso *democrático* aos jardins não se colocasse, pois o que sim estava em jogo com essa abertura total ao público era o perigo da dessacralização do jardim, da erradicação da própria compreensão do jardim como encarnação da Beleza.<sup>189</sup>

Para o filósofo siciliano, a causa da destruição de muitos jardins, bem como do desprezo pela cultura em geral, pelo património e pela arte, é uma hostilidade à própria ideia de Beleza (uma hostilidade que é correlativa à adoração do útil), a que assistiu em Itália (mas que à Itália não se resumiu), e que foi um período de destruição da natureza tendo em vista a produção – fosse de produtos agrícolas, fosse de bens de consumo não alimentar. Nesta destruição de paisagens e de jardins inclui-se a construção de áreas verdes, de espaços de lazer, a par das fábricas e zonas industriais. Assunto constata que o seu tempo é “um tempo que produz para destruir e destrui para produzir mais, recusando a si mesmo o deleite da contemplação que não destrui porque não produz, mas cria”<sup>190</sup>.

Se o olhar do filósofo recai sobre o jardim como categoria de pensamento, não deixa de pousar também em casos particulares, ou em modos de manifestação dessa categoria – o que significa que além de uma crítica ao espaço verde, em contraponto com a apologia do jardim, ressalta dos seus textos o elogio do *restauro*.<sup>191</sup> É de sublinhar, no entanto, que quando Assunto se refere a restauro não tem em mente apenas o conserto de jardins em decadência e que possam necessitar de podas, plantações, recuperação de

---

*e arvoredos de Lisboa (1840-1900)*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/Lisboa Capital Verde Europeia 2020, 2020, pp. 431 s.

<sup>189</sup> Do mesmo problema é sintomática a necessidade de o jardim da Fundação Calouste Gulbenkian sofrer obras de conservação no final dos anos de 1970, não só porque era frequentado por muito mais pessoas do que o antecipado, mas, e sobretudo, pela delapidação constante perpetrada por frequentadores desprovidos de civilidade e respeito pelo jardim. Cf. Aurora Carapinha, “Dos jardins que o jardim contém”, in Aurora Carapinha e Marc Trieb, *Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim*, Lisboa: FCG, 2006, p. 141.

<sup>190</sup> “tempo che produce per distruggere e distrugge per ancora produrre, rifiutando se stesso al godimento della contemplazione che non distrugge perché non produce, ma crea”. R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 17.

<sup>191</sup> É de salientar que Assunto teve um papel determinante com repercussões práticas efectivas, tendo levado à adopção da Carta de Florença para o restauro de jardins históricos e à votação de leis de protecção de “zonas de interesse ambiental”. Cf. Hervé Brunon, “Avant-propos”, in *Rosario Assunto, Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, 2003, p. 14. Veja-se ainda a mensagem do júri que lhe atribui o Prémio Carlo Scarpa per il Giardino, reconhecendo o mérito da sua “batalha de ideias pelo bom governo, cuidado e defesa dos jardins e paisagens”. Cf. “La vita come battaglia di idee”, in *Luoghi: forma e vita di giardini e di paesaggi. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999*, cit., p. 52. Num artigo de jornal, Assunto aborda o restauro de jardins a par da recuperação de literatura e poesia, na altura já difícil de encontrar em livrarias. Cf. R. Assunto, “Quanto bei titoli tra le erbacce”, *Il Giornale*, 22/03/93, s.p.



sistemas hidráulicos ou reconstrução de muros, nem significa que uma vez restaurados devam tornar-se intocados, Assunto é contra a musealização dos jardins históricos, pois considera que estes devem permanecer vividos, lugares habitados e em devir.<sup>192</sup>

Concordamos com Matilde Bonato,<sup>193</sup> que afirma que a filosofia de Assunto, além de uma arreigada denúncia da cultura moderna (responsável pelo desfear do mundo) não deixa igualmente de ter um carácter projectual, já que o filósofo propõe, efectivamente, linhas orientadoras da acção presente e futura. Estas assentam no estudo do passado – não para o copiar e repetir, mas para o integrar, conservando e, simultaneamente, transformando o património.<sup>194</sup> Ou seja, não se trata de congelar o passado, mas de o manter presente, tanto no que toca a edifícios como a jardins e paisagens, devendo os projectos sempre levar em consideração as qualidades que caracterizam o lugar (sejam históricas, geográficas, artísticas ou humanas), nunca o tomando como mero espaço vazio a preencher. No entanto, ao tomar a faculdade do ser humano de ser surpreendido – faculdade essa que Assunto considera potenciar a descoberta de novos aspectos da beleza – como via de saída estética, Bonato não leva suficientemente em consideração que a descoberta da beleza – no que toca a jardins e paisagens – é estritamente vinculada à sua naturalidade, isto é, a estes lugares serem mormente constituídos por elementos vegetais, minerais e animais, elementos vivos que acolhem vida. Sem natureza não há jardins ou paisagens. Aliás, a capacidade de se ser surpreendido com novas formas de beleza não anula o risco de que a nossa realidade tecnológica (que não é sempre apenas negativa e na qual poderemos eventualmente encontrar modos de beleza) nos faça perder a beleza da natureza. Assunto deixa o aviso: a riqueza que, sem dúvida, a tecnologia nos proporciona traz consigo a ameaça da perda de algo insubstituível e possivelmente irrecuperável, porque a perda da paisagem implica uma *frustração estética* a par de um mal-estar potencial a nível biológico.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Cf. Matilde Bonato, “Rosario Assunto, filosofo poetante. Intervista all’Arch. Sofia Varoli Piazza”, p. 3. Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Roma, 13/04/2016.

<sup>193</sup> Cf. Matilde Bonato, “*Quod agendum?* Rosario Assunto, fra denuncia e progetto”, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Treviso, 31 de Maio de 2016.

<sup>194</sup> A este respeito é significativa a menção de Assunto à descrição elogiosa que Goethe, na sua *Viagem a Itália*, faz da forma como os italianos de então (1786) integravam a hereditariedade dos tempos antigos, erigindo edifícios novos sobre plantas antigas. Cf. R. Assunto, “Dialectica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)”, cit., p. 91.

<sup>195</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 149, 160-164.

Ainda relativamente ao aspecto projectual, Assunto considera que a única solução para esta crise (da qual, já à época se sentiam na pele as consequências climáticas), é a *desindustrialização e desurbanização* de vastas áreas, constituindo uma boa aplicação do projecto de arquitectura paisagista – não para criação de paisagem, mas como recuperação dos lugares. Projectar menos, ou projectar através da desinstalação de fábricas, construções e tudo aquilo que nos priva da experiência não só da paisagem, mas também dos jardins.<sup>196</sup>

Assim, no que toca ao restauro do jardim, aquilo que verdadeiramente propõe é a recuperação da possibilidade de nos deleitarmos na sua experiência, o que pode significar a demolição do que foi construído não só onde antes estava o jardim, como também à sua volta – e que atrofie a nossa sensibilidade seja com gazes seja com ruído – como o fazem certas fábricas e indústrias:

quando se revelar necessário, a demolição dos edifícios que aprisionam os jardins e a remoção das fábricas que, com os seus fumos e o seu ruído, os envenenam e impedem o seu deleite contemplativo; o desmantelamento, finalmente, das refinarias que o progressismo imprudente, senão criminoso, construiu junto aos jardins, quando não usurpou parte do espaço por eles ocupado.<sup>197</sup>

Da mesma forma, não faz sentido, diz-nos, restaurar os monumentos e estátuas de Veneza se não se recuperar também a lagoa (o que quer dizer restituir-lhe água limpa, devolver-lhe o que a industrialização inquinou).<sup>198</sup> Porque a importância do restauro não se limita à aparência, o interesse está na recuperação de um modo de pensar a nossa relação com a natureza que não se baseie na exploração, que não pode mais seguir o caminho da destruição, inquinamento, ou total desconsideração. Voltamos à associação entre ética e estética: o restauro é estético e ético, é a “reconquista [...] daquela primazia

---

<sup>196</sup> Cf. R. Assunto, “La progettazione e il paesaggio”, cit., p. 175.

<sup>197</sup> “quando ciò si riveli necessario, l’abbattimento dei fabbricati che imprigionano i giardini e la rimozione delle officine che con le loro esalazioni ed il loro frastuono li attossicano e ne impediscono il godimento contemplativo; lo smantellamento, infine, delle raffinerie che il progressismo incauto, se non criminale, ha fatto sorgere a fianco dei giardini, quando non ha usurpato parte dello spazio da essi occupato.” R. Assunto, “Il restauro dell’idea di giardino e l’armonia dell’uomo e della natura”, in Escola Taller del Laberint D’Horta (org.), *1er. Seminari Internacional Restauració de Jardins Històrics*, Barcelona [S. n. t], 1989, pp. 31 s. Não causa surpresa que Assunto tenha a mesma postura perante a paisagem, propondo a remoção *cirúrgica* de tudo aquilo que deturpe, ofenda ou ponha em perigo a sobrevivência da paisagem, e a saúde biológica e psíquica dos homens. Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l’estetica*, cit., pp. 344 s.

<sup>198</sup> Cf. R. Assunto, “Il restauro dell’idea di giardino e l’armonia dell’uomo e della natura”, cit. p. 32.

da contemplação como fundação e finalização no que diz respeito à práxis, que os homens professaram, vivendo-a, enquanto construíram catedrais e jardins”<sup>199</sup>. Isto é, o que está em causa é a recuperação da ideia de jardim como lugar inequívoco e insubstituível de contemplação da Beleza, recuperar a ideia de jardim como *conciliação estética* entre o homem e a natureza.<sup>200</sup> A beleza é, de facto, multiforme, e podemos descobri-la em muitas sedes, mas a Beleza Absoluta, essa, implica uma harmonia que apenas se pode encontrar lá onde finito e infinito se tocam.

## 17 DO FUTURO DO JARDIM E O REGRESSO DA TEMPORALIDADE

*I don't know if it's the time I've spent in the garden (spent an interesting word), which is somehow an exercise in supreme attentiveness – staring into the oregano blooms wending through the lowest branches of the gouda bush and the big vascular leaves of the rhubarb – and also an exercise in supreme inattention, or distraction, I should say, or fleeting intense attentions, I should say, or intense fleeting attentions – did I mention the hummingbird hovering there with its green-gold breast shimmering, slipping its needle nose in the zinnia, and zoom! Mention the pokeweed berries dangling like jewelry from a flapper mid-step. Mention the little black jewels of deer scat and the deer-shaped depressions in the grass and red clover. Uh oh.*

Ross Gay

Não será apenas em jardins que a temporalidade da natureza é perceptível na cidade. A árvore ao final da rua anuncia-nos a Primavera, com os seus botões prestes a florir ou, de forma mais intensa e dominante, o perfume dos Pitósporos num entardecer declara-nos a chegada incontestável da nova estação. Aqueles que caminham pela cidade,

---

<sup>199</sup> “riconquista [...] di quel primato della contemplazione come fondante e ultimativa rispetto alla prassi, che gli uomini professarono, vivendola, fino a quando costruirono cattedrali e giardini.” R. Assunto, “Il restauro dell’idea di giardino e l’armonia dell’uomo e della natura”, cit., p. 32.

<sup>200</sup> Cf. *Ibid.*, p. 31.

seja como forma de chegar e regressar de casa ao trabalho, seja como lazer, apercebem-se dos vários sinais da temporalidade cíclica característica da vegetação, mesmo nos mais humildes exemplos, como sejam dentes-de-leão viçosos e outras pequenas ervas que encontram forma de crescer nos telhados, nos interstícios da calçada, ou de irromper com um fulgor destemido no mar de betão das cidades.

E, quando reparamos nessa forma singular, apercebemo-nos do retorno da vida que desponta por todo o lado na diversidade de formas e de existências vivas. As flores parecem ter brotado do nada, pois durante meses a fio os troncos despídos, escuros, adormecidos, não davam sinais de vida. E de repente, após dois ou três dias de temperatura mais elevada, florinhas despontam pela cidade toda: primeiro as ameixeiras de jardim, logo seguidas das olaias e depois outros rebentos, tudo floresce.

A figueira do parque de estacionamento ostenta agora minúsculos botões redondos e brilhantes que serão figos não tarda muito. Pequenas folhas de um verde-claro vibrante preenchem os ramos até aqui escuros, lisos e aparentemente inertes. No Verão esteve carregada de figos, para deleite dos pássaros. Depois, com o Outono, as folhas verde-escuras tornaram-se amarelas, castanhas e por fim caíram, deixando a nu os ramos esticados, expectantes. Neste parque de estacionamento – que pouco mais é que um baldio alcatroado, com alguns canteiros que delimitam as zonas de parqueamento – uma infinidade de ervas cresce agora: malvas, funchos, labças, erva de S. Roberto, dentes-de-leão, plantagos, trevos, azedas, oxalis, papoilas, verbasco, tremoço amarelo, e, ao fundo, acantos e urtigas, protegidos pela sombra das árvores. Os pássaros fazem aqui ninho e os insectos mantêm a sua actividade alheios ao rebuliço humano: formigas sobem e descem troncos, escaravelhos e joaninhas procuram alimento, aranhas preparam as suas teias, minhocas arejam o solo, lagartas devoram as folhas tenras para daqui a pouco eclodirem como pontos de cor esvoaçante.

A vida exulta ao nosso lado e nós, a maior parte do tempo, não damos por ela. Corremos na nossa labuta diária, com pressa de chegar: pressa de manhã para chegar à escola, ao trabalho, à reunião ou à consulta; pressa durante o dia para cumprirmos as tarefas pendentes, sempre em atraso, porque todos os dias chegam sempre novas tarefas urgentes, remetendo as de ontem para o fim da lista. A ordem de importância vai-se alterando e sobrepondo e de repente lembramo-nos de umas tarefas muito urgentes que ficaram por fazer, e por isso corremos, apressados, almoçamos sem degustar o que nos alimenta, corremos de volta a casa, tarde, depois da hora prevista, para tudo se demorar

novamente e aterrarmos, exaustos, no sofá ou na cama, revendo mentalmente uma nova lista de afazeres.<sup>201</sup>

Herdeiros da cidade industrial, mesmo se vivermos em cidades históricas, a nossa vida batalha-se no sem sentido do tempo como consumo. Apenas damos conta de outras formas do tempo, ou de que o tempo não se resume a esse momento fugidioso que nunca conseguimos abraçar, quando olhamos para lá do mundo humano do nosso quotidiano e vemos a vida que vive lá fora. Aqui o jardim revela-se essencial. Se uma indagação em torno da natureza do tempo no jardim e do seu impacto na experiência da temporalidade qualitativa de um cidadão se mostra de grande importância, não parece despropositado perscrutar o papel do espaço do jardim para essa mesma experiência da temporalidade, revelando-se mesmo ser justamente a imbricação de espaço e tempo – ou o jardim enquanto meta-espacialidade – de uma extraordinária importância para que não fiquemos reféns da temporaneidade do curto prazo.

Mas, se é certo que podemos observar a ciclicidade da natureza nos interstícios do cimento, é no jardim que, na cidade, melhor a podemos admirar. A imersão contemplativa no jardim possibilita uma vivência da temporalidade, num ritmo que se manifesta indiferente ao nosso, mas que nos vivifica. Precisamos de jardins como precisamos de outras manifestações de cultura: para sairmos do sempre-igual do mundo quotidiano; há qualquer coisa de diverso no tempo que se experiencia no jardim.

A este respeito, Rosario Assunto é incisivo: “Jardim [...] como lugar onde o tempo é absolutamente *outro*”<sup>202</sup>. O jardim, diz-nos, é um lugar que exclui o tempo destrutivo (da decadência pura). A caducidade, precariedade e efemeridade são-lhe externas. Não obstante, o jardim *é tempo*, é uma relação particular entre um espaço com determinadas

---

<sup>201</sup> A diferença do momento presente face a outros momentos da história do pensamento não será, talvez, tanto um questionamento sobre se o tempo se perde ou como o recuperar, mas uma preocupação face à percepção da velocidade do fluir do tempo, cujo ritmo parece agora mais rápido. No entanto, a velocidade é sempre relativa. A maior ou menor velocidade de um automóvel que passa apenas pode ser medida em relação a outro automóvel, a um objecto imóvel, ou a outra forma de locomoção. Sem contraponto não aferimos nem a diferença nem o absoluto. A sensação de rapidez depende de um referencial: a minha avó contava que quando o seu pai comprou um automóvel (o único naquela cidade, nos idos anos 20 do séc. XX) as pessoas afastavam-se à sua passagem porque os 30 Km/h a que circulava de tão velozes, assustavam, era um foguetão a passar na rua! Hoje, essa é a velocidade que se considera segura para os bairros habitacionais onde as crianças brincam na rua. Apesar dos muitos que em diversos momentos advogaram e celebraram o progresso e o novo, talvez apenas os Futuristas e o modernismo literário do início do século XX tenham verdadeiramente exaltado a velocidade e glorificado a vida acelerada – ficará para momento oportuno futuro explorar essa questão.

<sup>202</sup> “Giardino [...] come luogo ove il tempo è assolutamente altro”. R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo”, cit., p. 164.

características e um tempo característico correspondente: um tempo circular. Este não é um tempo precário, efêmero e caduco, mas antes um tempo que se renova e que é longo:

O tempo que Platão, no *Timeu*, definiu “imagem móvel da eternidade”, porque se move em círculo. Também no jardim o tempo se move em círculo. A circularidade das estações que se renovam e que nós aguardamos, esta circularidade das estações exprime-se nos jardins em que o momento naturalista prevalece. E nos jardins arquitectónicos, a perenidade do verde, a constância do verde alternado às estátuas, é o domínio de uma presença imutável sobre a mutável sucessão das estações.<sup>203</sup>

Esta experiência mostra-se ainda mais forte quando nós próprios intervimos no jardim, quando o jardinamos. A este respeito, Karel Čapek oferece uma análise profunda e rica da percepção do tempo que se opera naquele que cuida do jardim, cuidadosamente, ao longo do ano, e que merece ser citada em pleno:

É apenas uma ilusão de óptica que as minhas flores morrem no Outono; pois na realidade elas nascem. Dizemos que a Natureza descansa, mas ela trabalha como uma louca. Ela apenas fechou a loja e baixou as persianas; mas atrás delas ela desempacota novos produtos, e as prateleiras estão a ficar tão cheias que dobram com a carga. Esta é a verdadeira Primavera; o que não for feito agora não será feito em Abril. O futuro não está à nossa frente, pois já está aqui na forma de um gérmen; já está diante de nós; e o que não está connosco não estará nem no futuro. Não vemos gérmens porque eles estão debaixo da terra; não conhecemos o futuro porque ele está dentro de nós. Às vezes parece que cheiramos a podridão, onerada pelos desvanecidos resquícios do passado, mas se pudéssemos ver quantos rebentos gordos e brancos avançam no velho solo arado, que se chama o hoje; quantas sementes germinam em segredo; quantas plantas velhas se juntam e se concentram em um botão vivo, que um dia desabrochará em vida florida – se ao menos pudéssemos ver aquele secreto ferver do futuro dentro de nós, deveríamos dizer que a nossa melancolia e desconfiança são tolas e absurdas, e que o melhor de tudo é ser um homem vivo – isto é, um homem que cresce.<sup>204</sup>

Isto é, jardinar é uma actividade propícia à experiência da temporalidade qualitativa. Jardinar “aguça” a sensibilidade às pequenas mudanças, por vezes quase invisíveis que se operam no subsolo ou no interior dos ramos aparentemente adormecidos,

---

<sup>203</sup> “Il tempo che Platone, nel *Timeo*, definì ‘immagine mobile dell’eternità’, perché si muove in circolo. Anche nel giardino il tempo si muove in circolo. La circolarità delle stagioni che si rinnovano e che noi aspettiamo, questa circolarità delle stagioni si esprime nei giardini in cui prevale il momento naturalistico. E nei giardini architettonici, la perennità del verde, la costanza del verde alternato alle statue, è il sovrastare di una presenza immutabile al mutevole avvicinarsi delle stagioni.” R. Assunto, “Il giardino come parola e come tempo”, cit., p. 164. Da mesma ideia dá conta em R. Assunto, “Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, cit., p. 16; Cf. Platão, *Timeu* 37 d.

<sup>204</sup> Karel Čapek, *The gardener's year* [Zahradníkův rok, 1929], trad. inglesa de M. R. Weatherall, Madison: The University of Wisconsin Press, 1984, pp. 146 s.

atrás das “persianas fechadas” da natureza invernal. Esta abertura ou maior sensibilidade ao tempo que o jardineiro desenvolve é apenas possibilitada pela presença da natureza na nossa quotidianidade. O inverso desta disponibilidade da natureza, isto é, a ocultação da natureza das nossas vidas quotidianas, corresponde a uma ausência de relação com o tempo operada a nível essencial, isto é, há uma relação directa entre presença da natureza e experiência qualitativa e incluyente do tempo.<sup>205</sup>

A circularidade das estações que no jardim presenciamos revelam um tempo que não é mera caducidade, mas renovação e infinito. Na parte II analisámos a forma como, na paisagem, cada um dos três reinos da natureza contribui do seu modo específico para a percepção da temporalidade da natureza. Também no jardim nos oferecem, cada reino a seu modo, uma imagem dessa específica experiência do tempo. Se é certo que a paisagem e o jardim não se subsumem, no que toca à experiência da temporalidade a diferença residirá mais fortemente, mais uma vez, na escala – desde logo na escala de “imersão” no espaço possibilitada pelo relativo isolamento do jardim quanto ao espaço citadino circundante.

Acontece-nos, na paisagem, sermos “interrompidos” na nossa contemplação, distraídos pelo passar de um avião, pelo som de automóveis ou de máquinas à distância, no entanto, em grande parte estamos imersos, rodeados a 360° por elementos dos três reinos da natureza, seja vegetação, rochas, terra, água e animais. Dada a intensidade, a percepção da temporalidade na paisagem ocorre de forma quase imediata. Já no jardim, em espaço urbano, a prontidão pode ser outra, ainda assim a imersão é possível.

A temporalidade circular da vegetação é desde logo a mais fácil de se contemplar no jardim. Ela é a negação da irreversibilidade, no tempo circular, a garantia de futuro e vislumbre do infinito (de que nos apercebemos, sobretudo, quando o jardim conjuga variadas espécies de folha caduca, com períodos de floração distinta, e plantas perenes, cuja constância resiste à permanente renovação).<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Uma relação que, como Lavínia Leal Pereira bem formula, é de forma inédita trabalhada por Assunto em *Il paesaggio e l'estetica*. Cf. Lavínia Leal Pereira, “Diegese da *durée* bergsoniana na filosofia da natureza de R. Assunto”, *Philosophica* 32 (2008): 56.

<sup>206</sup> A este propósito, Anne Whiston Spirne chama a atenção para a importância da regularidade de eventos recorrentes, como os ciclos sazonais, mas também os longos processos de erosão geológica para a percepção do tempo e para a sensação de conectividade ao passado e ao futuro. Numa época caracterizada por mudanças rápidas, a regularidade dos processos naturais mostra-se essencial à nossa concepção de indivíduo e de sociedade, e é fundamental tê-los em consideração na projecção dos espaços urbanos. Mais, ao negligenciarmos estes processos, não só arriscamos a degradação dos recursos naturais, aumentamos a possibilidade de catástrofes naturais, como também arriscamos comprometer “um sentido de conexão a um

Se é certo que em poucas cidades (europeias) é frequente encontrar animais selvagens de grande porte num jardim, não é raro o encontro com seres mais pequenos, batráquios, ratinhos, coelhos, e claro, insectos. Em várias cidades, mesmo raposas e pequenos felinos, e esse encontro propicia-nos o confronto com a imagem da vida e da presença que apenas o animal nos pode oferecer. Os animais que são realmente visíveis (e audíveis) tanto na paisagem quanto no jardim (e fora deste, levando o jardim à cidade, sendo uma ponte entre estes dois ‘reinos’) são os pássaros, e são eles que, na cidade, melhor nos dão a sentir a temporalidade como movimento absoluto. Se pardais, pombos, melros e mesmo estorninhos são habitantes comuns nas nossas cidades – o seu voar e o seu cantar preenchem-nos de emaravilhamento –, o vislumbre de aves migratórias como estrelinhas-de-poupa (*Regulus regulus*) e corvos marinhos (*Phalacrocorax carbo*) no inverno, ou alvéolas amarelas (*Motacilla flava*) e papa-figos (*Oriolus oriolus*) na primavera, é como participar de uma celebração, presenciar um dom, pois as aves migratórias são o símbolo por excelência da união do movimento livre e da circularidade cíclica das estações. A sua visita é regular, antecipável, mas tal passagem anual é para nós como o celebrar de uma promessa e é acompanhado de júbilo, porque traz consigo a garantia de que apesar de todas as mudanças que possam ter ocorrido, algumas certezas (ainda) se mantêm.

Quanto ao reino mineral, a história dos jardins é indissociável da água, e desde sempre neles se criaram espelhos d’água, lagos, fontes ou pequenos elementos aquáticos.<sup>207</sup> O som da água a correr transporta-nos para longe. Venha de uma fonte ou

---

todo maior para além de nós”, num espaço público que dá azo a um sentimento de alienação. Cf. Anne W. Spirne, “The Poetics of City and Nature: Towards a New Aesthetic of Urban Design”, *Landscape Journal*, Special Issue “Nature, Form, and Meaning”, Vol. 7, n.º 2 (1988): 110-112, 122.

<sup>207</sup> A presença de água é, aliás, desde logo fundamental à própria existência do jardim. As descrições que nos chegaram dos primeiros jardins egípcios (por exemplo os jardins de Amenófis III [1384-1345 a.C.], em Tebas), assírios (como os do rei Assurnasirpal II [883-859 a.C.] ou persas, como os jardins suspensos da Babilónia, dão particular ênfase não só aos sistemas de irrigação (que possibilitaram, de forma engenhosa, trazer água dos rios até aos jardins e hortas) como elementos de água ornamentais como canais, bacias e fontes. Particularmente interessante a este respeito é a descrição dos “paradeisos” persas, como os jardins do Palácio de Pasárgada de Ciro II, continuado por Dário I, a nordeste da actual Shiraz, a sua forma rectangular central dividida em quatro rectângulos iguais, separados por canais de água (*Chahar bagh*), que intervalados por bacias com profundidades diversas faziam a água serpentear, criando o efeito de água corrente, trazendo frescura e humidade tanto visível como audível. Cf. M. Baridon, *Les Jardins. Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, cit., pp. 115-121, em especial p. 116, fig. 17.

A respeito dos modos distintos em que “o elemento líquido” se concretiza como imagem espacial do tempo da natureza, Assunto refere a “bela arte da hidráulica” (recuperando a análise de Schopenhauer em *O Mundo como Vontade e Representação*, na qual a arquitectura revela a gravidade sólida e a arte da hidráulica revela a fluida: ausência de forma, mobilidade e transparência), pela analogia que se pode



de um lago, este som é muitas vezes o suficiente para suscitar a imagem da fluidez absoluta, da presença em movimento. É certo que a água em circuito fechado de um sistema de fontes e caleiras pode não remeter de imediato para a imagem de movimento da água do rio, que é sempre outra (lembrando o fragmento de Heraclito), ainda assim, podemos apreciar no jardim a experiência da fluidez da água quando chove, nos pequenos cursos de água que se criam depois de uma forte chuvada e que encontram uma forma de seguir caminho, de escoar para o lago ou de se entranhar na terra. E a água que não está em movimento, mas parada, torna-se um espelho, reflecte o próprio jardim, criando simultaneamente profundidade e ligação ao céu. A água concorre para a compreensão de que sendo embora finito o espaço do jardim, o seu tempo não o é. No seu fluir e na sua quietude, a água faz o espaço do jardim transbordar de si próprio, multiplicar-se. Por sua vez, as rochas (seja quando presentes naturalmente no jardim, seja se esculpidas ou usadas nas estruturas) são a perenidade absoluta, o tempo longo, geológico, que estava antes e ficará depois do nosso tempo. Tempo, enfim, como presença absoluta (*presenza assoluta*), contrastando a impermanência absoluta da cidade temporânea.

A par das distintas nuances da temporalidade que os distintos reinos da natureza nos trazem, no jardim experienciamos a temporalidade da história. Os jardins, mesmo os chamados “jardins históricos”, devolvendo-nos embora uma imagem da ideia de natureza em voga no momento do seu desenho, não ficam fixos no momento da sua criação, as árvores crescem, os arbustos adensam-se, algumas plantações são substituídas, outras acrescentadas.

De facto, toda a obra de Assunto em torno do jardim constrói-se como um antídoto à alienação pelo temporâneo. A sua reflexão sobre os modos de experienciação do tempo mostra-nos que é na contemplação (do jardim, da paisagem e da cidade histórica) que encontramos forma de nos situar no mundo, que a angústia da nossa própria finitude se

---

estabelecer entre as fontes, cascatas e torrentes de montanha segundo o modo como nelas a temporalidade (como “forma espacial da água”) se afigura “aquele movimento absoluto do futuro apropriando-se do presente e do passado, e do seu jogo alegre com a presença imóvel das pedras (“quale movimento assoluto del futuro appropriantesi di presente e passato, e del suo festoso giuocare con la presenza immobile delle pietre”). R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 92 s.

Por sua vez, Anne W. Spirn recorda que no ciclo hidrológico a água circula em forma líquida, gasosa e sólida, conectando o ar, a terra e os organismos vivos, sendo por essa razão a presença da água uma outra forma de observarmos a circularidade dos processos naturais. A introdução de elementos de água nos jardins é, portanto, uma forma de tornar tangíveis esses processos naturais, aproximando-nos dos ciclos que nos sustentam. Cf. Anne Spirn, “The Poetics of City and Nature: Towards a New Aesthetic of Urban Design”, cit., pp. 119-122.

apazigua perante a infinitude da natureza, constituindo-se a contemplação como uma forma de não sucumbência perante a massificação do temporâneo accidental.

Há ainda uma antiga poética de jardim, transversal à cultura europeia (e a ele não limitada) que julgamos poder trazer alguma luz ao futuro do jardim.

## UMA ‘APOSTILHA’ ASSUNTIANA ACERCA DO JARDIM-POMAR

*E as árvores, sempre com folhas e frutos,  
vicejavam,  
carregadas com frutos abundantes o ano  
inteiro*

Empédocles

*What wondrous life is this I lead!  
Ripe apples drop about my head;  
The luscious clusters of the vine  
Upon my mouth do crush their wine;  
The nectarine and curious peach  
Into my hands themselves do reach;  
Stumbling on melons as I pass,  
Insnared with flowers, I fall on grass.*

Andrew Marvell

Nas referências que o filósofo de Caltanissetta faz a jardins idílicos, sobressai a coexistência harmoniosa de plantas ornamentais e produtivas. A simultaneidade de flores e frutos é indicativa da indissociação entre contemplação e utilidade. Estes jardins e paisagens edénicas não são lugares onde apenas o olho se regala: a beleza que é retratada e apresentada como imagem de perfeição não se resume a um “quadro” a ser apreciado unicamente pela beleza das cores e das formas, uma vez que para a alegria da contemplação da beleza das flores concorre a comprovada maturação dos frutos.

Assunto remete às *Geórgicas* de Virgílio para nos dar conta de um ponto de vista sobre o campo cultivado que, na sua perfeição, é semelhante a um jardim, sendo o olhar de Virgílio simultaneamente utilitário (trata-se, afinal, de um tratado de agricultura) e estético. Além do autor da *Eneida*, Assunto elege como exemplo do tratamento desta simbiótica união Francis Bacon (*Essay* 46, “Of Gardens”, 1597)<sup>1</sup> e Milton (*Paraíso*

---

<sup>1</sup> Francis Bacon louva o jardim como lugar de beleza, essencial a qualquer casa, e chega mesmo a indicar que espécies plantar nas diversas estações para que haja floração contínua ao longo de todo o ano, prescrevendo, por exemplo, a plantação de tomilhos e outras ervas aromáticas nos caminhos para que ao serem pisoteadas libertem o seu perfume, intensificando a experiência estética. Assunto, em “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., pp. 46 s., inscreve esta apologia da jardinagem de floração contínua na tradição estética. Contudo, na *Nova Atlântida*, Bacon apenas se ocupa da produtividade, incentivando o melhoramento das espécies para que os pomares e vinhas produzam em maior quantidade, sem que a beleza tenha qualquer papel. Por essa razão, Assunto acaba por considerar os *Ensaio*s reflexões secundárias face ao lugar da *Nova Atlântida* no todo da obra baconiana, frisando a sua sentença “we do not so much respect beauty” como prenúncio do triunfo da mentalidade técnico-industrial e da filosofia pragmático-utilitarista, não elegendo, portanto, Bacon (a seu ver, um filósofo *operativo* e não já *especulativo*) como verdadeiro pensador do jardim. Cf. R. Assunto, “Il giardino perduto e i giardini da ritrovare”, cit., pp. 152 s.

*Perdido*, 1667), na senda de autores da tradição cristã como Chrétien de Troyes (*Érec et Enide*, 1170), Alain de Lille (*Anticlaudianus*, 1182?), Alberto Magno (“De laudibus Beatae Mariae Virginis” e “Horto concluso”, séc. XIII), Guillaume de Lorris (*Roman de la Rose*, c.1230), ou Pietro Bembo (*Gli Asolani*, 1505), mas também o tratado *Liber ruralium commodorum* (1305) de Pier Crescenzi<sup>2</sup>.

Podemos ainda encontrar a presença da fruta como representação de um lugar edénico em muitos outros autores e obras. Veja-se, por exemplo, a *Odisseia* de Homero (IX-VIII a.C.), na qual o jardim de Alcínoo é descrito como um lugar de abundância e delícia:

Fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados. Nele nascem altas árvores, muito frondosas, pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras. Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no inverno nem no verão, mas dura todo o ano. Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros. A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã; Cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.

Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras: parte dela é em local plano de temperatura amena, seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas. Outras uvas são pisadas. À frente estão uvas verdes que deixam cair a sua flor, outras se tornam escuras. Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores de toda a espécie, em maravilhosa abundância.

Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio. Em direcção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água. Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Jurista de Bolonha (c. 1235-1320), Crescenzi é sobretudo conhecido pelo seu tratado de agricultura, também denominado *Ruralia commoda*. Assunto refere em especial o oitavo livro, onde a argumentação agronómica conduz invariavelmente a considerações acerca da beleza do jardim e do deleite espiritual que nele ocorre, ou as recomendações de plantações que fornecem a um tempo deleite e utilidade prática. Cf. R. Assunto, “Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, cit., pp. 57 s.

Na nota onde refere a estreita ligação estabelecida por Crescenzi entre argumentação agronómica e considerações sobre a beleza dos jardins, Assunto faz uma rara menção ao impacto da sua própria obra: “deve-se reconhecer que a história da crítica de jardins assenta quase na totalidade na minha obra sobre a *Critica d’arte nel pensiero medioevale*” (“è doveroso riconoscere che la storia della critica dei giardini è quasi del tutto assente nella mia opera sulla *Critica d’arte nel pensiero medioevale*”. Cf. *Ibid.*, p. 58, n. 19).

<sup>3</sup> Homero, *Odisseia*, Canto VII, vv. 112-132, trad. port. Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2012<sup>9</sup>, p. 119. Além do jardim de Alcínoo, Homero descreve os Campos Elísios, uma terra sem fome ou fadiga, onde não há chuva nem neve e onde os suaves zéfiros refrescam os humanos.

Ou *Os Trabalhos e os Dias*, onde Hesíodo (750-650 a.C.) relata uma época de felicidade absoluta e de total ausência de sofrimento humano:

Primeiro a raça de ouro, de homens falantes,  
Criaram os imortais que habitam olímpias moradas.  
Era no tempo de Kronos, quando reinava no céu.  
Viviam como deuses, tendo o ânimo isento de penas  
sem dor, nem cansaço ou lamento, nem fardo  
da idade cruel, mas sempre com braços e pernas  
leves dançando nas festas à parte de todos os males.  
Morriam como que enlaçados pelo sono. Todos os bens  
se dispunham para eles. A terra farta dava fruto  
espontânea, muito e sempre.<sup>4</sup>

Já Platão, no diálogo *O Político* descreve a vida no reinado de Cronos, quando este tinha a seu cargo o governo e a supervisão do movimento de rotação do Cosmos e das regiões do mundo. Nessa época os homens “tinham a abundância de frutos das árvores e de toda a espécie de arbustos, nascidos, não por obra do trabalho agrícola, mas espontaneamente oferecidos pela natureza.”<sup>5</sup>

Também as *Metamorfoses* de Ovídio (8 d.C.), oferecem uma descrição de abundância: depois de o homem ter sido criado, seguem-se quatro idades. A primeira, de ouro, é a mais perfeita, nela os homens vivem em harmonia entre si, sem explorar a terra, sem se entrincheirar em cidades armadas, sem guerra e sem percorrer os mares em busca de terras estranhas. A terra era também ela livre, espontânea e generosa:

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão,  
espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem.  
Não havia castigo nem medo, nem se liam ameaças  
nas tábuas de bronze, nem a multidão suplicante temia  
a presença do juiz, mas, sem autoridade, viviam em segurança.  
[...]  
Também a terra, livre de impostos, não tocada pela enxada  
nem rasgada pela relha, produzia tudo de modo espontâneo.  
Satisfeitos com os alimentos criados sem esforço,  
colhiam medronhos e morangos silvestres,  
pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva  
e as bolotas que caíam da frondosa árvore de Júpiter.

---

<sup>4</sup> Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, vv. 109-119, trad. estudo e notas de Luiz Otávio de Figueiredo Montovaneli, São Paulo: Odysseus Editora, 2011, pp. 56 s.

<sup>5</sup> Platão, *O Político*, 271 d. 272, trad. introd. e notas de Carmen Isabel Leal Soares, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2008, pp. 82 s.

A Primavera era eterna, e os suaves zéfiros de tépida brisa  
acariciavam as flores nascidas sem sementeira.  
Logo a terra, sem ser arada, se cobria de searas também,  
e os campos, sem serem tratados, alouravam com grandes espigas.  
[...].<sup>6</sup>

Clássico da poesia medieval, o *Romance da Rosa* (c. 1230) celebra o jardim como lugar do mais puro deleite, nele reunindo-se em alegre sintonia belas e bem cheirosas flores, ervas aromáticas e medicinais, aves canoras, esquilos, coelhos e outros animais, fontes e rios de água cristalina e, sobretudo, árvores de todo o tipo, em especial, frutíferas:

Este, pela sua disposição exacta, constituía um quadrado perfeito, sendo tão longo quanto largo. Nenhuma árvore existente com frutos (excepto algumas espécies horríveis) de que não houvesse uma ou duas neste pomar, ou talvez mais. Havia macieiras, bem me lembro, carregada de romãs: é uma fruta muito boa para os doentes. Havia uma profusão de nogueiras que produziam na sua estação um fruto como a noz-moscada, que não é amargo nem insípido. Havia muitas amendoeiras; e também foram plantadas no pomar muitas figueiras e muitas belas tamareiras. Quem necessitasse, encontraria no pomar diferentes especiarias: cravos, alcaçuz, cardamomos frescos, lúcia-lima, anis, canela e muitas outras especiarias agradáveis para comer depois das refeições.

No pomar havia árvores frutíferas que produziam marmelos e pêsegos, nêspers, ameixas brancas e pretas, castanhas, nozes, maçãs e peras, cerejas frescas e vermelhas, sorvas, amieiros e avelãs. Por outro lado, o jardim estava coberto de grandes loureiros e pinheiros altos, oliveiras e ciprestes. Havia frondosos e robustos olmos, loendros, faias, aveléiras compridas, álamos, freixos, áceres, altos abetos e carvalhos.<sup>7</sup>

Por sua parte, Camões, no Canto onde narra a Ilha dos Amores, nos *Lusíadas* (1572), dá conta de um lugar ameno onde cresciam, sem esforço humano, viçosos frutos belos e cheirosos, lugar de delícias e de amores:

Num vale ameno, que os outeiros fende,  
[...]

Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos;  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A côr que tinha Dafne nos cabelos.  
Encosta-se no chão, que está caíndo,  
A cidreira co'os pesos amarelos;  
Os formosos limões ali cheirando,

---

<sup>6</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I, 89-112, trad. do latim, Domingos Lucas, Lisboa: Vega, 2006, p. 25.

<sup>7</sup> Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, Présentation et traduction inédite par Jean Dufournet, Paris: GF Flammarion, 1999, vv. 1323-1360, pp. 116 s. (tradução nossa)

Estão virgíneas têtas imitando.

As árvores agrestes que os outeiros  
Tem com frondente coma ennobrecidos,  
Álamos são de Alcides, e os loureiros  
Do louro Deus amados e queridos;  
Mirtos de Cítéria, co'os pinheiros  
De Cibele, por outro amor vencidos;  
Está apontando o agudo cipariso  
Para onde é pôsto o etéreo Paraíso.

Os dons que dá Pomona ali Natura  
Produze, diferentes nos sabores,  
Sem ter necessidade de cultura,  
Que sem ela se dão muito melhores:  
As cerejas, purpúreas na pintura,  
As amoras, que o nome tem de amores,  
O pomo que da pátria Pérsia veio,  
Melhor tornado no terreno alheio.<sup>8</sup>

Poder-se-ia juntar outros autores a este rol, como sejam Pier Paolo Pasolini, que em plenas filmagens do seu filme *Medeia* (1969), na Capadócia, não fica indiferente perante as características invulgares do lugar que escolhe para as filmagens: um vale desértico, perto da cidade de Nevşehir, cujas formações rochosas se apresentam como um infundável mar de cones amarelos e rosa, entre os quais se encontram pequenos jardins, com “vinhas do tamanho de couves-flor” e árvores de fruto que de tão pequenas “chegam a encher os olhos de lágrimas”:

Não faltam árvores de fruto: frondosas  
tão pequenas e puras que chegam a encher os olhos de lágrimas –  
ali no meio, onde calha. Sós com a sua sombra.  
Verdes de uma escuridão celestial se macieiras ou cerejeiras,  
que, no entanto, escasseiam; enquanto abundam as amendoeiras e os pistáchios  
e algumas oliveiras com espinhos. Frequentemente alinhadas  
contra uma varandinha que dá para a Tebaida  
tão em solidariedade com o débil sol a pico: um verde  
da amendoeira, um verde da macieira com tufos  
cinza-esverdeado (como fumo empedernido) daquelas oliveiras:  
e à direita e à esquerda os marfins rosa dos cones  
(que por sua vez se aglomeram às centenas em ourives  
e furiosos plissés de outro rosa,

---

<sup>8</sup> Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto IX, 56-58, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1928, pp. 309 s.

mais ténue e misterioso, contra a encosta de uma montanha cortada).<sup>9</sup>

Ou Goethe, que na sua *Viagem a Itália*, narra, maravilhado, a abundância e qualidade da flora, incluindo as frutas e vegetais. Uma vez do lado italiano dos Alpes, a fruta tem outro perfume e doçura, não se abstendo Goethe de descrever a fertilidade dos campos, que aliada ao clima propício faz o cultivo parecer espontâneo (o que a seu ver explica, de certa forma, algumas características do temperamento latino, estranhas a um germânico).<sup>10</sup> São múltiplas as suas referências a alimentos, nunca como simples *produto útil*, mas que além de nutritivo e saboroso, é sempre admirado pela beleza:

Podeis ler ou contar o seguinte às crianças: aqui nem se dá pelo Inverno, os pomares e jardins estão sempre cheios de árvores verdes, o sol brilha forte e quente, neve só a vemos nos montes mais distantes, lá para o Norte. Os limoeiros, que crescem junto das paredes, são nesta altura cobertos por chapéus de colmo, mas as laranjeiras não precisam disso. Uma só árvore destas carrega centenas de belos frutos, e não é, como as nossas, podada e plantada numa selha, mas ergue-se da terra, livre e contente ao lado das suas irmãs. Não há nada de mais bonito do que a vista de uma dessas árvores. Por uma pequena gorjeta deixam-nos comer quantas quisermos.<sup>11</sup>

E muitos outros autores não destoariam neste elenco.

---

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, “The e mele” [Junho 1969], in Giacomo Gambetti, *Medea: Un film di Pier Paolo Pasolini*, Roma: Garzanti, 1970, pp. 130 s. (tradução nossa)

Num documentário realizado por Davide Gambino para a Fondazione Benetton Studi Ricerche, a propósito do Prémio Carlo Scarpa per il Giardino, atribuído em 2020-2021 a Güllüdere e Kızılcukur: O Vale das Rosas e o Vale Vermelho (Capadócia), precisamente o lugar das filmagens de Medeia, um habitante local faz-nos regressar à questão que abordámos acima, acerca da existência, ou não, de apreciação estética da paisagem por aqueles que lavouram o campo, a propósito da qual vimos a discordância de Assunto quanto à posição de autores como Joachim Ritter. No documentário, um agricultor de subsistência revela uma admiração e orgulho tais pela sua paisagem que diz não poder partir e deixar aquele solo pobre e rude, pois não só é seu dever ficar, como seu desejo e orgulho manter a actividade agrícola familiar que aí é desenvolvida há gerações, porque, diz, há-que preservar a beleza daqueles jardins, não deixar que se destruam ou desapareçam. Rosario Assunto teria, certamente, gostado de conversar com este defensor da beleza. Documentário disponível em <https://www.fbsr.it/paesaggio/premio-carlo-scarpa/i-luoghi-premiati/gulludere-kizilcukur-la-valle-delle-rose-la-valle-rossa-cappadocia/gulludere-kizilcukur-film-documentario/>

<sup>10</sup> É perante a exuberância e diversidade da flora que, no jardim público de Palermo, finalmente concebe a ideia que já o vinha ocupando de uma *Urpflanze*, a planta primordial que reúne, sinteticamente, toda a variedade botânica: um modelo único a partir do qual se configuram todas as plantas. Cf. J.W Goethe, *Viagem a Itália*, Obras escolhidas, vol. 6. trad. prefácio e notas de João Barrento, Lisboa: Relógio d’Água, 2001, p. 326.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 185.



De facto, este pequeno périplo pela história da cultura ocidental basta para verificar que, continuamente, o jardim é metáfora para o amor e a vida boa.<sup>12</sup> Para o filósofo de Caltanissetta, uma das qualidades do jardim é, precisamente, ser um lugar propício ao encontro amoroso, não só enquanto metáfora poética mas como lugar que celebra o amor.<sup>13</sup> Encontramos nestes relatos a apologia da continuidade estética entre jardim e paisagem, bem como a comprovação de que a simultaneidade de flores e frutos espelha um ideal de natureza bela e nutritora onde o homem vive em feliz tranquilidade.<sup>14</sup> Repete-se, a cada vez, uma mesma ideia de generosidade e abundância de alimento aliada a leveza de vida, protagonizada num lugar repleto de flores viçosas e perfumadas onde não faltam frutos deliciosos, simbolizando, frequentemente, uma época de perfeição perdida (ou de uma sociedade longínqua/inacessível) que, justamente por não existir já, é dada como exemplo de felicidade máxima.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Esta é uma conexão que atravessa a cultura mediterrânica: desde a Suméria ao Egipto à Grécia chegam-nos jardins como símbolo e lugar de encontro amoroso: fazendo parte da Bíblia Hebraica, o *Cântico dos Cânticos* (cuja redacção se pensa ser do séc. IV-III a.C.) recupera elementos poéticos mais antigos do Próximo Oriente (Cf. Frederico Lourenço, “Nota introdutória ao Cântico dos Cânticos”, in *Bíblia*, vol. IV, t.1, Lisboa: Quetzal, 2018, p. 55). Já no Egipto antigo a poesia ligava o jardim ao amor: “A romãzeira (?) diz: / Os meus grãos assemelham-se a dentes / E os meus frutos são como seios. / Eu sou a mais bela árvore do jardim, / E, em todos os tempos, eu permaneço. / A bem-amada e seu irmão / Passeiam-se sob os meus ramos. / Ébrios de vinhos e licores, / Impregnados de óleos e essências fragrantas. / [...] / O pequeno sicómoro que, de sua mão, ela plantou / Abre agora a boca para falar. / O sussurro dos seus ramos / É como o licor de mel. / É belo, e os seus ramos finos / Tornam-se verdejantes. / Está carregado de frutos maduros, / Mais vermelhos que o jaspe, / A sua fruta é como a turquesa, / E a sua casca como a faiança... / Ele convida quem não está (ainda) sob a sua sombra, / Ela dá a sua frescura. / Ele passou uma carta para a mão de uma donzela, / A filha do seu jardineiro, / Ele apressa-a para a amada. / Vem, então, e passa um momento com jovens companheiros / O jardim é jubiloso, / Abaixo de mim está um pavilhão para ti, / Os meus senhores estão na alegria, / Como crianças, quando te vêem.” *Textes sacrés et textes profanes de l’ancienne Égypte*, trad. Claire Lalouette, t. 2, pp. 262 s. Cit. em Michel Baridon, *Les Jardins, Paysagistes, Jardiniers, Poètes*, cit., pp. 108 s. (tradução nossa)

<sup>13</sup> Veja-se, por exemplo, R. Assunto, “Per una ontologia del giardino”, cit., p. 30. Outro lugar onde esta ideia está patente e que nos parece relevante, sobretudo, por podermos escutar a sua voz, encontra-se num episódio da *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche* da RAI, intitulado “Rosario Assunto. Ascesi nel Medioevo”, no qual procura demonstrar que a imagem da Idade Média como uma idade das trevas é injustificada, basta o estudo da estética e da história de arte medievais para refutar este preconceito, justificando a sua posição com base nos romances de cavalaria do ciclo carolíngio e do ciclo arturiano – histórias de amor que elegem o jardim precisamente como lugar que favorece o encontro amoroso.

<sup>14</sup> Também Gonçalo Ribeiro Telles associa o Éden ao vale fértil, essencial ao bem-estar do homem. Este é “um lugar circunscrito e fechado, incluso, onde [o homem] se sente bem, tem prazer e produz qualidade”. Cf. entrevista a Ribeiro Telles em Pedro Pacheco, “Uma casa sobre um jardim”, in *A Utopia e os Pés na Terra – Gonçalo Ribeiro Telles*, Évora: Instituto Português de Museus, 2005, p. 164.

<sup>15</sup> Não pode ficar de fora o conto da “A Fonte das Flores de Pessegueiro”, a narrativa chinesa de autoria de Tao Yuanming (séc. V d.C.), acerca de uma aldeia escondida atrás de uma floresta de pessegueiros, onde desde há gerações vive uma comunidade desligada do mundo, que se refugiou, insatisfeita com a vida caótica da época Ch’in. Aqui, junto à nascente de um rio, as pessoas vivem alegres, em harmonia com a natureza, num vale fértil de grande beleza, onde os alimentos se obtêm sem esforço e em fartura. Um pobre pescador encontra por puro acaso esta aldeia. Os aldeões mostram-se bons anfitriões e generosos, mas

Se ao nosso filósofo interessa compreender, porém, o que liga todas as poéticas de jardim – isto é, o que há de comum do ponto de vista da ideia nas várias formas de conceber o jardim, e que se manifesta também nas escolhas das plantas que dão forma a essa ideia –, a análise das narrativas fundadoras revela-se determinante. Assunto compara as semelhanças entre o Jardim do Éden e as narrativas clássicas, concluindo que em ambas as tradições a beleza e a utilidade eram um só:

Mas era um jardim no sentido que o entendemos nós, aquele de que fala o *Génesis*? ou era uma paisagem agrícola, pela sua beleza semelhante a um jardim, precisamente, de delícias? Em termos modernamente categoriais, afirmar que as árvores daquele jardim primeiro eram *belas para ver e boas para comer* significa que beleza e utilidade eram uma só coisa, o belo sendo também útil e o útil sendo belo.<sup>16</sup>

---

preferem manter-se isolados do mundo, pedindo-lhe que não revele a sua existência e localização. Após retornar a casa, querendo ali regressar, faz-se acompanhar de uma comitiva da sua cidade. Não mais consegue encontrar a entrada do lugar protegido, adivinhando-se que tal decorre das intenções da comitiva e da dissonância do mundo exterior face ao modo pacífico e elevado da aldeia escondida, que se mantém, portanto, inalcançável. Aqui não se trata de uma civilização já extinta, ou de uma vindoura, mas de uma contemporânea que se auto-isolou tornando-se inacessível. Cf. Tao Yuanming, *Poesia e Prosa*, trad. Manuel Afonso Costa, Lisboa: Assírio & Alvim, 2019, pp. 101 ss.

<sup>16</sup> “Ma era un giardino nel senso che intendiamo noi, questo di cui parla la *Genesi*? o era un paesaggio agricolo, per la sua bellezza somigliante a un giardino, appunto, di delizie? In termini modernamente categoriai, asserire che gli alberi di quel giardino primigenio erano *belli a vedersi e buoni a mangiarsi* significa che in esso bellezza e utilità erano una sola cosa, il bello essendo anche utile e l’utile essendo bello.” R. Assunto, “Il Giardino Perduto e i Giardini da Ritrovare (con alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, cit., p. 144.

Curiosamente, segundo José Tito, uma leitura etimológica do Jardim do Éden (*gan* em Hebreu) não apontaria para um jardim ornamental (*pardes*) mas sim para um pomar, um jardim de cultivo produtivo. A sua conotação a jardim deve-se a uma incorrecção na tradução da Bíblia. Terá sido na passagem do hebraico para o grego, na edição Septuaginta, que se começou a usar *paradeisos*, uma palavra derivada do persa *pairidaeza* (um lugar cercado por muros), introduzindo-se desta forma a associação a uma imagem de beleza ornamental e improdutivo. Cf. José Tito Rojo, “El Paraíso es un jardín”, in Juan Calatrava/José Tito (eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid: Abada editores, 2011, pp. 72 s.

Ainda a respeito da etimologia, Armindo dos Santos Vaz esclarece que o *gan* hebraico deriva do sumério *gána* (dinastia de Ur, c. 2300 a.C.) com o significado de “jardim cultivado”. *Gannu* ou *gannatu* significariam horta. (Cf. Vaz, *A visão das origens*, pp. 137 s.). Éden, que seria uma parte de Adamah, seria uma planície (fértil, bem irrigada), por oposição ao deserto. Gan seria uma parte de Éden. A interpretação de Éden como “jardim de delícias” deve-se, mais uma vez, a uma errónea interpretação etimológica do sumério-acádico e do semítico-ocidental, já que Éden é uma planície de água abundante e prosperidade, ou seja, uma “várzea” em lugar de um nome próprio geográfico (cf. *Ibid.*, pp. 143 s.). Assim, *Paradeisos*, no grego de Xenofonte, designaria um campo de lazer, um parque para caça com árvores de todo o tipo, mas no grego do séc. III a.C. (altura da tradução dos LXX), teria já uma significação agrícola (um parque/campo com árvores frutíferas e não-frutíferas, cultivado para a produção de hortícolas, frutos e vinho, possivelmente cercado por muros). Vaz não considera, portanto, que a tradução dos setenta tenha introduzido uma nova interpretação (errada) de Paraíso, mas antes que utilizou, deliberadamente, um termo de “acepção profana e comum”, correspondente ao termo hebraico original. Ou seja, a versão septuaginta da Bíblia colocar-nos-ia perante um “pomar de amenidade/fertilidade”. Cf. *Ibid.*, p. 147.

O que leva Assunto a concluir que a única árvore no Éden que lhe poderia dar o sentido comum de jardim seria aquela no seu centro: a árvore da vida que deveria ser *contemplada* e cujos frutos não deveriam jamais ser *comidos*, porquanto estes seriam benéficos quando o homem os faz objecto de pura teoria especulativa, mas fatais se a sua apropriação tem em vista a práxis.<sup>17</sup>

Argumentos a favor de uma distinção – baseada num aviso divino, se quisermos – de uma separação radical entre as ideias de beleza-contemplação e de produção-utilidade, caem, assim, por terra, desde logo porque a mesma narrativa divina faz equivaler a beleza da criação e a sua utilidade prática, à excepção, é certo, de um fruto em especial. Do ponto de vista de uma crítica assuntiana, se é um facto que o filósofo se opõe à ideia de espaço verde por esta significar uma apreciação utilitarista da natureza, importa lembrar que a utilidade criticada por Rosario Assunto se resume à produção cuja cariz é vincada e estritamente funcional. Isto é, a crítica ao espaço verde e à visão produtivo-utilitarista da natureza não se estende ao cultivo em si. Basta recordar que grande parte da sua filosofia da paisagem tem como tema (e objecto) a paisagem rural e os campos agrícolas, isto é, lugares intrinsecamente produtivos, mas é também oportuno recuperar aqui novamente as suas palavras: *Metamorfizado como beleza, o útil faz-se manifestação do infinito...*

Para o que aqui nos ocupa, todo o périplo em torno de jardins onde se cultivam lado a lado espécies ornamentais e produtivas tem por intuito uma análise prospectiva: sendo incontestável que muito mudou desde as últimas décadas do século XX, qual seria a poética jardineira que Assunto identificaria nos nossos dias? Os frutos – que no presente chegam-nos sem esforço aparente dos quatro cantos do mundo – teriam lugar nessa poética? Na sequência das leituras acima apresentadas somos levados a considerar que o

---

Já a classicista Annette Giesecke esclarece que a amplitude semântica de Paraíso engloba vinhas, pomares, viveiros, coutadas de caça, bem como jardins de prazer e até espaços para o armazenamento de colheitas, pois os parques reais dos reis persas, apesar de locais de produção e de caça, eram também lugares de prazer e de luxo (nem que fosse pelo facto de oferecerem ampla frescura e verdura abundante em pleno deserto). Cf. A. Giesecke, “Outside in and out: Paradise in the Ancient Roman House”, in A. Giesecke e Naomi Jacobs (eds.), *Earth perfect? Nature, Utopia and the Garden*, cit., pp. 131 s.

Por sua vez, René Guénon, afirmando que o Paraíso ocidental deriva, de facto, do persa *pardes*, assegura que este termo teria origem no sânscrito *Paradesha*, que significaria “país supremo” (ou terra suprema). Cf. René Guénon, *Symbols of Sacred Science* [*Symboles de la Science sacrée*, 1977], trad. ing. Henry D. Fohr, Hillsdale, NY: Sophia Perennis, 2004, pp. 82 s.

<sup>17</sup> Cf. R. Assunto, “Il Giardino Perduto e i Giardini da Ritrovare (con alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, cit., p. 145.

*Pomar* é precisamente um jardim cuja poética se funda na simultaneidade de utilidade e beleza, fomentando a contemplação estética – a contemplação vivente que Assunto encontra já desde o Éden – que descobre beleza na utilidade porque a utilidade dos frutos não acaba no seu consumo:

[...] a beleza pela qual vinhas e plantações de fruto, de modo diverso e segundo a diversidade das regiões são belas na sua utilidade, e tornam-se ornamento tal como as estátuas nos jardins [...]. Estátuas essas que, por sua vez, na sua ornamentalidade e pela sua ornamentalidade, se revelam úteis à vida que precisa da presença delas como de pão, azeite e vinho, se bem que de forma diversa.<sup>18</sup>

Mas, do ponto de vista especulativo, qual a pertinência de um jardim-pomar?

Para encontrar resposta será necessário regressar a dois estudos assuntianos: o seu ensaio em torno da introdução do pensamento iluminista na concepção de jardins na paisagem da Lombardia: “Dialettica (negativa) del giardino iluminista”, e a *Il paesaggio e l'estetica*.

Na “Dialettica (negativa)” Assunto analisa a influência de Pietro Verri, sobretudo dos escritos publicados no periódico *Il Caffè*<sup>19</sup>, na transformação da paisagem da Lombardia e que viria a resultar, dois séculos depois, na agricultura industrial destruidora de paisagens. Para Verri, o deleite que as plantas frutíferas suscitam assenta na admiração e na gratidão perante a generosidade da natureza, sendo a beleza sua parte integrante: a delícia (fruição estética), inclui o que no jardim é útil (os prazeres do olfacto e da mesa). No entanto – e é este ponto que fará soar o alarme para Assunto – este pensador iluminista funcionalista considera o jardim improdutivo inadmissível: o jardim *apenas* belo e sem qualquer funcionalidade, puramente representativo a contemplar desinteressadamente não tem qualquer cabimento.<sup>20</sup> Se para Verri a paisagem parece uma sucessão de jardins, é precisamente por ser cultivada, a sua beleza decorrendo da sua utilidade:

---

<sup>18</sup> “la bellezza per cui vigneti e piantagioni da frutto, in mode diversi secondo la diversità delle regioni sono belli nella loro utilità, e diventano ornato al pari delle statue nei giardini. [...] Le quali statue, a lor volta, nella loro ornamentalità, e per la loro ornamentalità, si rivelano utili alla vita che della presenza di esse ha bisogno come dal pane e dell’olio e del vino, sebbene in modo diverso”. R. Assunto, “Il giardinaggio come filosofia e l’agonia della natura”, cit., p. 119.

<sup>19</sup> Periódico publicado entre 1764 e 1766. Veja-se, em especial, o fascículo XV (“Le delizie della villa”), onde Verri descreve o modelo ideal de uma *Villa*, incluindo os seus jardins.

<sup>20</sup> No entanto, se é certo que Verri descreve elogiosamente o jardim no qual tudo serve à instrução (jardim botânico), ou aos “prazeres do olfacto e da mesa”, considerando o jardim francês, os *parterres* e a ostentação descartáveis, descreve com ainda mais fervor um outro jardim, ao estilo inglês, um bosque desordenado, selvagem, onde os animais se encontram livres e as plantas (todas frutíferas, é certo) se

Era, a proposta do Iluminismo, uma beleza no entrecruzamento recíproco da *função* e da *representação*; mas a reconciliação jogava-se numa linha muito fina, continuamente ameaçada pelo carácter *totalitário* (ou, pelo menos, *totalizante*) da utilidade: que, tal como os chamados movimentos *totalitários* (porque não admitem paridade que não seja subordinada ao seu *guia*), reclamam inicialmente paridade com as categorias de *verdade*, da *beleza*, do *bem*, a que tradicionalmente tinha sido sujeita. Mas uma vez obtida a paridade [...] o útil deve ser induzido pela sua própria lógica interna a reivindicar a transformação em hegemonia da paridade alcançada.<sup>21</sup>

É aqui que a indiferença modernista face ao belo encontra a sua ascendência. O neo-utilitarismo moderno, cuja negação do jardim é coetânea da negação da paisagem, remonta ao iluminismo de que é fervoroso adepto Verri. Para Assunto, na paisagem iluminista do séc. XVIII há uma *dialectização* do belo no útil, contrastando com a paisagem agrícola tradicional onde se passava o oposto, isto é, onde o útil era *dialectizado* no belo (como utilidade neste e deste).<sup>22</sup>

A crítica do nosso filósofo, ou o que não pode deixar passar em claro, é a cisão entre beleza e função, pois é no decorrer do iluminismo que a beleza se torna um atributo supérfluo, sacrificável, sempre que o funcionalismo o justifique ou exija. A construção a prazo, a anti-beleza, inscreviam-se já nos ideais iluministas, pressagiados no elogio da função. A crise da paisagem italiana tem, pois, raiz na utilidade iluminista de Verri.<sup>23</sup>

Por outro lado, Assunto termina o seu *magnum opus* propondo que é necessário recuperar a ideia de paisagem absoluta, onde arte e natureza se identificam e a fruição da arte segue os moldes da fruição da natureza. Porque ali ocorre uma “contemplanção vivida, participação contemplativa na vida da natureza vivente que produz a forma na qual se

---

encontram dispostas como se fossem uma *livre obra de arte da natureza*, não faltando elementos arquitectónicos e escultóricos entre a desordem, tornando-o “a coisa mais deliciosa” que já presenciou. Isto é, afirma que o jardim não admite a “vã magnificiência” nem a ostentação, mas eleva ao mais alto exemplo de jardim um que é todo ele descrito recorrendo à terminologia estética.

<sup>21</sup> “Era, quella proposta dell’illuminismo, una bellezza nel reciproco immedesimarsi della *funzione* e della *rappresentazione*; ma la conciliazione era giuocata su un filo sottilissimo, continuamente messe in pericolo dal carattere che possiamo dire *totalitario* (o, quanto meno, *totalizzante*) dell’utilità: la quale, a somiglianza dei movimenti detti appunto *totalitari* (perché non ammettono parità che non sia subordinazione alla loro *guida*), reclama in un primo momento la parità con le categoria del *vero*, del *bello*, del *bene*, alle quali era stata per tradizione sottomessa. Ma una volta ottenuta la parità [...] doveva l’utile essere indotto dalla propria logica interna a reclamare il tramutarsi in egemonia della conseguita parificazione”. R. Assunto, “Dialettica (negativa) del giardino illuminista”, cit., pp. 52 s.

<sup>22</sup> Cf. *Ibid.*, p. 54.

<sup>23</sup> Cf. R. Assunto, “Dialettica (negativa) del giardino illuminista”, cit., p. 59. Apesar disso, Assunto vê diferenças entre o iluminismo de Milão e o de Viena, assentando estas no senso-comum leibniziano (para quem a natureza não deve ser subjugada pelo homem), que vigorava na Áustria, mas não na Lombardia. *Ibid.*, p. 54.

deleita.”<sup>24</sup> Para o retorno da Beleza à cultura contemporânea – isto é, para recuperar a experiência estética da natureza –, a solução está em cuidar de jardins, pois o jardim é “esta realidade estética em que a convergência e a solidariedade e complementaridade de arte e natureza, portanto, da vida vivida e do juízo, da vitalidade e da racionalidade é total, paradigmática”<sup>25</sup>, sendo forçoso que nele se opere uma verdadeira mediação entre a cidade e a paisagem.

O que está em causa, então, será uma recuperação do valor da representação na utilidade. Trazer o útil à consideração estética em vez de subjugar a beleza à produção. Se assim for, a presença de plantas úteis no jardim constitui-se como uma mediação estética cidade-paisagem assente na beleza, que ultrapassa, integrando-o, o funcionalismo utilitário.<sup>26</sup>

Ora, no pomar, a continuidade da contemplação da beleza de flores estende-se de forma natural à fruição de frutos, ao deleite estético que a sua forma, cor, cheiro e sabor nos suscita.<sup>27</sup> Ademais, o pomar é a poética que mais se assemelha ao vale fértil de um Éden que nos acolhe em harmonia, logo, implementá-lo reveste-se de urgência:

a necessidade de recuperar a experiência estética da natureza e da paisagem, na qual a nossa finitude se confirma auto-infinitizando-se, em vez de se reduzir à negação de si própria na negação do infinito, idolatrando a sua própria negatividade, o seu próprio não ser; e a recuperação da paisagem não pode deixar de se propor como uma tensão para a sua possibilidade de fruição, na qual viver e contemplar se tornam um só.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> “contemplazione vissuta, partecipazione contemplativa alla vita della natura vivente che di essa produce la forma in cui la gode”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 361.

<sup>25</sup> “Il giardino: questa realtà estetica in cui la convergenza e solidarietà e complementarità di arte e natura, dunque di vita vissuta e giudizio, di vitalità e razionalità è totale, paradigmatica”. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 382.

<sup>26</sup> Cf. R. Assunto, “Dialettica (negativa) del giardino illuminista”, cit., p. 32.

<sup>27</sup> Se é verdade que Assunto, como vimos, elege a árvore do conhecimento como a única contemplável, porque o seu fruto não deve ser comido, percebe-se que essa consideração deriva de um *jogo*, trata-se de pensar qual das árvores do Éden, se alguma, poderia corresponder à ideia comum de jardim, isto é, a um jardim de recreio de onde a produção está ausente. O que não significa que considere a degustação de um fruto um acto que “manche” ou impeça a contemplabilidade do fruto. Para Assunto, cheirar, caminhar, saborear, são partes fundamentais da contemplação.

<sup>28</sup> “il bisogno di recuperare alla esperienza estetica la natura e il paesaggio, in cui la finitezza nostra conferma se stessa autoinfinitizzandosi, invece di ridursi alla negatività, il proprio non-essere; e il ricupero del paesaggio non può non proporsi come tensione verso una sua fruibilità nella quale il vivere ed il contemplare facciano tutt'uno.” R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 360 s.

Se o filósofo siciliano apelou à responsabilidade de todos para a salvação de jardins condominiais, em vias de serem substituídos por parques de estacionamento, foi porque neles o agir individual quotidiano visa o cuidado da realidade.<sup>29</sup> Estender esta atenção individual à realidade cidadina na qual nos inserimos como comunidade é ter presente a força transformativa dos jardins para recuperar uma harmonia perdida. No cuidado do jardim, através da *contemplação activa*<sup>30</sup>, o pomar é vivido e contemplado em simultâneo.

Segue-se que a defesa que Assunto leva a cabo da parceria ou da inter-relação entre o belo e o útil autoriza-nos a olhar o pomar como uma especial tipologia de jardim, como um lugar privilegiado para a compreensão do papel da beleza na unificação de sentimento vital e contemplação estética (ou continuidade do sentimento vital ao sentimento estético). Acresce que, no pomar, a beleza é um elemento essencial, e não um mero ornamento adjacente ou suprimível.<sup>31</sup> Desde um ponto de vista assuntiano, a questão fundamental será a de recuperar uma relação *bela e verdadeira* com a vida e o seu sustento. Mas, será a beleza do pomar *absoluta* ou a presença do útil reduz, se assim o podemos colocar, a sua magnitude?

Para esboçar uma resposta a esta questão é forçoso determo-nos na presença da árvore de fruto na cidade. É sabido que a sua introdução em plena malha cidadina não é uma inovação. Em Lisboa, por exemplo, bairros como os de Telheiras e do Lumiar estiveram em tempos repletos de quintas, nelas produzindo-se fruta, leite, pão, azeite e vinho até meados do séc. XX. Se olharmos para outras cidades ibéricas, como Granada no séc. XVI, poucos ou nenhuns jardins (no sentido estritamente ornamental) havia dentro das muralhas. No entanto, se tomarmos como evidência as gravuras de Anton van den

---

<sup>29</sup> Cf. R. Assunto, *Giardini e rimpatrio*, cit., p. 166.

<sup>30</sup> Cf. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., pp. 141, 354 ss.

<sup>31</sup> Para as editoras do livro *Earth Perfect?*, a criação de jardins apresenta-se como uma pequena luz perante a escuridão de um colapso ecológico que se afigura iminente. Contudo, a questão coloca-se quanto à dimensão da diferença que um jardim poderá fazer perante conjecturas de futuros apocalípticos (cf. Annette Giesecke e Naomi Jacobs, “Nature, Utopia, and the Garden”, cit., p. 14). No que toca ao pomar no jardim citadino, uma maior proximidade do ciclo produtivo-alimentar pode significar uma maior consciencialização do impacto causado pelas práticas actuais de consumo de massa, porque nos aproxima da sazonalidade dos alimentos. Quando se opta pelo consumo de frutos e verduras fora de época, a par de outras escolhas decorrentes do modelo de hiperconsumo contemporâneo, recorre-se sobretudo à importação, com os daí decorrentes impactos ambientais. Pelo contrário, o consumo local de artigos da época faz-nos mais conscientes das limitações de produção dos nossos campos e, quiçá, mais atentos ao desperdício.

Wyngaerde de cidades espanholas na década de 1560, como nos sugere Manuel Casares Porcel, as poucas árvores que ali se identificam são, precisamente, fruteiras.<sup>32</sup> Isto é, o *intra muros* reservava-se a árvores produtivas.

Para Aurora Carapinha, a comunhão entre útil e belo, ou coincidência de produção e recreio, é a característica determinante do jardim português (entendido como expressão do jardim mediterrânico), encontrando-se nele lado a lado pomares, hortas, vinhas e zonas de lazer. Exemplo desta coexistência é a omnipresença de citrinos, sobretudo da laranjeira, na chamada Quinta de Recreio.<sup>33</sup> Trata-se, efectivamente, de uma conciliação entre o lazer e a utilidade, isto é, entre uma visão da natureza como objecto de contemplação – pura e desinteressada – e a natureza entendida no seu aspecto produtivo, útil. Esta conciliação não significa uma mera coabitação de espaços ou que a quinta de recreio integre produção e lazer necessariamente em espaços estanques, antes que a ideia de jardim se estende ao espaço produtivo, como que o contaminando, espelhando uma paisagem que é ela também irregular, congregando-se prado, bosque, campo e pastagem.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Manuel C. Porcel, “La Ideología y la Transformación del Paisaje Urbano: El Ciprés en la Ciudad de Granada” in Juan Calatrava/José Tito (eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid: Abada editores, 2011, pp. 135-136. Para as gravuras de Wyngaerde veja-se Anton van den Wyngaerde, in R. Kagan, *Ciudades del Siglo de oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid: El Viso, 2009.

<sup>33</sup> A presença da laranja na composição dos jardins existe em Portugal pelo menos desde o período islâmico e até ao período quinhentista. Esta presença deve-se, inicialmente, sobretudo às suas qualidades estéticas e medicinais, mais do que às alimentares. Hélder Carita e António Homem Cardoso situam a presença da laranjeira nos primórdios do jardim português, sendo esta predominante nos jardins e claustros do séc. XV. Cf. H. Carita e A. H. Cardoso, *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, p. 32.

<sup>34</sup> Isto é, a ideia de jardim reflecte a paisagem real (como aprendemos com Assunto, a esteticidade *difusa* da paisagem finaliza-se na esteticidade *recolhida* do jardim). Na quinta de recreio, a continuidade da ideia de jardim estende-se a todos os espaços, dissipando o carácter produtivo dos espaços utilitários; a mesma continuidade faz com que o jardim integre o carácter irregular e promíscuo da paisagem, conferindo esta ao jardim português precisamente a sua particularidade. Aurora Carapinha relembra que embora a conjugação entre recreio e produção fosse uma característica presente noutros jardins mediterrânicos que influenciaram o jardim português, esta veio-se a perder (por exemplo na Península Itálica, mais próxima da influência nórdica e da tratadística humanista que instituiu a autonomia do jardim de recreio e a sua libertação da produção, a par do gosto pelo coleccionismo de espécies exóticas). Manteve-se em Portugal, pelo contrário, menos por uma suposta inferioridade cultural causada pelo isolamento geográfico do país, mas mais pelas características biofísicas e condicionamentos edáficos, hídricos e à forte exposição solar (isto é, aos solos pobres, clima pouco propício dado o calor, securo e chuvas irregulares). Tal não significa, no entanto, que em Portugal se desconhecemos os valores veiculados pelos tratados humanistas. Cf. Aurora Carapinha, *Da essência do jardim português*, 2 Vols. Dissertação apresentada à Universidade de Évora para a obtenção do grau de doutor no ramo de Artes e Técnicas da Paisagem. Especialidade de Arquitectura Paisagista e Arte dos Jardins, 1995, em especial, vol. 1 pp. 363 ss. Veja-se também Id., “Da Essência do Jardim na Cultura Lusíada”, in José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes (coord.), *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, cit., pp. 195-203.



Hoje, em jardins, parques e ruas de cidades de norte a sul do país encontramos várias espécies de árvores de fruto. São memória das quintas de recreio, nas quais as fruteiras ladeavam os caminhos do jardim, delineando muitas vezes essa bordadura a fronteira entre as distintas zonas (lago, horta, jardim de lazer, bosque, etc.). Contudo, quando estas quintas passam a integrar o espaço público, as árvores de fruto deixam, geralmente, de ser cuidadas e acabam, na maioria dos casos, por ser ignoradas, pois não se repara nelas como fruteiras.<sup>35</sup>

Recuperar estas árvores esquecidas e plantar novas fruteiras nos jardins da cidade, mais do que restaurar um paraíso perdido é perspectivar um paraíso futuro, lançar à terra as sementes de uma ideia de jardim que estabeleça essa ponte, recuperando uma imagem que nos acompanha desde o alvor da nossa cultura.<sup>36</sup> Projectar jardins revela-se, como

---

De resto, basta seguir a narrativa da evolução dos jardins em Itália conduzida por Georgina Masson, para ver como a inclusão de espécies frutíferas se operou desde os primeiros jardins que se criaram na Grécia após a expedição de Xenofonte à Pérsia ou das campanhas de Alexandre. Os parques orientais influenciaram os jardins gregos que, por sua vez, se espalharam pelo Mediterrâneo, conhecendo um novo ímpeto no período romano. Estes jardins, além da presença da água e de estruturas arquitectónicas, incluíam flores e árvores de sombra, bem como árvores de fruto. (Note-se, ainda, que a influência do jardim persa teve posteriormente uma segunda via de entrada na Europa, desta vez pela presença árabe na Península Ibérica, que se repercutiu de novo pela Europa.) Como exemplo da proximidade entre o útil e o belo na concepção inicial dos jardins renascentistas italianos, Masson, baseando-se nas descrições de D. Montelatici (1700) da Villa Borghese, mostra como até os canteiros de morangueiros eram orlados com jasmims, e entre os citrinos, romãzeiras e pereiras, encontravam-se pequenas fontes, canais de irrigação e canteiros de flores como rosas e túlipas. Cf. Georgina Masson, *Italian Gardens*, Londres: Thames and Hudson, 1966 [1961], em especial pp. 11-25, 195-198.

<sup>35</sup> Uma análise em torno da relação do português com a árvore seria aqui deslocada, no entanto, é forçoso deixar algumas notas. É um facto que nos últimos anos, com a eleição da “árvore do ano” nacional e europeia, um súbito interesse arbóreo parece instalar-se, em contraponto, contudo, apresentam-se as mutilações a plátanos e outras árvores que quase qualquer freguesia exhibe, marcas de um visão da árvore como mera matéria plástica (Cf. Francisco Caldeira Cabral e Gonçalo Ribeiro Telles, *A Árvore em Portugal*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1999). Como se para serem merecedoras de admiração as árvores tivessem de mostrar uma extraordinária resiliência, capaz de suplantar os maus-tratos e desdém generalizados: se após anos de desatenção uma árvore se apresenta magnífica, então é classificada e digna de nota. Curiosamente, as árvores que pelo porte, desenho, idade, raridade, interesse histórico ou paisagístico são consideradas “de interesse público” e assim protegidas legalmente, podem vir a ser “desclassificadas”, isto é, abatidas, se provado o perigo iminente para pessoas e bens. Uma das razões invocáveis para tal desclassificação é o mau estado de conservação (estarem em avançado estado de doença, com fungos, por exemplo). Ora, serem árvores protegidas não deveria significar a obrigação da sua *conservação*, do seu cuidado por técnicos especializados? A este respeito poderá consultar-se o sítio do Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, onde constam as árvores classificadas, bem como os Despachos para desclassificação de exemplares previamente classificados: <http://www2.icnf.pt/portal/florestas/aip/classificacao/arvoredos-desclassificado>.

Para um exemplo de atenção exímia a uma árvore, veja-se Flatform, *Storia di un albero*, Milão: Silvana Editoriale, 2020, resultado do filme/instalação homónimo do colectivo no Museo Nazionale del Cinema.

<sup>36</sup> A respeito da re-introdução nas regiões urbanas de actividades agrícolas, veja-se Pierre Donadieu, “As paisagens agro-urbanas: uma utopia realista?”, in A.V. Serrão (coord.), *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*. Um Manual, Lisboa: CFUL, 2012, pp. 282-290; sobre o pomar como ponte para com a paisagem veja-se M. Reker, “Bridging City and Landscape”, in A.V. Serrão e M. Reker (eds.), *Philosophy of*

aludimos atrás, um modo de concretizar o futuro que queremos. Como aprendemos com o filósofo de Caltanissetta, a utilidade, quando aliada à beleza, concorre para o júbilo estético.

O jardineiro, como nos revelam Goethe (*As Afinidades electivas*<sup>37</sup>) e Karel Čapek (*O ano do jardineiro*<sup>38</sup>) está bem ciente do horizonte temporal que o jardim lhe demanda: o esplendor deste não se atinge numa só estação, requer anos ou mesmo décadas, para que as árvores cresçam e madurem – os carvalhos e os cedros que plantar, não atingirão a maturidade durante a vida do jardineiro. Mesmo jardins há muito implantados demandam uma experiência longa, nunca fugidia,<sup>39</sup> porque para experienciar um jardim da forma como este o exige é necessário, em última análise, jardiná-lo: cuidá-lo longamente, cuidando de nós próprios nesse processo. Talvez seja precisamente essa a razão de a salvação da paisagem residir no cuidado de jardins, aprender a experienciar de novo o tempo longo, com os olhos postos nas gerações vindouras.

Uma das ilações possíveis da reflexão assuntiana em torno da jardinagem é que o jardineiro não trabalha a solo, uma vez que a matéria que dá forma ao jardim é autotélica, o jardineiro dialoga com as plantas, os animais e insectos no fazer do jardim. As reflexões de Aurora Carapinha a propósito da conclusão do projecto do jardim da Fundação Calouste Gulbenkian por Gonçalo Ribeiro Telles e António Vieira Barreto mostram-se

---

*Landscape. Think, Walk, Act*, Lisboa: CFUL, 2019, pp. 285-288 e M. Reker, “Landscape and the Collapsing Metropolis”, in *Convocare Esperienze, Immagini, Narrazioni. Dare senso al paesaggio* Vol. 2, edição de Silvia Aru e Marcello Tanca, Milano: Mimesis, 2015, pp. 231-245. Para um relato do papel que as árvores de fruto podem ter para uma comunidade em termos de socialização e actividade no exterior, veja-se Helena Moncrieff, *The Fruitful City: The Enduring Power of the Urban Food Forest*, Toronto: ECW Press, 2018, em especial os capítulos “Introduction. Francesco’s Fig” (pp. 6-21) e “Urban Orchards. The community heads back outside” (pp. 125-154).

<sup>37</sup> J.W. Goethe, *Die Wahlverwandschaften* [1809], *As afinidades electivas*, trad. Beatriz de Mascarenhas, Lisboa: Estampa, 1991. Nos planos de transformação dos jardins, contrapõe-se a visão do jardineiro, que cuida desde há décadas (e gerações) da propriedade, valorizando o lento crescimento das espécies vegetais e a sua adaptação ao clima e ao solo, e os “devaneios” paisagistas da jovem proprietária que decide rearranjos, novas plantações, a abertura de caminhos e o abate de árvores antigas, revelando um desfazamento entre uma visão pictórica do que se pretende alcançar e a sua materialização prática.

<sup>38</sup> De acordo com Čapek, o jardineiro vive para o futuro, vê num rebento a árvore que existirá daqui por muitos anos. A cada estação antecipa já a seguinte, ou mesmo a que virá depois dessa, preparando o solo, as sementes, os bolbos. Para o jardineiro, cada ano acresce em beleza e em crescimento face ao ano que passou. Cf. Karel Čapek, *The gardener’s year*, cit., em especial pp. 158 ss.

<sup>39</sup> A este respeito, Robert Pogue Harrison recupera o senhor Palomar de Calvino, propondo que a razão pela qual Palomar não pode ver o jardim Zen como o antecipa, se deve a não haver espaço e tempo suficientes. O jardim está demasiado cheio de turistas e destes é esperado que cumpram a sua visita em alguns minutos apenas. Ora, o jardim requer tempo, não se abarca de um golpe de vista, nem numa estadia curta. Cf. R. P. Harrison, “On the Lost Art of Seeing”, in *Gardens. An Essay on the Human Condition*, cit., pp. 116 ss.

esclarecedoras a este respeito: um jardim não está concluído quando se cortam as fitas inaugurativas ou quando o desenho projectado pelo arquitecto paisagista se encontra transposto para a terra. Nesse momento, na verdade, quando a obra aparenta estar concluída é que deveras tem início: quando a natureza se apropria do desenho, transformando-o, então a autopoiese da natureza dá forma à poética do jardim, num processo em constante devir.<sup>40</sup>

Aquele que cuida do jardim – e que está, necessariamente, atento às mais pequenas alterações que nele se operam, da germinação das sementes à queda das folhas, da vitalidade das plantas aos primeiros sinais de enfermidade, do equilíbrio entre os vários elementos à falta dele – limita-se a apoiar este processo: no jardim, a natureza torna-se artista.<sup>41</sup> Apesar disso, seja maior ou menor a intervenção do jardineiro, nenhum jardim é na totalidade fruto do acaso, mesmo nos jardins adornados unicamente por plantas trazidas pelo vento, o próprio espaço para as receber foi desenhado ou escolhido pelo seu jardineiro/arquitecto.<sup>42</sup> Trata-se, portanto, de um trabalho conjunto, quem o observe de perto abre-se à descoberta de uma relação de proximidade com uma dimensão vivente que se tornou distante do cidadão – e que por isso mesmo urge recuperar.

O pomar como poética jardineira não significa transformar todos os jardins em pomares, nem tão-pouco implantar nos jardins da cidade um modelo de produção tendo em vista alcançar determinados *índices de produtividade*. Justamente porque são lugares que no seu desenho e construção têm a beleza como finalidade, na irmandade entre o belo e o útil, sendo o saborear dos frutos parte integrante do deleite estético – degustar os frutos não os paralisa numa apreciação utilitária, antes procura trazer o paladar (e o olfacto) à apreciação estética, dando-lhe oportunidade para participar do prazer e do juízo estético do jardim, contribuindo para a experiência da beleza.

---

<sup>40</sup> Cf. Aurora Carapinha, “Dos jardins que o jardim contém”, cit., p. 138.

<sup>41</sup> Cf. R. Assunto, “The Philosophy”, in *Historic Gardens. Safeguarding a European Heritage*. Luxemburgo: European Commission Office for Official Publications of the E.C., 1996, p. 13.

<sup>42</sup> Na concretização prática de uma poética de jardim pouco interventiva há sempre lugar a rearranjos das composição de flores e arbustos, decorrentes da “resposta” das espécies escolhidas (e mesmo das espontâneas), ou momentos de reavaliação dos caminhos que a natureza seguiu, para que as novas plantas que nasçam formem os padrões mais belos ou mais próximos à imagem de natureza almejada. Porque o jardim real é sempre uma expressão do espírito do homem. Veja-se, por exemplo, o jardim das etiquetas “Le jardin des étiquettes”, de Gilles Clément, em Saint-Nazaire, França. Algumas imagens disponíveis em: <https://www.estuaire.info/fr/oeuvre/le-jardin-du-tiers-paysage-gilles-clement/>

Trata-se, isso sim, de (re)introduzir árvores de fruto nos jardins e convidar os vizinhos a cuidá-las, recuperando uma ideia de vínculo vital a um lugar ameno e fértil. Talvez a poética do pomar ajude a reencontrar ou reformular uma relação de harmonia com o mundo extra-humano e estejamos ainda a tempo de recuperar uma forma de habitar que não se baseie no consumo, na exploração e na dilapidação dos recursos. Em suma, trata-se, como nos diz Assunto,

de transformar em jardim o nosso mundo: de perseguir, ainda e sempre, o antigo sonho de restituir ao mundo a imagem do paraíso terrestre.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> “di trasformare in giardino il nostro mondo: di perseguire, ancora e sempre, l’antico sogno di restituire al mondo l’immagine del paradiso terrestre”. R. Assunto, “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, cit., p. 20.

# Conclusão

Se é certo que Assunto erigiu a sua obra firmando-a na estética, nunca a concebeu como apenas estética, isto é, como desligada da ética e da metafísica. A estética, diz-nos, não pode ser tomada como subsidiária em relação a outras disciplinas, antes deve ser convocada na investigação em torno dos problemas fundamentais do homem, dado o papel determinante que o estético ocupa naquilo que é essencialmente humano. Contudo, em todas as frentes, Assunto vê manifestarem-se os mesmos sinais de profundo desinteresse e, sobretudo, de desconsideração em relação ao *Belo*. Assunto vê-se inserido numa civilização que não só demonstra ambicionar uma total erradicação dos valores da cultura e da história, como parece fazer tudo ao seu alcance para o realizar. É a magnitude das ofensas, se assim o podemos colocar, que se revela verdadeiramente decepcionante e que será responsável pela escolha incomum e inactual – ou aparentemente inoportuna – dos temas através dos quais abordará a questão de fundo que trespassa toda a sua obra: a *Beleza* como quintessencial.

A *Beleza* será sempre a agulha magnética que lhe indica o Norte. Sublinhe-se, no entanto, que se Assunto chegou a defender obras de arte que refutam a beleza, demonstrando que esta é variável, de acordo com o gosto da época (enquanto o *Belo* é a categoria que reúne todas as cambiantes acepções de beleza), uma coisa é a arte e a outra os jardins e a paisagem. Isto é, o juízo estético é sempre uma qualificação do presente de algo que é apresentado à consciência. Quando se trata de um possível irrealizado, em arte, o feio não é a privação de beleza ou o seu oposto lógico (contraditório), mas uma categorização, ao passo que quando se trata de jardins e paisagens, um possível irrealizado deve a todo o custo ser evitado, a antecipação do feio obriga a uma tomada de posição, activa, que não permita a realização desse possível.

Profundamente visionário e simultaneamente conservador, Assunto é um pensador em choque com o seu tempo. Contudo, a presumível inactualidade de Assunto não radica apenas na temática que elege senão também nos filósofos que convoca – em especial, o diálogo que estabelece com autores medievais, como Pseudo-Dionísio Aeropagita, Escoto Eriúgena, Hugo de São Victor, ou Alain de Lille, entre outros –, mas quiçá, e sobretudo, na sua visão integradora, que lhe possibilita a criação de pontes e conexões entre conceitos distintos, frequentemente tomados como antagónicos, nomeadamente a sua veemente defesa da total coincidência do *Belo*, do *Bem* e do *Verdadeiro*. Uma justificação para esta sua qualidade talvez possa encontrar-se na abrangência dos seus interesses. A sua atenção pousou igualmente em pensadores de tradições várias, em diversificadas formas de arte e em distintos momentos históricos, tornando-o

profundamente culto, dotando-o de um pensamento transversal, plural e rigoroso e, em última análise, de uma refrescante capacidade de conciliação do (aparentemente) autónomo, estanque e irreconciliável.

Outra das características da filosofia de Rosario Assunto é uma certa circularidade ou espelhamento, patente em títulos como “Esteticidade da história e historicidade da estética”, “Antiguidade como natureza, natureza como antiguidade”, ou em ideias como “natureza como liberdade, liberdade como natureza”. São múltiplos os exemplos que evocam uma ideia de “ida e volta”, de mútua implicação ou reflexo recíproco, a que estes títulos emprestam uma imagem circular. A própria ideia de “Antiguidade como Futuro”, que dá título ao seu estudo sobre o Neoclássico (*L’antichità come futuro. Estudio sull’estetica del neoclassicismo europeo*, 1973), espelha esta imagem de continuidade cíclica da história e do tempo. Uma qualidade que, de alguma maneira, resgata o aparente pessimismo do autor, pois que é prospectiva: antecipa um futuro onde se recuperará uma relação com a natureza e a paisagem, bem como com a poesia e todas as manifestações da Beleza. A ideia de infinito, tão cara a Assunto, emerge aqui de uma forma a nosso ver muito clara: podemos dizer que neste título se desenha uma linha de pensamento que condensa exemplarmente a sua filosofia: dirige-se ao futuro recuperando o que está lá atrás. Pois não se trata de imaginar um futuro totalmente novo, mas de o saber possível apenas se em continuidade com a história.

O elevar-se da tríade tecnologia, produção e urbanização àquilo a que hoje poderíamos chamar de “narrativa global” é uma ameaça que vê ganhar forma e força, e que advém de ter como finalidade única a obtenção de um poder sem freio, que cresce e indefinidamente amplia o seu campo de acção, efectivando-se numa redução de todas as esferas do humano. Como resultado, a filosofia é reduzida a pensamento operativo ou técnica de pensamento; a poesia a técnica de linguagem, esvaziada de amplitude semântica; o homem a mero produtor-consumidor; a agricultura a produção alimentar; a arte a mero entretenimento – cada qual um sintoma da consolidação de uma cosmovisão onde o homem é um (sobre)vivente e não já um vivente-pensante ou um pensante-vivente.

Porque Assunto é um apaixonado defensor dos seus ideais, não concebe a possibilidade de assistir passivamente à destruição da Beleza, não só de paisagens e jardins como também de cidades e de obras de arte. Não pode, portanto, renunciar à participação activa escrevendo em jornais, dirigindo-se à consciência civil, procurando clarificar teoricamente imprecisões onde as encontra. De facto, a sua “veia polemista” irrompe da sua concepção de filosofia como uma explicitação do real e das condições que lhe estão implícitas. Trata-se sempre de uma elucidação

de inquietações e problemáticas que se colocam a qualquer pessoa, mas para os quais o filósofo está munido de ferramentas próprias que lhe possibilitam ver o particular através do universal, abstrair-se do caso específico para o explicitar. Donde, a sua reflexão se deter em diferentes instâncias no dilema humano da finitude. A sua perspectiva resulta decisiva por inserir o homem no contínuo em espiral da temporalidade qualitativa, onde a história e a natureza se interceptam continuamente. Passados, presente e futuros são sobreposições e interligações onde o tempo é inclusivo, includente e qualitativo, simultaneamente vertical e horizontal. Uma espacialidade que integre esta qualidade do tempo, espacializando-o, revela-se mais que espaço, uma ponte ao infinito e, por isso mesmo, um lugar para a plena realização do homem. É também aí que reside um dos pontos de maior importância do jardim enquanto tema e objecto de indagação filosófica, a sua forte dimensão temporal, porque se constitui como antídoto à temporaneidade que aniquila a individualidade, e porque nos permite pensar como se dá essa imbricação de espaço e tempo e de humano e não-humano.

Outra das temáticas que perpassarão a sua obra é a relação entre *Belo* e *Útil*. De certa forma, o “resgate” do útil (quando aborda a beleza da utilidade dos campos agrícolas, por exemplo), parece contradizer toda a sua batalha contra o utilitarismo e urbanização desenfreada. Contudo, integrar a utilidade na apreciação estética não significa subsumir o estético no útil ou mesmo equipará-los. Trata-se sim de admitir qualidades estéticas em actividades (ou objectos), que além do seu fim prático (alimentação) são fruíveis na contemplação e têm a beleza como atributo dessa mesma utilidade. Não se trata de uma reviravolta teórica, nem tão-pouco de uma conversão ao consumismo.

Finalmente, a sua dedicação ao estudo do jardim e da paisagem poderia ser tomada como um escape face a uma civilização que apregoa e põe em marcha, em todos os âmbitos, o oposto do que move Assunto. Mas uma leitura atenta compreende que nesta ode à paisagem e ao jardim encontra-se antes um louvor à natureza e ao humano que dela faz parte, e mais do que uma amargurada reflexão sobre o que se perdeu é uma tentativa de recuperação, de trazer à consciência, ao presente e à presença o que ainda pode ser restaurado. Uma tentativa, de facto, de o homem reencontrar a sua liberdade *na* natureza.

Jardim e paisagem implicam-se mutuamente na batalha de ideias assuntiana porque são dois modos confluentes, embora distintos, da relação Homem-Natureza. As duas realidades entrecruzam-se ao nível da experiência e da idealidade, pois todo o jardim materializa uma ideia de paisagem e esta, por sua vez, contém em si o ideal de jardim. Distingue-os a escala, a espacial e a interventiva: não só quanto à área efectiva que ocupam, mas também a do grau de acção

humana. A paisagem é indissociável da comunidade humana que a habita, mas não é (não pode ser) nunca inteiramente fruto da intervenção desta. Pese embora nela se inclua o campo e as herdades agrícolas, as pastagens e prados cultivados, nela predomina o espontâneo, ao passo que no jardim, mesmo se jardinado segundo poéticas naturalistas, estamos no âmbito do arquitectado, a mão humana é-lhe visceral, podendo, portanto, constituir-se como campo de ensaio para a criatividade, lugar de aprendizagem de formas de bem governar o mundo. A paisagem, sendo limitada, implica uma certa vastidão (e sempre, sempre, a abertura ao céu, pois ela é uma *finitezza aperta*), já o jardim é contido, mesmo se de grandes dimensões. Existe fora da cidade, mas é nela que alcança o seu papel de mediação, como ponte, entre o homem e a natureza que o sustém. E é na cidade que o jardim é mais necessário, como recordatória de que o mundo não é apenas do foro do humano.

Se a contemplação estética do jardim significa uma necessária auto-contemplação do sujeito, que se pensa a si mesmo quando vive presencialmente o jardim, inserindo-se numa dimensão temporal que o transcende e integra em simultâneo, o que está em causa não é simplesmente uma percepção sinestésica. É uma percepção que parte do físico, mas que nele não finda. Em Assunto, o *sentimento vital* converte-se em sentimento estético: a vitalidade em nós ressoa com a vitalidade que contemplamos no jardim/paisagem e faz-nos deleitar com a nossa própria vida. Este auto-deleite que se ilumina na contemplação do jardim não se desliga da reflexão, é necessariamente crítico, é uma percepção que se torna juízo, conecta-nos nesse mesmo momento à vida fora de nós. Sentimo-nos mais vivos, mas em sintonia com a alteridade animal e vegetal, num movimento simultaneamente centrípeto e centrífugo de atenção a nós mesmos e ao mundo fora de nós. Voltamos, inevitavelmente, à paridade entre *Belo, Bom e Verdadeiro* – e atrevemo-nos a afirmar que os três confluem em Assunto no amor. Como poderia Assunto não fazer coincidir estas categorias quando se lhe afigura inequívoco que quem admira a beleza de uma paisagem não pode admitir uma acção que a ponha em xeque? É que a contemplação é indissociável da ética: ao contemplarmos um jardim, imiscuímo-nos nele, o deleite que nos suscita entranha-se em nós, faz-nos reflectir sobre a nossa condição humana e o precário equilíbrio que nos mantém vivos. Pondo em causa toda a acção que desacerte os pratos da balança, leva-nos a querer protegê-lo e partilhá-lo com quem amamos (idealmente, com a humanidade). A contemplação, percebemos com Assunto, é o motor da acção justa. E é por esta razão que a contemplação deve ser a finalidade da acção. E é também por esta razão que a cidade precisa de jardins e não de espaços verdes.



Quanto à proposta do Pomar como lugar de contemplação estética, assomando esta questão no culminar de uma indagação em torno da reflexão do filósofo de Caltanissetta, não podemos fugir de verificar se esta não será, de certa forma, uma imposição forçada, isto é, se não nos estaremos a servir da filosofia de Assunto para veicular uma ideia à qual ele seria adverso.

A oposição de Assunto a toda e qualquer prática que constitua um consumo dos jardins foi suficientemente analisada para ficar esclarecido que poder consumir os frutos do jardim não equivale a transformar o jardim em lugar de consumo. Trata-se, simplesmente, de integrar na experiência estética do jardim elementos que por norma lhe estão ausentes, ou que participam apenas enquanto objectos visíveis, que “compõem o quadro”. Ao convocar todas as sensações físicas, a fruição do jardim torna-se uma experienciação tátil que faz uso do paladar e do olfacto, além do olhar e do ouvido, trazendo a apreciação para mais perto do corpo e da vida. No prazer de saborear o fruto tudo o que nele é aprazível e toda a sua utilidade tornam-se parte da nossa vida e contempláveis enquanto tal. Mas se enfatizámos a sensorialidade e a presença física, não se pense que estas compõem a totalidade da experiência do jardim. Elas são, antes, uma via de acesso à imaginação e ao pensamento. O fruto é presença, representa-se a si mesmo e a todos os frutos em simultâneo, é singular e múltiplo. O seu aroma, a sua textura, o seu sumo, tal como a sua forma e a sua cor, tornam-se parte de uma contemplação que nos deleita porque nos *implanta* no momento mesmo que experienciamos e na vida como um contínuo fluir de vidas (não apenas humanas) para além da nossa, mas que com a nossa se cruzam e interligam. Unindo-se *contemplação vivida e vida contemplativa*. Mas é também o retomar da ideia de jardim não só como lugar de vida, mas como paisagem em pequeno – ou melhor, como microcosmos.

Um jardim é a criação de um mundo, uma semente de ordenação do caos. Um pequeno exercício demiúrgico que, não obstante, não nos concede a submissão total da nossa criação. O nosso microcosmos escapa aos sonhos de controlo absoluto ou de encenação minuciosa. O jardim ri-se e troca as voltas àquele que o julga dominar. Aceitando que a nossa intervenção pode enformar, mas não pode dominar a miríade de processos e interacções que nele se desenrolam (ao nível vegetal, entomológico e animal), resta-nos observar, cuidar, aprender e transpor para o *extra muros* a mesma dedicação, abertura e encantamento – é que no jardim compreendemos também que o nosso papel é sermos jardineiros do mundo. O que Assunto nos ensina com minúcia e gentileza é que não é necessário possuir um jardim para que esta sintonia se nos revele. Ser-se humano é ser-se sujeito ao maravilhamento e dotado da possibilidade de arrebatamento. É certo que corremos o risco de nos deixarmos contagiar com a “rinocerontite” de que Ionesco nos advertiu e de que Assunto faz questão de frisar, mas se a capacidade de pensamento é uma das

conquistas do *Homo sapiens* que devemos preservar e estimular, a poesia, criatividade e imaginação é o que nos distingue realmente enquanto humanos. O jardim, repete Assunto, é precisamente o lugar onde se conjugam filosofia e sentimento, imaginação e pensamento, ideia e realidade. E é precisamente por isso que continua um tema fértil à indagação filosófica, sobretudo em tempos que nos demandam a agudeza de espírito, a coragem e a determinação em contribuir para o debate fora de portas de que Assunto foi um exemplar modelo.

\*

Procurámos responder a todas as interrogações que nos motivaram este trabalho, muitas outras perguntas foram-se juntando às iniciais, substituindo, por vezes, aquelas na ordem de prioridades. A cada nova leitura vislumbraram-se novas rotas de indagação, não havendo como dar seguimento a todas elas. Ficou por estudar a *Marginália*. Assunto doou a sua biblioteca pessoal ao Centro Andrea Palladio da Biblioteca de Vicenza, a qual apenas recentemente iniciou o processo da respectiva catalogação, tendo-se verificado que os seus livros pessoais estão revestidos de notas que abrem portas para novas pontes entre a perspectiva de Assunto e de pensadores seus contemporâneos com cuja obra um diálogo está em falta. Com este espólio, e com os “*Archivi Rosario Assunto*”, que reúnem os textos inéditos (da responsabilidade de Piero Zanetov, sobrinho do filósofo), vislumbram-se múltiplos novos rumos de indagação a que esperamos poder vir a dar seguimento em estudos posteriores.

# Bibliografia



Estruturámos a nossa bibliografia como um roteiro do percurso seguido na nossa investigação. Sendo certo que muitas das obras habitariam com igual correcção distintas secções, as opções que tomámos têm como objectivo clarificar as relações que cada obra citada estabelece com o nosso autor e com a temática em estudo.

Na primeira parte apresentam-se as obras de Rosario Assunto consultadas, por ordem conológica da primeira edição. O intuito é dar conta do peso que a temática do jardim ocupa no panorama geral da obra assuntiana. No final desta parte encontra-se uma secção com as traduções que vieram a lume das suas obras.

Na segunda parte encontram-se os estudos sobre o nosso autor. Não sendo exaustiva, optámos por nela incluir artigos e outras obras que não se debruçando unicamente no filósofo desenvolvem, ainda assim, uma parte significativa da sua argumentação em diálogo ou com base em Assunto, ou oferecem informação detalhada sobre a sua obra. Esta parte está ordenada por ordem alfabética. Apresentamos ainda uma pequena recolha de artigos de jornal sobre Rosario Assunto.

Na terceira parte agrupámos, também alfabeticamente, as obras de autores com que Assunto dialoga estreitamente.

Sendo o nosso tema a filosofia do jardim em Rosario Assunto, agrupámos, na quarta parte, obras de outros autores que versam sobre a temática do jardim e da paisagem.

Por fim, na quinta parte, encontram-se todas as restantes obras consultadas.

## **I OBRAS DE ROSARIO ASSUNTO**

“Prefazione a questa edizione”, in Immanuel Kant, *Scritti precritici*, editado por Rosario Assunto e Rolf Hohenemser, nova edição ampliada, Roma: Laterza, 1982 [**1953**], pp. v-xxi.

*Forma e Destino*, Roma: Fondazione Piazzolla, 1994 [Edizione di Comunità, **1957**].

*Teoremi e problemi di estetica contemporanea (con una premessa kantiana)*, Milão: Feltrinelli, **1960**. Em especial os capítulos:

“Preparazione e continuazione della ‘Critica del giudizio’”, pp. 11-40.

“Natura e arte nell’estetica di Nicolai Hartmann (con un risconto carabellesiano)”, pp. 119-128.

*La critica d’arte nel pensiero medioevale*, Milão: Il Saggiatore, **1961**.

*Giudizio estetico, critica e censura*, Florença: La Nuova Italia, **1963**.

*Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Colónia: DuMont Buchverlag, 1987 [**1963**].

*Stagioni e ragioni nell’estetica del Settecento*, Milão: Mursia, **1967**.

“Il rapporto arte-scienza come problema”, in Id., *L'automobile di Mallarmé e altri ragionamenti intorno alla vocazione odierna delle arti*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, **1968**, pp. 149-165.

*Il paesaggio e l'estetica*, Palermo: Novecento, 2005 [Giannini, **1973**].

*L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milão: Mursia, **1973**.

*Libertà e fondazione estetica*, Roma: Bulzoni, **1975**. Em especial os capítulos:

“Libertà nel regno della necessità”, pp. 1-37.

“La fondazione estetica (una postilla con un abbozzo di teoresi)”, pp. 151-179.

*Ipotesi e postille sull'estetica medioevale. Con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Milão: Marzorati: **1975**.

Poesia come discorso logico e il rovescio del suo rovescio (nuove considerazione volutamente anacronistiche)”, *L'Albero* XXIV, n.º 55 (**1976**): 117-127.

“La critica estetica delle Alpi e la dialettica di “Grazia” e “Sublime” nella cultura e nel pensiero del Settecento europeo”, *BOLLETTINO CISA*, XVIII, **1976**, pp. 9-43.

*Intervengono i personaggi (col permesso degli autori)*, Turim: Aragno, 2019 [**1977**] . Em especial os seguintes capítulos:

“L'arte, «utensile inutile». Col permesso di Dostoevskij, una lettera apocrifia di Stepàn Trofimovič a Varvara Petrovna”, pp. 1-17.

“L'arte non è produzione né consumo. Con il gentile permesso di Gustavo Flaubert, un colloquio con Bouvard e Pécuchet”, pp. 19-38.

“Lettera al Dottor Faust. Debitamente autorizzato da Sua Eccellenza von Goethe, uno scambio di lettere con il Dottor Faust sul pensiero, la prassi, la poesia”, pp. 39-63.

“Replica del Dottor Faust. Debitamente autorizzata da sua Eccellenza Von Goethe: Sulla poesia, la parola e la prassi”, pp. 65-89.

“Il problema estetico del giardinaggio. Il giardino come filosofia”, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*, Atti del convegno di studi Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978, editado por Giovanna Ragionieri, Florença: Leo S. Olschki, **1981**, pp. 1-17.

“I giardini della parola e la parola dei giardini”, *Artibus et Historiae*, Vol. 3, No. 5 (1982): 17-29.

“Dialettica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)”, in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo: Novecento, 1984, pp. 85-120.

“Dialettica (negativa) del giardino illuminista (e paesaggi di Lombardia)”, in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo: Novecento, 1984, pp. 13-60.

*La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milão, Jaca Book, 1997 [1984].

“La natura esteticamente dialettizzata (e teorie romantiche del giardinaggio)”, in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo: Novecento, 1984, pp. 61-83.

“Annotazione di un semplice lettore”, in F. Eiximenis, *Estetica dell'eros, della mensa e della città*, editado por G. Zanoletti, Milão: Jaca Book, 1985, pp. 3-9.

*Ontologia e teleologia del giardino*, Milão: Angelo Guerini e Associati, [1988] 1994. Contém a recolha dos seguintes estudos:

“Per una ontologia del giardino”, pp.19-38.

“Intorno al giardino come paesaggio assoluto”, pp. 39-76.

“Il giardinaggio come arte e come filosofia”, pp. 77-107.

“Il giardinaggio come filosofia e l'agonia della natura”, pp. 109-142.

“Il giardino perduto e i giardini da ritrovare (con alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)”, pp. 143-169.

“Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»”, *L'Italia agricola* 2 (1989): 28-29.

“Il giardinaggio come operazione filosofica”, in *Paradisi ritrovati. Esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino con una introduzione di Rosario Assunto*, editado por Mariapia Cunico e Domenico Luciani, Seminario organizzato dalla Fondazione Benetton, Asolo, 27 agosto-12 settembre, 1990. Milano: Guerini e Associati, 1991, pp. 7-12.

“Il giardino come parola e come tempo” in *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino attraverso le ville di Roma in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D’Annunzio*, Roma: Newton Compton Editori, **1991**, pp. 142-166.

“Winckelmann a Villa Albani, ossia antichità e natura nell’idea neoclassicista di giardino”, in *Giardini e rimpatrio. Un itinerario ricco di fascino attraverso le ville di Roma in compagnia di Winckelmann, di Stendhal, dei Nazareni, di D’Annunzio*, Roma: Newton Compton Editori, **1991**, pp. 13-37.

“Civiltà orizzontale e verticale”, *Il Giornale nuovo*, 22/04/**1991**, p. 3.

“Il verde come fatto estetico”, in *Metropoli e qualità dell’ambiente*, editado por Emanuela Belfiore e Roberto Casseti, Roma: Gangemi, **1992**, pp. 264-266.

“La progettazione e il paesaggio”, in A. Piva e P. Galliani, eds, *Il progetto come modifica*, Milano: Di Baio, **1992**, pp. 161-175.

“Il verde come fatto estetico”, in *Metropoli e qualità dell’ambiente*, editado por Emanuela Belfiore e Roberto Casseti, Roma: Gangemi, 1992, pp. 264-266.

“Verde pro capite, un vecchio trucco”, *Il Giornale*, 24/12/**1992**, p. 14.

“Quando le piazze avevano le foglie”, *Il Giornale*, 06/12/**1992**, p. 13.

“Quanto bei titoli tra le erbacce”, *Il Giornale*, 22/03/**1993**, s.p.

*La Bellezza come Assoluto*, Palermo: Novecento, **1993**.

“Il restauro dell’idea di giardino e l’armonia dell’uomo e della natura”, *I.er Seminari Internacional Restauració de Jardins Històrics*, Barcelona: Escola-Taller del Laberint D’Horta, 1989, pp. 28-32. (republicado em *Jardins et Sites Historiques. International Committee of Historic Gardens and Sites*, Madrid: ICOMOS-IFLA, **1993**, pp. 309-311).

“Téleologie des Jardins”, in *Jardins et Sites Historiques. International Committee of Historic Gardens and Sites*, editado por Sherban Cantacuzino, Carmen Añón, Natalya Douchkina, Mohaman Haman, Jan Jessurun, Raymond Lemaire, Joseph Phares, Andras Roman, Roland Silva, Giara Solar, V. Trutzschler, Madrid: ICOMOS-IFLA, **1993**, pp. 241-244.



- “Ritorno al giardino”, *Il Giornale*, 9 dezembro 1991. Republicado in *Pensare il Giardino*, editado por Paola Capone, Paola Lanzara e Massimo Venturi Ferriolo, Milão: Guerini, **1994**, pp. 133-134. (versão consultada)
- “Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell’uomo con la natura”, in *La natura tra Oriente e Occidente*, Atti del Convegno Nazionale dell’Associazione Italiana Studi di Estetica (A.I.S.E), editado por Renato Troncon, Trento, 11 e 12 de Abril de **1994**, Luni Editrice, pp. 11-21.
- “Il Microcosmo e il Macrolibro. Postille all’estetica del XII secolo”, in *Il canto delle pietre. Musica e architettura nel pensiero medioevale*, 1994, Como: Nuova Compagnia editrice, **1994**, pp. 23-39.
- “Ipotesi per un estetismo speculativo” (texto inédito de um seminário do Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoles, 18-21 Abril, 1988, editado por Riccardo Ruschi), *Informazione Filosofica* Ano V, 17-18 (**1994**): 6-9.
- “L’immagine della civiltà e la civiltà medioevale delle immagine”, in *Il canto delle pietre. Musica e architettura nel pensiero medioevale*, 1994, Como: Nuova Compagnia editrice, **1994**, pp. 9-23.
- “The Philosophy”, in *Historic Gardens. Safeguarding a European Heritage*. Luxemburgo: European Commission Office for Official Publications of the E.C., **1996**, pp. 7-17.
- “Bellezza e verità”, in *Luoghi: forma e vita di giardini e di paesaggi. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999*, editado por Domenico Luciani, Canova: Fondazione Benetton Studi Ricerche, **2001**, pp. 54 s.
- “Presentazione”, in Friedrich Hölderlin, *Essenza della poesia*, tradução de Rosario Assunto revista por Gianluca Valle, Chieti: Solfanelli, **2019**.
- “Ascesi nel Medioevo”, Entrevista na RAI a R. Assunto, s.d. Vídeo disponível em <https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2019/01/Rosario-Assunto-ascesi-nel-Medioevo-a07f370e-6568-47c9-84de-a88b83a5a0da.html> (accedido a 5/07/2021)

## TRADUÇÕES

“A paisagem e a estética”, tradução parcial de Pedro Sargento, in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, coordenação de Adriana V. Serrão, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 341-374.

*Filozofia ogrodu*, selecção de textos, tradução e apresentação de Mateusz Salwa, Łódź: Wydawnictwo Przepis, 2016.

*Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, tradução de Zózimo González, Madrid: Visor, 1989.

*Ontología y teleología del jardín*, tradução de Mar García Lozano, Madrid: Tecnos, 1991.

“Paisagem – Ambiente – Território. Uma tentativa de clarificação conceptual”, tradução de Maria Cristina Leal, in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, coordenação de Adriana V. Serrão, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 126-129.

*Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textes réunis, traduits de l’italien et présentés par Hervé Brunon, Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, 2003.

*La antigüedad como futuro: estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, tradução de Zózimo González, Madrid: Visor, 1990.

## II ESTUDOS SOBRE ROSARIO ASSUNTO

Argan, Giulio Carlo, “Assunto e la filosofia della natura”, in *Luoghi. Forma e vita dei giardini e di paesaggio (Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999)*, editado por Domenico Luciani, Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche / Canova, 2001, pp. 56-57.

Bettetini, Maria, “Assunto e l’Antico”, *Aesthetica Preprint 44 (A Rosario Assunto. In memoriam, a cura di Luigi Russo)* (1995): 17-23.

Bonato, Matilde, “*Quod agendum?* Rosario Assunto, fra denuncia e progetto”, *Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio* (2015), Treviso, 31 de Maio de

2016. Disponível em <https://www.fbsr.it/paesaggio/borse-di-studio-sul-paesaggio/quod-agendum-rosario-assunto-denuncia-progetto/> (accedido a 10/09/2021)
- Bonato, Matilde, “Rosario Assunto, filosofo poetante. Intervista all’Arch. Sofia Varoli Piazza”, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Treviso, 13 de Abril de 2016. Disponível em <https://www.fbsr.it/paesaggio/borse-di-studio-sul-paesaggio/quod-agendum-rosario-assunto-denuncia-progetto/> (accedido a 10/09/2021)
- Bonato, Matilde, “Rosario Assunto, fra rimpianto e utopia. Intervista al prof. Paolo D’Angelo”, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Treviso, 14 de Abril de 2016. Disponível em <https://www.fbsr.it/paesaggio/borse-di-studio-sul-paesaggio/quod-agendum-rosario-assunto-denuncia-progetto/> (accedido a 10/09/2021)
- Bonato, Matilde, “Tra libri e giardini. Ricordando l’insegnamento di Rosario Assunto. Intervista al dott. Piero Zanetov” (entrevista conduzida ao sobrinho de Rosario Assunto), Fondazione Benetton Studi Ricerche, Borse di studio sul paesaggio (2015), Treviso, 13 de Abril de 2016. Disponível em <https://www.fbsr.it/paesaggio/borse-di-studio-sul-paesaggio/quod-agendum-rosario-assunto-denuncia-progetto/> (accedido a 10/09/2021)
- Brunon, Hervé, “Avant-propos”, in Rosario Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textes réunis, traduis de l’italien et présentés para Hervé Brunon, Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, 2003, pp. 9-29.
- Cereceda, Miguel, “Prólogo: Paseo sentimental por los jardines del professor Assunto”, in Rosario Assunto, *Ontología e teleología del jardín*, Madrid: Tecnos, 1991, pp. 9-19.
- Cesa, Claudio, “In ricordo di Rosario Assunto”, *Studi Kantiani* 7 (1994): 99-102.
- Chiusano, Lido, “Ragioni e passioni di Rosario Assunto”, in *Filosofia e storiografia: studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Vol. 1, editado por Francesca Rizzo, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2005, pp. 109-134.
- Cometa, Michele, “Assunto e l’Età di Goethe”, *Aesthetica Preprint* 44 (*A Rosario Assunto. In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 25-30.

- Cutinelli-Rendina, Emanuele, “Il Sessantotto di Rosario Assunto”, *Ventunesimo Secolo*, Rivista di Studi sulle Transizione (Ano IX, Junho 2010): 85-94. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/23719919> (accedido a 20/06/2020)
- D’Angelo, Paolo, “Introduzione” in Id., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma: Laterza, 2001, pp. ix-xv.
- D’Angelo, Paolo, *L’estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Roma: Laterza, 2007.
- D’Angelo, Paolo, “Natura e Storia nel Paesaggio di Assunto”, *Aesthetica Preprint 44 (A Rosario Assunto. In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 39-49.
- Fanizza, Franco, “Assunto e la «cultura dell’occhio»”, *Aesthetica Preprint 44 (A Rosario Assunto. In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 13-16.
- Ferrante, Massimo, “Conversazione con Rosario Assunto”, *Aesthetica Preprint 44 (A Rosario Assunto. In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 53-64.
- Ferrante, Massimo, “Paradise Lost. La «filosofia del giardino» di Assunto”, *Aesthetica Preprint 44 (A Rosario Assunto. In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 31-37.
- Ferriolo, Massimo, “Ricordo di Rosario Assunto”, editado por Riccardo Ruschi, *Informazione Filosofica* Ano V, 17-18 (1994): 5-6.
- Ferriolo, Massimo Venturi, “«Trasformare in giardino il mondo»: Rosario Assunto e l’etica della contemplazione”, in *Luoghi: forma e vita di giardini e di paesaggi. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999*, editado por Domenico Luciani, Canova: Fondazione Benetton Studi Ricerche, 2001, pp. 58-69. Republicado com alterações como “Prefazione. Rosario Assunto e l’etica della contemplazione”, in Rosario Assunto, *La bellezza assoluta del giardino. Arte e filosofia della natura*, editado por Piero Zanetov, Roma: Derive Approdi, 2021, pp. 5-33.
- Furia, Paolo, “Note sull’esperienza estetica del mondo geografico, a partire da Luigi Russo lettore di Rosario Assunto”. *Aesthetica Preprint 113 (La storia dell’estetica. Ricordando Luigi Russo*, editado por Elisabetta Di Stefano e Salvatore Tedesco) (2020): 157-167.

- Disponível em <https://www.mimesisjournals.com/ojs/index.php/aesthetica-preprint/issue/view/36> (acedido 27/05/2021).
- Gianpietro, Serena, “Rosario Assunto e la poesia dei giardini”, Tese de licenciatura. *Wolf online*. Disponível em <https://www.clementinagily.it/wolf/rosario-assunto-e-la-poesia-dei-giardini/> (acedido a 02/10/2019)
- Luciani, Domenico, “Suivre le cheminement d’une pensée: les étapes d’un combat intellectuel”, in Rosario Assunto. *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*. Textes réunis, traduits de l’italien et présentés para Hervé Brunon, Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, 2003, pp. 171-186.
- Mennini, Claudio, “Il Medioevo di Rosario Assunto. La civiltà estetica”, *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* [em linha], Anno 10, Dezembro 2008. Disponível em <https://mondodamani.org/dialegesthai/articoli/claudio-mennini-01> (acedido a 11/10/2019).
- Nanni, Luciano, “Un ricordo di Rosario Assunto: due lettere inedite”, *Parol quaderni d’arte e di epistemologia* 12, 1996. Disponível em <http://www.parol.it/articles/assunto.htm> (acedido a 12/11/2019).
- Pagano, Tullio, “Reclaiming Landscape”, *Annali D’Italianistica* 29 (2011): 401-16. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/24016435> (acedido a 23/04/2020)
- Pau, Federica, *Idea architettonica e figure della città*, Roma: Aracne, 2009.
- Pau, Federica, “Note sull’estetica dell’architettura medievale nel pensiero di Rosario Assunto”, *Officina di Storia dell’Architettura*, s.d.. Disponível em <http://www.osaweb.net/winbiBlioteca.asp?id=8> (acedido a 09/07/2020)
- Pau, Federica, “Per un’estetica dell’architettura medievale: Rosario Assunto e il «meditato ripensamento storico»”, in *Actas IIIas Jornadas Internacionais de Jovens Investigadores de Filosofia*, editado por Irene Pinto Pardelha e Irene Viparelli, 2012, pp. 257-269.
- Pereira, Lavinia Leal. “Diegese da *durée* bergsoniana na filosofia da natureza de R. Assunto”, *Philosophica* 32 (2008): 53-67.

- Piselli, Francesco, Recensão de *Infinita Contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca e de Specchio vivente del mondo (artisti stranieri in Roma, 1600-1700)*, de Rosario Assunto, *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica* 73, n.º 1 (1981): 222-224. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/43060902> (acedido a 22/04/2020).
- Reker, Moirika, “Bridging City and Landscape”, in *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, editado por Adriana Veríssimo Serrão e Moirika Reker, Lisboa: CFUL, 2019, pp. 269-288. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41739>
- Reker, Moirika, “The Unity between Beauty and Good: Ethics of Contemplation and the Creation of Gardens”, in *Mind in Nature. Bridging Process Philosophy and Neoplatonism*, editado por Maria-Teresa Teixeira, A. Berve e M. Reker, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 86-95.
- Russo, Luigi, “Assunto e il Paesaggio dell'Estetica”, *Aesthetica Preprint* 44 (A Rosario Assunto. *In memoriam*, a cura di Luigi Russo) (1995): 5-13.
- Serrão, Adriana Veríssimo, “A paisagem como natureza estética”, in Id., *Filosofia da Paisagem. Estudos*, Lisboa: CFUL, 2013, pp. 138-150.
- Serrão, Adriana Veríssimo, “Da essência do Jardim”, in Id., *Filosofia da Paisagem. Estudos*, Lisboa: CFUL, 2013, pp. 71-87.
- Serrão, Adriana Veríssimo, “Da essência do jardim. Aproximações a uma categoria filosófica”, *Philosophica* 32 (2008): 5-13.
- Serrão, Adriana Veríssimo, “Paisagem, Cidade e Temporalidade: um diálogo entre Italo Calvino e Rosario Assunto”, *Mátria Digital* 7 (2019): 21-38. Disponível em <https://matriadigital.cm-santarem.pt/index.php/arquivo/102-ensaio-7> (acedido a 06/02/2020).
- Sobrero, Ornella, “Prefazione”, in Rosario Assunto, *Forma e destino*, Roma: Fondazione Piazzolla, 1994 [1954], pp. 7-16.
- Stella, Vittorio, “Il pensiero poetante nell'estetica di Rosario Assunto”, *Filosofia e poesia. Quaderni di Estetica e Critica* 1 (1996): 121-147.

Stella, Vittorio, “Ricordo di Rosario”, in Rosario Assunto, *Forma e destino*, Roma: Fondazione Piazzolla, 1994 [1957], pp. 216-218.

Valle, Gianluca, “Poscritto”, in Friedrich Hölderlin, *Essenza della poesia*, tradução de Rosario Assunto revista por Gianluca Valle, Chieti: Solfanelli, 2019, pp. 49-57.

Zanetov, Piero, “Rosario Assunto (1915-1994): dagli scritti d’esordi ai primi anni Novanta”, in Rosario Assunto, *La bellezza assoluta del giardino. Arte e filosofia della natura*, editado por Piero Zanetov, Roma: Derive Approdi, 2021, pp. 175-182.

### **ARTIGOS DE JORNAL SOBRE ROSARIO ASSUNTO**

Nicita, Paolo, “Assunto scandaloso esteta”, *La Repubblica*, 13/05/2006

Panza, Pierluigi. “Caro amico Faust che mi scrivi”, *Corriere della sera*, 22/07/2019, p. 31.

Perfetti, Francesco, “Assunto, il filosofo ironico che smascherò il Sessantotto”, *Il Giornale*, 23/07/2019, p. 33.

Simoncelli, Paolo, “Il filosofo che prevede tutto il male del ’68”, *Liberio*, 13/05/2019, p. 15.

### **III OBRAS DE FILÓSOFOS E AUTORES EM DIÁLOGO COM ROSARIO ASSUNTO**

*Älteste Systemprogramm*, 1797, de Friedrich Hölderlin, Friedrich W. J. Schelling, Georg W. F. Hegel, “O Mais Antigo Programa De Sistema Do Idealismo Alemão”, tradução e apresentação de Manuel J. do Carmo Ferreira, *Philosophica* 9 (1997): 225-236.

Arendt, Hannah, *A Condição Humana*, tradução portuguesa de Roberto Raposo (*The Human Condition* [1958]), Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

Aristóteles, *Política*, tradução portuguesa de António Campelo Amaral e Carlos Carvalho Gomes, introdução de António Pedro Mesquita, Lisboa: Vega, 2008.

*Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, tradução de H. Rackham, Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1944. Consultado na Biblioteca Digital de

- Estudos Clássicos Perseus. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1> (acedido a 7/05/2020)
- Bacon, Francis, “Essay 46: Of Gardens”, in *Essays or, Counsels Civil and Moral*, com edição, introdução e notas de A.S. Gaye, Oxford: Clarendon Press, 1911, pp. 139-145.
- Bembo, Pietro, *Opere in Volgare*, organização de Mario Marti, Florença: Sansoni, 1961.
- Boccaccio, *Decameron*. Edizione di riferimento: editada por Vittore Bianca, Turim: Utet, 1956. Disponível em Biblioteca della letteratura italiana <http://www.letteraturaitaliana.net/index.html> (acedido a 30/08/2021)
- Bonnet, Charles, *Contemplation de la nature*, Tomo I, Lausanne: J.Pierre Heubach, MDCCLXX. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=nr0\\_AAAAcAAJ](https://books.google.pt/books?id=nr0_AAAAcAAJ) (acedido a 27/05/2020)
- Čapek, Karel, *R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti, [1920]), Robots Universais Rossum*, tradução de Patrícia Paixão, Lisboa: não (edições), 2019.
- Crescenzi, Pier de, *Il libro della agricultura. Ruralia commoda*, Vicenza: Leonardus Achates de basilea, 1491. Disponível em <https://archive.org/details/RuraliaCommoda1490> (acedido a 11/09/2020)
- Dante Alighieri, *Convívio*, tradução literal e notas de Carlos Eduardo de Soveral, Lisboa: Guimarães Editores, 1992.
- Dupaty, Charles-Marguerite-Jean-Baptiste Mercier, *Lettres sur L'Italie en 1785*, t.1, Paris: De Senne, 1788.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et répétitions* (1969). *O Mito do Eterno Retorno*, tradução portuguesa de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 1992.
- Eriúgena, João Escoto. *De divisione Naturae*, in J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus: sive Bibliotheca universalis*, Volume 122. Disponível em <http://patristica.net/latina/> (acedido a 20/12/2020)



- Goethe, Johann W., *As afinidades electivas (Die Wahlverwandtschaften [1809])*, tradução de Beatriz de Mascarenhas, Lisboa: Estampa, 1991.
- Goethe, Johann W., *Viagem a Itália (Italienische Reise [1816])*, tradução, prefácio e notas de João Barrento, Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- Huxley, Aldous, *Admirável Mundo Novo (Brave New World [1932])*, tradução portuguesa de Mário Henrique Leiria, Unibolso, s.d.
- Ionesco, Eugène, *Rinoceronte, (Rhinocéros [1959])*, tradução de Luís de Lima, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- Kant, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, introdução de António Marques; tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa: INCM, 1992.
- Leopardi, Giacomo, “Zibaldone di pensieri”. Edizione di riferimento in *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Florença: Le Monnier, 1921. Disponível em Biblioteca della letteratura italiana, <http://www.letteraturaitaliana.net/index.html> (acedido a 30/09/2020)
- Loos, Adolf, *Ornamento e Crime*, tradução de Lino Marques (*Ornament and Crime [1931]*), Lisboa: Cotovia, 2006.
- Lukács, Georg, *Estética: la peculiaridad de lo estetico*, tradução castelhana de Manuel Sacristán, Barcelona: Grijalbo, 4 Vols. 1966-67.
- Masson, Georgina, *Italian Gardens*, Londres: Thames and Hudson, 1966 [1961].
- Milton, John, *Paradise Lost*, Chicago: The Great Books Foundation, 1964 [1667].
- Mumford, Lewis, “Technics and the Nature of Man”, *Technology and Culture* Vol. 7, n.º 3 (Verão 1966): 303-317. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3101930> (acedido a 13/02/2020)
- Mumford, Lewis, *The City in History: Its Origins, its Transformations, and its Prospects*, San Diego/N. York/London: A Harvest Book, 1989.
- Mumford, Lewis, *The Myth of the Machine: Technics and Human Development*, Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1967.

Platão, *O Político*, tradução, introdução e notas de Carmen Isabel Leal Soares, Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2008.

Plotino, *Enéadas* I, II e III, tradução e notas de José Carlos Baracat Júnior in “Plotino, *Enéadas* I, II e III, Porfírio, Vida de Plotino”, 2 Vols., Tese de Doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, S. Paulo, 2006. Disponível em linha em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269213> (acedido a 23/05/2021)

Pseudo-Dionísio Longino, *Do Sublime*, tradução do grego, introdução e comentário Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf> (acedido a 17/12/2020)

Ritter, Joachim. *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Munster: Anschendorff, 1964. Versão portuguesa “Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna”, tradução de Ana Nolasco em *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, coordenação de Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 95-122.

Ruskin, John, *Sesame and Lilies*, Sunnyside: George Allen: 1894.

Ruskin, John, *Seven Lamps of Architecture*, Sunnyside: George Allen, 1889.

Schelling, Friedrich W. J., *Ideias para uma filosofia da natureza. Prefácio, Introdução e Aditamento à Introdução*, tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

Schelling, Friedrich W. J., “Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza. Um Discurso Académico”, tradução e apresentação de Carlos João Correia, *Philosophica* 55-56 (2020): 132-163.

Sereni, Emilio, *Storia del Paesaggio Agrario Italiano*, Bari: Laterza, 1961.

Tatarkiewicz, Władysław, *História de seis ideias. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mímesis, Experiencia Estética* [1975], tradução de José Jiménez, Madrid: Tecnos, 2017.

Tatarkiewicz, Władysław, “The Great Theory of Beauty and Its Decline.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, n.º 2 (1972): 165-80. DOI:10.2307/429278

Verri, Pietro, “Le delizie della villa”, *Il Caffè, o sia brevi e varj discorsi già distribiti in fogli periodici. Dal giugno 1764 a tutto maggio 1765*, Texto crítico estabelecido por Gianni Francioni (*Il Caffè 1764-1766*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998), n.º XV. Disponível em <http://illuminismolombardo.it/testo/il-caffe-tomo-i/> (consultado a 12/07/2021)

Walpole, Horace, *Essay on Modern Gardening*, Canton, Pennsylvania: Lewis Kirgate Press, 1904 [1771]. Disponível em <https://archive.org/details/essayonmodernga00walpgoog/page/n16/mode/2up> (acedido a 15/05/2020)

#### **IV OBRAS CONSULTADAS SOBRE A TEMÁTICA DO JARDIM**

Abreu, Pedro Marques de, “Terra Prometida. Esquiço de Ontologia Existencial do Jardim”, in *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, coordenação de José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes, Gradiva, 2008, pp. 221-230.

Baridon, Michel, *Les jardins: Paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris: Robert Laffont, 1998.

Berleant, Arnold, “Estética e Ambiente”, in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 378-394, tradução portuguesa de Luís Sá de “Aesthetics and Environment”, in Id., *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*, Kansas: University Press of Kansas, 1997.

Berleant, Arnold. “The Aesthetics of Art and Nature”, in *Landscape, natural beauty and the arts*, editado por Salim Kemal e Ivan Gaskell, Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1993], pp. 228-243.

Beruete, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid: Turner, 2016.

*Bíblia*, Vol. IV, T. 1, tradução de Frederico Lourenço, Lisboa: Quetzal, 2018.

Brook, Isis, “The Virtues of Gardening”, in *Gardening. Philosophy for Everyone. Cultivating Wisdom*, editado por Dan O’Brien, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 13-25.

- Cabral, Francisco Caldeira e Gonçalo Ribeiro Telles, *A Árvore em Portugal*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- Cabral, Francisco Caldeira, “Características tradicionais do jardim português”, *Jardins de Portugal, Panorama*, n.º 15 e 16, Julho de 1943 (excerto de *Fundamentos da A[rquitectura] P[aisagista]*, pp. 129-134]. Disponível em [proffranciscocaldeiracabral.portaldojardim.com/ambiente/em-defesa-da-paisagem-continental/](http://proffranciscocaldeiracabral.portaldojardim.com/ambiente/em-defesa-da-paisagem-continental/) (acedido a 15/01/2020)
- Cabral, Francisco Caldeira, “O «Continuum Naturale» e a Conservação da Natureza”, comunicação no seminário “Conservação da Natureza”, Lisboa: Serviços de Estudos do Ambiente, 18 e 19 de Abril de 1980, Lisboa: Serviços de Estudos de Ambiente, 1980, pp. 35-53. Disponível online em <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9238> (acedido a 12/01/2020)
- Calatrava, Juan e Tito, José, eds., *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid: Abada editores, 2011.
- Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1928.
- Čapek, Karel, *The gardener's year [Zahradníkův rok]*, tradução inglesa de M. e R. Weatherall, Madison: The University of Wisconsin Press, 1984 [1929].
- Carapinha, Aurora, “Da Essência do Jardim na Cultura Lusíada”, in *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, coordenação de José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes, Lisboa: Gradiva, 2008, pp. 195-203.
- Carapinha, Aurora, *Da essência do jardim português*, 2 Vols. Tese de Doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem, Especialidade de Arquitectura Paisagista e Arte dos Jardins, Universidade de Évora, 1995.
- Carapinha, Aurora, “Dos jardins que o jardim contém”, in Aurora Carapinha e Marc Trieb, *Fundação Calouste Gulbenkian: O Jardim*, Lisboa: FCG, 2006, pp. 137-150.
- Carita, Hélder e António Homem Cardoso, *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

- Carlson, Allen. “Appreciation and the Natural Environment”, in *The Aesthetics of Natural Environments*, editado por A. Carlson e Arnold Berleant, Toronto: Broadview Press, 2004, pp. 63-75.
- Carlson, Allen e Berleant, Arnold, “Introduction: The Aesthetics of Nature”, in *The Aesthetics of Natural environments*, editado por A. Carlson e Arnold Berleant, Toronto: Broadview Press, 2004, pp. 11-42.
- Carroll, Noël, “On being moved by nature: between religion and natural history”, in *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, editado por Salim Kemal e Ivan Gaskell, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 244-266.
- Centeno, Yvette K., “A Cidade-Jardim dos Alquimistas”, in Id., *A Arte de Jardinar. Ensaio (Do Símbolo no Texto Literário)*, Lisboa: Presença, 1991, pp. 13-30.
- Clément, Gilles, *La sagesse du jardinier*, Paris: Béhar, 2006.
- Clément, Gilles, *Une brève histoire du jardin*, Paris: Béhar, 2011.
- Cocco, Enzo, *Etica ed estetica del giardino*, Milão: Guerini, 2003.
- Cooper, David E., *A Philosophy of Gardens*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- D’Angelo, Paolo, “Piccola storia del bello naturale” in Id., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma: Laterza, 2001, pp. 5-63.
- D’Angelo, Paolo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma: Laterza, 2001.
- D’Angelo, Paolo. “Agriculture and Landscape. From cultivated fields to the Wilderness and back”, in *Philosophy of Landscape. Think, Walk, Act*, editado por Adriana Veríssimo Serrão e Moirika Reker, Lisboa: CFUL, 2019, pp. 241-256. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41739>
- Delumeau, Jean, *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*, tradução de Teresa Perez, Lisboa: Terramar, 1994.

Donadieu, Pierre, “As paisagens agro-urbanas: uma utopia realista?”, in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, coordenação de Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa: CFUL, 2012, pp. 282-290.

*Épico de Gilgameš*, versão Babilónia Padrão, tradução, introdução e notas de Francisco Luís Parreira, Porto: Assírio e Alvim, 2017.

Ferreti, Federico, “Prefazione”, in Roberto Ibba, *Esercizi sereniani: percorsi storici tra l’Italia e il Mediterraneo attraverso le lenti di Emilio Sereni*, Gattatico: Istituto Alcide Cervi - Biblioteca Archivio Emilio Sereni, 2019, pp. 5-8.

Ferriolo, Massimo Venturi, “Il giardino, metafora della terra”, in *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, dirigido por C. Añon Feliú, Cursos de Verano de El Escorial, Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 259-274.

Ferriolo, Massimo Venturi, *Oltre il giardino. Filosofia del paesaggio*, Turim: Giulio Einaudi, 2019.

Platform, *Storia di un albero*, Milão: Silvana Editoriale, 2020.

Giesecke, Annette e Jacobs, Naomi, “Nature, Utopia, and the Garden”, in *Earth perfect? Nature, Utopia and the Garden*, editado por A. Giesecke e Naomi Jacobs, Londres: Black Dog Publishing, 2012, pp. 6-17.

Giesecke, Annette, “Outside in and out: Paradise in the Ancient Roman House”, in *Earth perfect? Nature, Utopia and the Garden*, editado por A. Giesecke e Naomi Jacobs Londres: Black Dog Publishing, 2012, pp. 118-135.

Giesecke, Annette, “The Good Gardener and Ideal Gardens of State”, in *The Good gardener? Nature Humanity and the Garden*, editado por Annette Giesecke e Naomi Jacobs, Londres: Artifice Books on Architecture, 2015, pp. 78-95.

Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, Présentation et traduction inédite par Jean Dufournet, Paris: GF Flammarion, 1999.

Harrison, Robert Pogue, *Gardens. An Essay on the Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

- Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, tradução, estudo e notas de Luiz Otávio de Figueiredo Montovaneli, São Paulo: Odysseus Editora, 2011.
- Homero, *Odisseia*, tradução portuguesa de Frederico Lourenço, Lisboa: Livros Cotovia, 2012.
- Jacques, David, “Interpretations of the English Landscape Garden”, in *Jardins et Sites Historiques. International Committee of Historic Gardens and Sites*, Madrid: ICOMOS-IFLA, 1993, pp. 262-270.
- Keppenne, Guillaume, “Gilles Clément: Jardiner c’est désobéir”, *La Première*, RTBF, 08/03/2021. Disponível em [https://www.rtf.be/lapremiere/emissions/detail\\_dans-quel-monde-on-vit/accueil/article\\_gilles-clement-jardiner-c-est-desobeir?id=10474999&programId=8524&fbclid=IwAR2zChG-FD20O6qigtgA1BtMuo5LUDVeUiKv3fd4nJGcRJG83hqfkbw9WbY](https://www.rtf.be/lapremiere/emissions/detail_dans-quel-monde-on-vit/accueil/article_gilles-clement-jardiner-c-est-desobeir?id=10474999&programId=8524&fbclid=IwAR2zChG-FD20O6qigtgA1BtMuo5LUDVeUiKv3fd4nJGcRJG83hqfkbw9WbY) (acedido a 10/04/2020)
- Magalhães, Manuela Raposo, *A Arquitectura Paisagista. Morfologia e Complexidade*, Lisboa: Estampa, 2001.
- Martínez, Marco, “A Descrição de Jardins e Paisagens na Literatura Grega Antiga”, in *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, coordenação de José Eduardo Franco e Ana Cristina da Costa Gomes, Gradiva, 2008, pp. 539-568.
- Mello, Soraia Silva de e Pastore, Júlio Barêa, “Ornamental flora of the Cerrado in landscape architecture: a portrait of its practical application”, *Ornamental Horticulture* 27, n.º 1 (2021): 78-87.
- Moncrieff, Helena, *The Fruitful City: The Enduring Power of the Urban Food Forest*, Toronto: ECW Press, 2018.
- Nash, R. F., *Wilderness and the American Mind*, Yale U.P, 2014<sup>5</sup> [1967].
- Nova Bíblia dos Capuchinhos*, coordenação de Herculano Alves, Fátima: Difusora Bíblica, 1998.
- Oelschlaeger, Max, *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, New Haven: Yale University Press, 1991.

Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I, 89-112, tradução do latim de Domingos Lucas, Lisboa: Vega, 2006.

Pacheco, Pedro, “Uma casa sobre um jardim”, in *A Utopia e os Pés na Terra – Gonçalo Ribeiro Telles*, Évora: Instituto Português de Museus, 2005, pp. 153-166.

Pasolini, Pier Paolo, “The e mele” [Junho 1969], in Giacomo Gambetti, *Medea: Un film di Pier Paolo Pasolini*, Roma: Garzanti, 1970, pp. 130 s. Poema citado em <https://www.sensesofcinema.com/2015/pier-paolo-pasolini/pasolinis-kapadokya/#fn-25823-25> (acedido a 15/12/2020)

Pastore, Júlio Barêa, *O Cerrado enquanto Paisagem: a dinâmica de apropriação paisagística do território*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, S. Paulo, 2014. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-04052014-215417/pt-br.php> (acedido a 19/06/2020)

Porcel, Manuel C., “La Ideología y la Transformación del Paisaje Urbano: El Ciprés en la Ciudad de Granada”, in *Jardín y paysage. Miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava e José Tito, Madrid: Abada editores, 2011, pp. 135-136.

Reker, Moirika, “Landscape and the Collapsing Metropolis”, in *Convocare Esperienze, Immagini, Narrazioni. Dare senso al paesaggio*, Vol. 2, editado por Silvia Aru e Marcello Tanca, Milano: Mimesis, 2015, pp. 231-245.

Rodrigues, Ana Duarte. *O triunfo dos jardins. O pelouro dos passeios e arvoredos de Lisboa (1840-1900)*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/Lisboa Capital Verde Europeia, 2020.

Roger, Alain, “Natureza e cultura. A dupla artialização”, tradução portuguesa de Paulo Frazão Roberto de “Nature et culture. La double artialisation”, in *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*, coordenado por Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 153-166.

Serrão, Adriana Veríssimo, coord., *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: CFUL, 2011.

Serrão, Adriana Veríssimo, coord., *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, Lisboa: CFUL, 2012.

Serrão, Adriana Veríssimo, *Filosofia da Paisagem. Estudos*, Lisboa: CFUL, 2013.



- Simmel, Georg, “Filosofia da Paisagem”, tradução portuguesa de Adriana V. Serrão de “Philosophie der Landschaft” (*Die Guldenkammer*, vol. 3, n. 11, 1913, pp. 635-644), in *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: CFUL, 2011, pp. 42-51.
- Soromenho-Marques, Viriato, “O Jardim como Representação na (s) Utopia(s) Ecológica(s)”, in *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas*, coordenação de José Eduardo Franco e Ana Cristina Da Costa Gomes, Gradiva, 2008, pp. 515-522.
- Spirne, Anne Whiston. “The Poetics of City and Nature: Towards a New Aesthetic of Urban Design”, *Landscape Journal*, Special Issue “Nature, Form, and Meaning”, Vol. 7, n.º 2 (1988): 108-126.
- Tao Yuanming, *Poesia e Prosa*, tradução de Manuel Afonso Costa, Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- Tito, José, “El Paraíso es un jardín”, in *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava e José Tito Rojo, Madrid: Abada editores, 2011.
- Walter, Philippe, “De la pommeraie celtique au verger arthurien: l’exemple d’*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes”, in *Imaginer le Jardin*, organizado por Barbara Sosién, Cracóvia: Uniwersytet Jagiellónski, 2003, pp. 49-60.

## V OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

- Adorno, Theodor, “Funcionalismo hoje” [1965], tradução de Silke Kapp, pp. 1-9 [104-126 do texto original]. Disponível em [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02\\_babel/textos/adorno-funcionalismo.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/adorno-funcionalismo.pdf). (acedido a 10/09/2021)
- Afonso, Filipa, “Para uma Metafísica da Beleza em Pseudo-Dionísio, *Mediavalia*, Textos e estudos, 25 (2006): 65-73.
- Agbo, Jr., Mathias. African Architecture: “Ornaments, Crime & Prejudice”, *Common Edge*, (26.12.2018). Disponível em [https://commonedge.org/african-architecture-ornaments-crime-prejudice/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com.br](https://commonedge.org/african-architecture-ornaments-crime-prejudice/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br) (acedido a 25/04/2021)

Algra, Keimpe, “The Beginnings of Cosmology”, in *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, editado por A. A Long, Cambridge Companions to Philosophy, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 45-65.

Amaral, Margarida Gomes, *A Geometria do tempo em Hannah Arendt*, Lisboa: CFUL, 2012.

Baracat Júnior, José Carlos, “Plotino. *Enéada* III, 8 [30]. *Sobre a Natureza, a Contemplação e o Uno*. Introdução, tradução e comentário”, Dissertação de Mestrado em Linguística. Unicamp, 2000. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269013> (acedido a 30/05/2021)

Beierwaltes, Werner, “The Legacy of Neoplatonism in F.W.J. Schelling’s Thought”, *International Journal of Philosophical Studies*, 10:4 (2002): 393-428, DOI:10.1080/09672550210167414 (acedido a 27/06/2021)

Bellomo, Saverio, “L’epistola a Cangrande, Dantesca per intero: A rischio di procurarci un dispiacere”, *L’Alighieri Rassegna dantesca* 45, Nuova Serie, (2015): 5-19.

Berleant, Arnold, “Negative Aesthetics and Everyday Life”, *Aesthetic Pathways*, Vol. 1, n.º 2 (Junho 2011): 75-91.

Brandi, Cesare, *Teoria da Restauração* [1963], tradução portuguesa de B. M. Kühl, S. Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Brayford, Susan, *Genesis. Septuagint Commentary Series*, Leiden: Brill, 2007.

Brito, Emanuel França de. “O nobre poeta por si mesmo: Dante e o *Convívio*”, Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-11112015-125137/publico/2015\\_EmanuelFrancaDeBrito\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-11112015-125137/publico/2015_EmanuelFrancaDeBrito_VCorr.pdf) (acedido a 30/07/2020)

Cacciari, Massimo, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Milão: Electa, 2002 [1981].

Chevalier, Jean, e Gheerbrant, Alain, *Le dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982 [1969].

- Chroust, Anton-Hermann, “Philosophy starts in wonder (Aristotle, «Metaphys» 982 b 12 ff.)”, Edizioni Studio Domenicano, *Divus Thomas*, 1972, Vol. 75, n.º 1 (1972): 56-65.
- Collini, Dario, ed., *Lettere a Oreste Macri. Schedatura e regesto di un fondo, con un’appendice di testi epistolari inediti*, Florença: Firenze University Press, 2018. Disponível em <https://fupress.com/catalogo/lettere-a-oreste-macri/3747> (acedido a 5/07/2020)
- Correia, Carlos João, “Discurso sobre as artes plásticas de Schelling”, *Philosophica* 55-56 (2020): 129-131.
- D’Alfonso, Ernesto, “O Século XIX”, in E. D’Alfonso e D. Samsa, *Guia de História da Arquitectura. Estilos Arquitectónicos*, tradução de Maria das Mercês Peixoto, Lisboa: Presença, 2008, pp. 203-222.
- D’Alfonso, Ernesto, E. Cazzaniga, A. Contin, P. Francillo, S. Licata, e C.A. Maggiore, “O Movimento Moderno”, in *Guia de História da Arquitectura. Estilos Arquitectónicos*, tradução de Maria das Mercês Peixoto, Lisboa: Presença, 2008, pp. 241-260.
- Eiximenis, Francesc, *Estetica dell’eros, della mensa e della città*, editado por G. Zanoletti, Milão: Jaca Book, 1985.
- Geddes, Patrick, *Cities in evolution. An introduction to the town planning movement and the study of the civics*, Londres: William & Norgate, 1915.
- Godoli, Ezio, “Liberty Architecture in Italy”, in *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, editado por Han-Dieter Dyroff, German Commission for UNESCO, 1988, pp. 139-147.
- Graves, Robert, “Antiope”, *The Greek Myths*, Vol. 1, Londres: The Folio Society, 1996 [1955], pp. 240-242.
- Guénon, René, *Symbols of Sacred Science*, tradução inglesa de Henry D. Fohr de *Symboles de la Science sacrée*, 1977, Hillsdale, NY: Sophia Perennis, 2004.
- Hacquard, Georges, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de Maria Helena Trindade Lopes, Rio Tinto: Asa, 1996.
- Hesíodo, *Teogonia, trabalhos e dias*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira, Lisboa: INCM, 2005.

Huffman, Carl A. “The Pythagorean Tradition”, in *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, editado por A. Long, Cambridge Companions to Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 66-87. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-early-greek-philosophy/pythagorean-tradition/A67D50B50ECCCC45C458908B4C5316AE> (acedido a 15/03/2021)

Hungerland, Helmut, “Selective Current Bibliography for Aesthetics and Related Fields”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Vol. 15, n.º 4 (Junho, 1957), pp. 507-527. <https://www.jstor.org/stable/427182>

Vol. 16, n.º 4 (Junho, 1958), pp. 546-572: 547. <https://www.jstor.org/stable/428065>

Vol. 18, n.º 4 (Junho, 1960), pp. 542-557: 543. <https://www.jstor.org/stable/428129>

Vol. 19, n.º 4 (Verão, 1961), pp. 499-511: 499. <https://www.jstor.org/stable/427593>

Vol. 22, n.º 1 (Outono, 1963), pp. 101-119: 102. <https://www.jstor.org/stable/427869>

Vol. 22, n.º 4 (Verão, 1964), pp. 499-516: 500. <https://www.jstor.org/stable/427966>

Vol. 23, n.º 4 (Verão, 1965), pp. 531-554: 532. <https://www.jstor.org/stable/427688>

Vol. 26, n.º 4 (Verão, 1968), pp. 573-594: 574. <https://www.jstor.org/stable/428348>

Vol. 27, n.º 4 (Verão, 1969), pp. 485-509: 504. <https://www.jstor.org/stable/429451>

(acedido a 21/04/2020)

Kessler, Herbert L., *Seeing Medieval Art*, Peterborough: Broadview Press, 2004.

Licata, Simonetta, “Entre o Século XIX e o Século XX”, in E. D’Alfonso e D. Samsa, *Guia de História da Arquitectura. Estilos Arquitectónicos*, tradução de Maria das Mercês Peixoto, Lisboa: Presença, 2008, pp. 223-260.

Mastrocinque, Attilio, “Roma quadrata”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, t. 110, n.º 2, 1998, pp. 681-697. doi.org/10.3406/mefr.1998.2049 [https://www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5102\\_1998\\_num\\_110\\_2\\_2049](https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_1998_num_110_2_2049) (acedido a 10/04/2020)

Mondolfo, Rodolfo, *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*, tradução portuguesa de Luiz Darós, São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1968.

- Moran, Dermot, “Idealism in Medieval Philosophy: The Case of Johannes Scottus Eriugena”, *Medieval Philosophy and Theology* Vol. 8, n.º 1 (1999): 53-82.
- Pache, Corinne, “Theban Walls in Homeric Epic”, *Trends in Classics* 6, n.º 2 (2014): 278-296.  
doi.org/10.1515/tc-2014-0015
- Pau, Federica, “The clear separation between artistic and aesthetic categories in Dino Formaggio’s philosophy”, *Recherches philosophiques* 5 (Automne 2017), s.p.
- Pereira, Maria Helena da Rocha, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Lisboa: Guimarães, 2009.
- Pevsner, Nikolaus, *Perspectiva da Arquitectura Europeia*, tradução de Ernesto de Sousa, Lisboa: Ulisseia, s.d.
- Philostratus the Elder, *Imagines* 1.10. Amphion, em *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Imagines. Callistratus, Descriptions*, tradução de Arthur Fairbanks, Cambridge: Harvard UP, 1931. Disponível em Loeb Classic library <https://www.loebclassics.com/view/LCL256/1931/volume.xml> (acedido a 05/04/2020)
- Pinheiro, Marília P. Futre, *Mitos e Lendas. Grécia Antiga*, Vol. 1, [s.l.]: Centralivros, 2007.
- Prete, Antonio, *Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano: Feltrineli, 1997 [1980], em especial o capítulo “Pensiero poetante e poesia pensante”, pp. 80-89.
- Rodrigues, Nuno Simões, “Hesíodo e o sonho de Nabucodonosor”, *Mnemosyne kai Sophia*, U. C. Press, 2012, pp. 87-97.
- Sant’Elia, Antonio, “L’Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant’Elia”, tradução e comentários de Eneida de Almeida, *arq.urb* 9 (2013): 144-158.
- Santos, Leonel Ribeiro dos, “Kant e o Regresso da natureza como paradigma estético”, em Id., *Regresso a Kant. Ética, Estética, Filosofia Política*, Lisboa: INCM, 2012, pp. 349-378.
- Santos, Leonel Ribeiro dos, “«Técnica da Natureza». Reflexões em torno de um tópico kantiano”, in Id., *Ideia de uma Heurística Transcendental*, Lisboa: INCM, 2012, pp. 91-129.

Santos, Leonel Ribeiro dos, “Formação e significado epistémico-filosófico do pensamento biológico de Kant”, in Id., *Ideia de uma Heurística Transcendental*, Lisboa: INCM, 2012, pp. 131-175.

Scully, Stephen, *Homer and the Sacred City*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Serra, José Pedro, “A viagem de Ulisses ou encontrar os monstros e conhecer os homens”, in *Identidades em Trânsito*, organização de Fernanda M. Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço, V.N. Famalicão: Húmus, 2018.

Vaccari, Ulisses R., *A vida excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética*. Tese de Doutoramento em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-13092012-110401/publico/2012\\_UlissesRazzanteVaccari.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-13092012-110401/publico/2012_UlissesRazzanteVaccari.pdf) (acedido a 14/09/2020)

Vargiu, Luca, “L’eternauta, il ‘mano’ e la caffettiera. Elementi di estetica poco extra e molto terrestre”, *Medea*, vol. IV, n.º 1 (Verão, 2018): 1-18. [doi.org/10.13125/medea-3156](https://doi.org/10.13125/medea-3156) (acedido a 19/05/2021)

Vaz, Armindo dos Santos. *A Visão das Origens em Génesis 2,4b-3,24. Coerência temática e unidade literária*, Lisboa: edições Didaskalia e edições Carmelo, 1996.

Wilde, Oscar, “O Crítico como Artista. Incluindo algumas observações sobre a importância de não fazer nada”, in Id., *Intenções. Quatro ensaios sobre estética*, tradução e posfácio de António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 79-121.

Wilde, Oscar, “O Declínio da Mentira”, in Id., *Intenções. Quatro ensaios sobre estética*, tradução e posfácio de António M. Feijó, Lisboa: Cotovia, 1992, pp. 11-52.

# Índices





# Índice Onomástico

## A

Abreu, Pedro Marques de – 138, 139.  
Addison, Joseph 175, 194.  
Adorno – 199, 200.  
Afonso, Filipa – 77-79.  
Agbo, Mathias – 200.  
Alain de Lille – 220, 237.  
Alberti, Leon Battista – 87, 199.  
Alberto Magno – 172, 220.  
Alcínoo (personagem da *Odisseia* de Homero) – 220.  
Alcuíno de York – 114.  
Alexandre o Grande – 233.  
Almeida, Eneida de – 96.  
Alves, Fernanda Mota – 130.  
Alves, Herculano – 181.  
Amaral, António Campelo – 75.  
Amaral, Margarida Gomes – 90.  
Amenófis III – 216.  
Anfião – 37, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 74-78, 80, 82, 83, 85-87, 92-100, 102, 123, 124, 128-130, 199.  
Añon, Carmen – 172.  
Apolo – 67.  
Arendt, Hannah – 68-71, 89, 90.  
Argan, Giulio Carlo – 207.  
Aristóteles – 68, 74, 75, 193.  
Aru, Silvia – 234.  
Assurnasirpal II – 142, 216.

## B

Bacon, Francis – 95, 219.  
Banfi, Antonio – 185.  
Baracat Júnior, José Carlos – 146.  
Baridon, Michel – 142, 216, 225.

Barragán, Luis – 176.  
Barreto, António Vieira – 234.  
Beierwaltes, Werner – 146, 156.  
Belfiore, Emanuela – 205.  
Bellomo, Saverio – 55.  
Bembo, Pietro – 173, 220.  
Berleant, Arnold – 166, 178.  
Beruete, Santiago – 170.  
Berve, Aljoscha – 146.  
Bettetini, Maria – 28.  
Blake, William – 118.  
Boccaccio – 173, 174.  
Bonato, Matilde – 156, 169, 209.  
Bonnet, Charles – 109, 110.  
Bosch, Hieronymus – 165, 166.  
Bouvard (personagem de *Bouvard et Pécuchet* de G. Flaubert) – 69.  
Brayford, Susan – 162.  
Brito, Emanuel França de – 55.  
Brook, Isis – 170.  
Brunon, Hervé – 31, 208.  
Bruyne, Edgar de – 28, 30.  
Burke, Edmond – 194.  
Butler, Samuel – 19.  
Byron, Lord George Gordon – 189.

## C

Cabral, Francisco Caldeira – 1911, 233.  
Cacciari, Massimo – 200.  
Calatrava, Juan – 226, 232.  
Calvino, Italo – 106, 107, 128, 234.  
Camões, Luís Vaz de – 222, 223.  
Cantacuzino, Sherban – 147.  
Čapek, Karel – 42, 44, 46, 135, 214, 234.

Capone, Paola – 200.  
Carabellese, Pantaleo – 39, 149.  
Carapinha, Aurora – 17, 208, 232, 234, 235.  
Cardoso, António Homem – 232.  
Carita, Hélder – 232.  
Carlson, Allen – 163, 178.  
Carroll, Noël – 163.  
Cassetti, Roberto – 205.  
Centeno, Yvette – 141.  
Cereceda, Miguel – 153.  
Ceronetti, Guido – 97.  
Cesa, Claudio – 39.  
Chevalier, Jean – 77, 83.  
Chiusano, Lido – 28, 30, 37.  
Chrétien de Troyes – 173, 220.  
Chroust, Anton-Hermann – 68, 70.  
Cícero – 68.  
Ciro II – 216.  
Clément, Gilles – 120, 121, 170, 171, 203, 235.  
Cocco, Enzo – 194.  
Collini, Dario – 30.  
Constable, John – 175.  
Cook, Herbert – 207.  
Cooper, David E. – 169, 170.  
Correia, Carlos João – 161.  
Cortelazzo, Mario – 70.  
Costa, Manuel Afonso – 226.  
Coulanges, Fustel de – 64.  
Crescenzi, Pier – 220.  
Cristo – 79.  
Cunico, Mariapia – 50, 120.  
Cusa, Nicolau de – 83.  
Cutinelli-Rendina, Emanuele – 30, 31.

## D

D'Alfonso, Ernesto – 94, 96.  
D'Andrade, Ernesto – 116, 175.  
D'Angelo, Paolo – 31-33, 37, 124, 156, 175, 178, 179.  
D'Anna, N. – 84.

Damasceno, Giovanni – 79.  
Dante Alighieri – 19, 27, 28, 55, 56, 80, 93.  
Dário I – 216.  
Darós, Luiz – 71.  
Delumeau, Jean – 142.  
Deus – 78, 79, 120, 156, 162, 181.  
Dewey, John – 34.  
Dickens, Charles – 92.  
Diodoro de Sicília – 142.  
Donadieu, Pierre – 233.  
Dostoiévski – 27, 83, 87.  
Dufournet, Jean – 222.  
Dupaty, Charles Marguerite J. B. Mercier – 162, 163.  
Durand de Mende – 28.  
Dyroff, Hans-Dieter – 94.

## E

Eco, Umberto – 28.  
Eiximenis, Francesc – 77.  
Eliade, Mircea – 73, 84, 106.  
Eliot, T.S. – 83.  
Enea Silvio Piccolomini / Papa Pio II – 87.  
Enki (deus Sumério) – 141.  
Eriúgena, Escoto – 78, 156, 237.  
Ésquilo – 65.

## F

Fairbanks, Arthur – 67.  
Fanizza, Franco – 81.  
Faust (personagem do livro homónimo de  
*Goethe*) – 66, 69.  
Feijó, António M. – 55, 177.  
Ferrante, Massimo – 27, 31, 32, 37, 51, 71.  
Ferreira, Manuel João Carmo – 53, 58.  
Ferreti, Federico – 188.  
Ferriolo, Massimo Venturi – 31, 160, 172, 180, 200.  
Fichte – 53.

Ficino, Marcelo – 82.  
Figueiredo, Luiz Otávio de – 221.  
Platform – 233.  
Flaubert, Gustave – 69.  
Fleres, Ugo – 207.  
Fohr, Henry D. – 227.  
Formaggio, Dino – 185.  
Franco, José Eduardo – 139, 142, 171, 232.

## **G**

Galliani, P. – 180.  
Gambino, Davide – 224.  
García Lozano, Mar – 153.  
Gaskell, Ivan – 163, 179.  
Geddes, Patrick – 64.  
Gessner – 175, 194.  
Gheerbrant, Alain – 77, 83.  
Giesecke, Annette – 171, 227, 231.  
Gilgameš – 141.  
Godoli, Ezio – 94.  
Goethe, J. W. – 27, 66, 69, 111, 209, 224, 234.  
Gomes, Ana Cristina da Costa – 139, 142, 171, 232.  
Gomes, Carlos Carvalho – 75.  
Gori-Montanelli, L. – 36.  
Graves, Robert – 67.  
Gay, Ross – 211.  
Gropius, Walter – 31.  
Guénon, René – 227.

## **H**

Hacquard, Georges – 67.  
Harrison, Robert P. – 130, 234.  
Hartmann, Nicolai – 149, 159, 165.  
Hatshepsut – 142.  
Haydn – 114.  
Hegel – 19, 53, 58, 154, 155.  
Hermes – 66.

Hesíodo – 65, 84, 221.  
Hölderlin – 19, 53, 58, 59, 114, 154-157.  
Homero – 220.  
Horácio – 99.  
Horta, Victor – 95.  
Huffman, Carl A. – 83.  
Hugo de São Victor – 56, 114, 237.  
Huizinga, Johan – 28.  
Humboldt, Alexander von – 179.  
Hungerland, Helmut – 27.  
Huxley, Aldous – 19, 42, 43, 46.

## **I**

Ibba, Roberto – 188.  
Iberico, Mariano – 110.  
Ionesco, Eugène – 19, 42, 43, 241.

## **J**

Jacobs, Naomi – 171, 227, 231.  
Jacques, David – 175.  
Jápeto – 65.  
Jellicoe, Geoffrey – 185.

## **K**

Kagan, R. – 232.  
Kant, Immanuel – 19, 27, 39-42, 47-49, 117, 146, 151-153, 175, 193.  
Kemal, Salim – 163, 179.  
Kent, William – 174.  
Keppenue, Guillaume – 171.  
Kessler, Herbert – 78.  
Kingsbury, Noel – 203.

## L

Lalouette, Claire – 225.  
Lanzara, Paola – 200.  
Le Corbusier – 31, 97.  
Leiria, Mário Henrique – 42.  
Leopardi – 53, 54, 118.  
Leopold, Aldo – 37, 178.  
Licata, Simoneta – 94, 95.  
Liebrucks, Bruno – 49.  
Lineu, Carl – 110, 121.  
Loos, Adolf – 199, 200.  
Lopes, Maria Helena Trindade – 67.  
Lorrain, Claude – 174, 195.  
Lorris, Guillaume de – 220, 222.  
Lourenço, Frederico – 220, 225.  
Lourenço, Patrícia – 130.  
Lucas, Domingos – 222.  
Luciani, Domenico – 31, 50, 120, 155, 169.  
Lugli, Pier Maria – 75.  
Lukács – 151, 159.

## M

Macrì, Oreste – 30, 45, 46, 137.  
Magalhães, Manuela Raposo – 191.  
Mallarmé – 27, 32, 66.  
Marinetti, Filippo Tommaso – 96.  
Marques, António – 48.  
Marques, Lino – 199.  
Martínez, Marco – 142.  
Marvell, Andrew – 219.  
Mascarenhas, Beatriz de – 234.  
Masson, Georgina – 233.  
Mastrocinque, Attilio – 76.  
Mello, Soraia Silva de – 203.  
Mennini, Claudio – 28, 29.  
Mesquita, António Pedro – 75.  
Milton, John – 219.  
Moncrieff, Helena – 234.

Mondolfo, Rodolfo – 71, 83.  
Montelatici, Domenico – 233.  
Muir, John – 178.  
Müller, Werner – 76.  
Mumford, Lewis – 19, 64-66, 73, 74, 92, 93, 100.  
Musas – 55, 67.  
Mustafá Mond (personagem de *Admirável Mundo Novo* de A. Huxley) – 42.

## N

Nanni, Luciano – 28, 53, 155.  
Nash, Roderick Frazier – 178.  
Nolasco, Ana – 36.  
Novalis – 32.

## O

O'Brien, Dan – 170.  
Oelschlaeger, Max – 178.  
Olivetti, Adriano – 31.  
Onorio (personagem de *La bellezza come assoluto* de Rosario Assunto) – 34, 55.  
Orfeu – 65, 66, 179, 183.  
Ortega y Gasset – 19, 202.  
Oudolf, Piet – 203.  
Ovídio – 221, 222.

## P

Pache, Corinne – 67.  
Pacheco, Pedro – 169, 225.  
Pagano, Tullio – 52.  
Palladio – 95, 242.  
Palomar (personagem do livro homónimo de Italo Calvino) – 234.  
Pardelha, Irene Pinto – 56.  
Parreira, Francisco Luís – 141.  
Pasolini, Pier Paolo – 120, 223, 224.

Pastore, Júlio Barêa – 181, 203.  
 Pau, Federica – 28-30, 35, 56, 70, 74, 76-80, 82, 84, 92, 185.  
 Pécuchet (personagem de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert) – 69.  
 Pereira, Lavínia Leal – 215.  
 Pereira, Maria Helena da Rocha – 83.  
 Pevsner, Nikolaus – 94.  
 Philostratus the Elder – 67.  
 Piazza, Sofia Varoli – 209.  
 Pinheiro, Marília P. Futre – 65.  
 Piselli, Francesco – 29.  
 Pitágoras – 68, 83.  
 Piva, A. – 180.  
 Platão – 82, 214, 221.  
 Plotino – 19, 70, 82, 146.  
 Pope, Alexandre – 114, 174.  
 Porcel, Manuel – 232.  
 Poseidon – 67.  
 Poussin – 174.  
 Prete, Antonio – 54.  
 Prometeu – 37, 63-67, 69, 70, 72, 74-78, 80, 82, 83, 86, 87, 92-100, 102, 106, 107, 123, 124, 128, 130, 183, 199.  
 Proust, Marcel – 27.  
 Pseudo-Dionísio Aeropagita – 77-79, 156, 237.  
 Pseudo-Longino – 194.

## R

Rábano Mauro – 114.  
 Rackham, H. – 74.  
 Ragionieri, Giovanna – 137.  
 Reker, Moirika – 146, 178, 233, 234.  
 Rietveld, Gerrit – 97.  
 Rilke, Rainer Maria – 27, 32, 111, 118, 139, 155.  
 Ritter, Joachim – 36, 70, 179, 224.  
 Rizzo, Francesca – 28.  
 Roberto, Paulo Frazão – 177.  
 Rodolfo Glabro – 97, 197.

Rodrigues, Ana Duarte – 207.  
 Rodrigues, Nuno Simões – 84.  
 Roger, Alain – 177.  
 Rohden, Valério – 48.  
 Rohe, Mies van der – 31.  
 Rosa, Salvator – 175.  
 Rousseau, Jean-Jacques – 175, 194.  
 Russo, Luigi – 28-30.

## S

Sacristán, Manuel – 151.  
 Samsa, D. – 94.  
 Sant'Elia, Antonio – 96.  
 Santos, Leonel Ribeiro dos – 193.  
 Sargão II – 142.  
 Sartre, Jean-Paul – 103.  
 Sausurre, H. B. de – 175.  
 Schelling – 19, 30, 53, 58, 110, 146, 154-156, 161, 205.  
 Schlosser, Julius von – 28.  
 Schopenhauer – 216.  
 Scully, Stephen – 67, 74.  
 Sedúlio Escoto – 114.  
 Selvagem (personagem de *Admirável Mundo Novo*, de A. Huxley) – 42.  
 Senaquerib – 142.  
 Sereni, Emilio – 187, 188.  
 Serra, José Pedro – 130.  
 Serrão, Adriana Veríssimo – 17, 36, 85, 106, 128, 148, 177-179, 185, 186, 202, 233.  
 Shakespeare – 42.  
 Simmel, Georg – 186.  
 Soromenho-Marques, Viriato – 171.  
 Sosién, Barbara – 173.  
 Soveral, Carlos Eduardo de – 55.  
 Spirne, Anne Whiston – 215, 216.  
 Stepàn Trofimovič Verchovenskij (personagem de *Demónios* de Dostoiévski) – 83, 87.

## T

Tanca, Marcello – 234.  
Tao Yuanming – 225.  
Tatarkiewicz, Władysław – 28, 199.  
Teixeira, Maria Teresa – 146.  
Telles, Gonçalo Ribeiro – 169, 225, 233, 234.  
Thoreau, Henry David – 178.  
Tito, José – 226, 232.  
Torres, Manuela – 73.  
Trieb, Marc – 208.  
Troncon, Renato – 144.

## U

Unamuno, Miguel de – 89.  
Utu (deus Sumério) – 141.

## V

Vaccari, Ulisses – 157.  
Valafrido Estrabão – 114.  
Valle, Gianluca – 59.  
Vargiu, Luca – 185.  
Varvara Petrovna (personagem de *Demónios* de Dostoiévski) – 83, 87.  
Vaz, Armindo dos Santos – 141, 226.  
Verri, Pietro – 228, 229.  
Viparelli, Irene – 56.  
Virgílio – 219.  
Vivaldi – 114.

## W

Walpole, Horace – 175.  
Walter, Philippe – 173.  
Weatherall, M.R – 214.  
Wilde, Oscar – 55, 177.  
Witt, Otto Nikolaus – 65.  
Wyngaerde, Anton van den – 232.

## X

Xenófanes – 83.  
Xenofonte – 226, 233.

## Z

Zanetov, Piero – 18, 31, 242.  
Zanoletti, G. – 77.  
Zeto – 66, 67.  
Zeus – 65-67.  
Zolli, Paolo – 70.

# Índice de Figuras

Tabela 1. Categorização acção – contemplação.....	p. 72.
Figura 1. Tempos da natureza e do homem em H. Arendt.....	p. 90.
Figura 2. Imbricação tempo da natureza e do homem em Rosario Assunto (interpretação nossa).....	p. 91.

