

A RETÓRICA DA NATUREZA NO JARDIM ORDINÁRIO: NARRATIVAS PARA “O JARDIM SECRETO”

*THE RHETORIC OF NATURE IN THE ORDINARY GARDEN:
NARRATIVES FOR “THE SECRET GARDEN”*

HUGO STEFANO MONTEIRO DANTAS, JESSICA LARISSA PESSOA DE MELO, ANA RITA SÁ CARNEIRO

RESUMO

O presente artigo recorre aos campos artísticos da Literatura e do Cinema para tratar de narrativas sobre o renascimento de um jardim ordinário a partir do livro “O Jardim Secreto” de Frances Brunett, 1911, e sua adaptação cinematográfica homônima de 1949. Nesse propósito, toma-se como vertente a filosofia da paisagem e do jardim de Anne Cauquelin apoiada na análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété, a fim de interpretar a natureza – seus elementos físicos e espirituais – em operações retóricas, a partir de licenças poéticas, ou ainda, estratégias gramaticais e visuais, para assumir a ressignificação do jardim ordinário no texto literário e nas imagens do filme.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Espírito do Lugar. Filosofia do jardim. Literatura. Paisagem.

ABSTRACT

This article resorts to the artistic fields of Literature and Cinema to investigate the rebirth of an ordinary garden based on the book “The Secret Garden” of Frances Brunett, 1911, and the 1949s homonymous cinematographic adaptation. In this regard, it adopts the landscape and garden philosophy of Anne Cauquelin and the film analysis of Vanoye and Goliot-Lété to interpret nature – its physical and spiritual elements – in rhetorical operations, based on poetic licenses, or even grammatical and visuals strategies to redefine the ordinary garden in the literary text and in the images of the film.

KEYWORDS: Cinema. Spirit of the Place. Garden philosophy. Literature. Landscape.

INTRODUÇÃO

A FILÓSOFA ANNE Cauquelin (2007) assume a paisagem como uma noção historicamente construída, em que a natureza é transportada, ou ainda, representada a partir de seus elementos individuais para construção do que seria a “natureza ideal”, momento em que vemos todos os objetos em conjunto, expressos numa unidade. Essa operação retórica¹ constrói uma relação indizível em que a paisagem, enquanto separada da natureza, “[...] será ícone da Natureza, e não semelhante a ela; será construída artificialmente produzida para convocar a natureza e preencher o vazio perigráfico que estende ao olhar” (CAUQUELIN, 2007, p. 75).

A adequação perfeita entre realidade e imagem está presente no que Cauquelin chama de dobras da memória. De acordo com a filósofa, ao olharmos uma paisagem, acreditamos contemplar uma exterioridade, quando, na verdade, estamos encarando nossas “[...] próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver” (CAUQUELIN, 2007, p. 27). Isso acontece, pois, a noção de paisagem é uma noção construída *a priori*, a partir de artifícios da construção mental, em que ela é representativa e transporte de nossas emoções. Em outras palavras, a paisagem está, antes de tudo, em nosso interior. Evoca consigo, ainda, um certo gosto pela natureza, em que nada seria mais belo do que a própria paisagem.

Nestas operações retóricas também se encontra o jardim. Embora não seja sinônimo de paisagem, como discorre Cauquelin (2007), por não ser uma metáfora condensada da natureza, mas sim a fruição de parte dela; o jardim, de acordo com Caillois (1996), ao mesmo tempo em que evoca uma noção da natureza, precisa também dela se afastar, para que possa ser lido como algo isolado do seu entorno. Ainda de acordo com Caillois, é por isso que “[...] a arte dos jardins é provavelmente a mais ambígua, a mais difícil e ao mesmo tempo a menos apreensível de todas as artes” (CAILLOIS, 1996, p. 2). Por ser imaginado e concebido por um jardineiro ou arquiteto paisagista, o jardim se afasta “da técnica da natureza”, ou ainda, da poética da natureza, concepção defendida pelo filósofo Immanuel Kant (2002), que lhe atribui intencionalidade, uma vez que ela apresenta características estéticas na forma que se apresenta.

Para Kant, a natureza é uma arte, embora uma arte sobre-humana no sentido de ter intencionalidade. Essa intencionalidade, na atualidade, é vista por autores como Latour (2020) como produto da ação de inúmeros agentes – vegetais, animais, fungos, bactérias etc. –, ou ainda, terrestres, segundo ele, que por suas exigências multiformes, modificam “[...] cada qual [...] seu entorno segundo sua conveniência” (LATOUR, 2020, p. 163). Essa intencionalidade distribuída no ambiente, de todos os agentes, é chamada de Gaia.

O jardim, por sua vez, é a porção controlada pelo humano, embora resultado da ação de tantos outros terrestres, em que se procura uma estética que

incorpora um processo de pensamento para dar prazer e liberar a imaginação enquanto contemplação e experiência (SERRÃO, 2013).

A arquiteta paisagista Carmen Añón Feliú, especialista no estudo de jardins históricos, ressalta o pensamento kantiano de liberdade no modo como ele compreende o jardim, enquanto “expressão artística do espírito humano” e “[...] a arte de providenciar belamente os produtos da natureza para expressar ideias estéticas segundo a ideologia da linguagem” (KANT *apud* AÑÓN-FELIÚ, 1995, p. 119). Acrescenta, ainda, que o jardim se diferencia de outras artes porque nele a beleza não só é contemplada, mas, também, vivida.

Na compreensão do jardim como obra de arte, ao ser considerado um bem patrimonial, o jardim assume a categoria de jardim histórico que, de acordo com o Artigo 1º da Carta de Florença, é entendido como “[...] uma composição arquitetônica e vegetal que, do ponto de vista da história ou da arte, apresenta um interesse público. Como tal, é considerado um monumento” (CARTA DE FLORENÇA, 1981). Na maioria das vezes resulta, assim, de um projeto arquitetônico paisagístico.

O arquiteto paisagista francês Bernard Lassus adianta que há jardins criados a partir da *land art*, priorizando a experiência estética, e que são concebidos por jardineiros ordinários, ou ainda, habitantes paisagistas, e não arquitetos paisagistas. Isso se dá a partir da contribuição da própria experiência do habitante paisagista, que recria o seu mundo vivido, intercalando-o a um mundo sonhado com fragmentos da natureza (VERDUZCO, 2020).

Os jardins também podem ser criados a partir de uma mimese² da natureza. Tal viés paisagístico é intitulado por Cauquelin (2007) como jardins do tipo “natureza-natureza”, ou ainda, jardins ordinários. Ordinário porque, antes de tudo, o jardim, para Cauquelin (2005), é objeto de cuidados cotidianos, tão corriqueiros na lista de atividades domésticas como a lavagem de um carro. A autora questiona: “Um broto que eclode, que extraordinário tem isso?” (CAUQUELIN, 2007, p. 86). A maravilha da natureza no jardim ordinário, dessa forma, não é um fato, mas, sim, objeto das operações do laborioso trabalho da jardinagem e da satisfação posterior dada a partir da retórica da natureza.

Nos jardins ordinários, a presença do jardineiro por trás da obra é apagada, assim, “[...] pensamos ter acesso direto a uma realidade total. A perfeição é atingida quando se crê que não há mediação alguma entre a natureza [...] e a forma segundo [em que] ela é percebida” (CAUQUELIN, 2007, p. 124). No entanto, esse processo duplo de criação e “eclipsamento” das marcas do jardineiro, como propõe Cauquelin (2005), é um trabalho ainda mais laborioso.

Rousseau (1997), em “Júlia ou a Nova Heloísa” (de 1761), já reconhecia a dupla jornada da retórica da natureza nos jardins ordinários, mais especificamente na criação do jardim *Elisium* por Júlia, principal personagem do seu romance. Saint Preux, jovem apaixonado por Júlia, assim se refere ao seu jardim: “Este lugar é encantador, é verdade, mas rústico e selvagem. Não vejo nenhum trabalho humano aqui [...] a natureza sozinha fez o resto [...]”. Ao que

ela responde: “É verdade [...] que a natureza fez tudo, mas sob minha direção, e não há nada aqui que eu não tenha projetado” (ROUSSEAU, 1997, p. 388).

O laborioso trabalho do jardineiro ordinário estaria, para Cauquelin (2007), fixado em um acordo explícito entre o trabalho e a contemplação, uma satisfação posterior, preenchida pelo fato de se estar numa paisagem que representa a natureza, não em sua totalidade, mas em seus mais belos aspectos. Sentimento esse também representado na fala de Saint Preux ao adentrar o jardim Elisium: “[...] surpreso, atordoado, transportado por um espetáculo tão inesperado, fiquei um momento imóvel e gritei de êxtase espontâneo” (ROUSSEAU, 1997, p. 338). Tal satisfação, na verdade, seria um movimento interno, intrinsecamente construído em nossas memórias, no sentido do que a natureza deve representar (CAUQUELIN, 2007).

Dito isso, a partir das noções supracitadas, nas próximas seções buscaremos analisar o jogo retórico da natureza na construção de um único jardim ordinário em dois campos artísticos: na Literatura, a partir do livro de Frances Hodgson Burnett: “O Jardim Secreto”, escrito em 1911 (BURNET, 2020), e no Cinema, recorrendo à obra cinematográfica homônima de Fred McLeod Wilcox, de 1949 (THE SECRET..., 1949), a adaptação mais próxima da primeira publicação do livro, ainda existente nos dias de hoje³. A interdisciplinaridade na correspondência de diferentes campos permite apreender como cada segmento busca construir a noção de jardim ordinário e os aspectos evidenciados em cada um deles. Vale destacar que “[...] a imagem fílmica lançada no mundo representa não apenas uma linguagem, mas também extratos autênticos da realidade” (MELO, 2021, p. 24), o que permitiria uma aproximação dos conceitos poeticamente postos com sua materialização em vida. Nesse sentido, Oliviere (2011) nos mostra, por meio da utilização da expressão “campo transbordado”, que a expansão do olhar para outros campos disciplinares se apresenta como território profícuo para novas possibilidades de pensamento.

Pontuando acerca da linguagem escrita, Cauquelin (2005) adverte sobre sua relação próxima com o jardim. Isso porque “[...] escrita e leitura vão de sequência em sequência: um livro não pode ser examinado em apenas um lance de vista. Tantos bosques, cabanas e cabaninhas, [...] dão ao jardim – seja ele humilde ou luxuoso – as pontuações que se prestam à escrita” (CAUQUELIN, 2005, p. 38). Assim, seria cabível que o jardim fosse analisado por meio de uma descrição e enumeração.

Analogicamente, seria possível afirmar que outras artes possam fornecer diferentes tipos de suporte para a reflexão sobre os jardins. O Cinema, a partir da sensibilidade artística e do processo criativo inerente à direção do filme, pode tanto trabalhar no nível do prospecto, ou seja, o de ver ao longe toda a composição da paisagem, como também no nível da perspectiva, ou seja, “[...] ver com atenção, em detalhe, o que está ao seu lado” (CAUQUELIN, 2005, p. 4). Oferecendo uma linguagem singular, o Cinema apresenta um conjunto de

sensações que vão além do apreendido em um primeiro olhar na relação imagem *versus* movimento (CAULA et al., 2006).

Com sua capacidade de comunicar visualmente e construir imaginários, a obra cinematográfica também poderia ser considerada uma das linguagens que tecem e evidenciam, em nosso subconsciente, o sentimento pela paisagem. Como afirma o escritor francês Marcel Proust (2013, p. 236), “[...] a beleza das imagens está situada por detrás das coisas, a das ideias, na frente. De modo que a primeira deixa de nos maravilhar quando atingimos estas, mas só compreendemos as segundas quando as ultrapassamos”. A imagem das cenas contidas nos filmes e sua efemeridade diante dos olhos permanecem armazenadas no subconsciente, evocando um longo e durável caminho de meditação das ideias suscitadas. Participa, assim, da construção de imagens de referência para o indivíduo que as contempla. Seria correto afirmar, pois, que o Cinema é capaz de contribuir para o entendimento da natureza ideal que ansiamos.

A metodologia desenvolvida para a análise proposta se baseia na combinação de dois métodos distintos, de forma simplificada, referentes à Literatura e ao Cinema. Para tanto, utiliza-se a análise disposta por Cauquelin (2005) acerca da descrição e enumeração da escrita aplicada ao estudo dos jardins, assim como os apontamentos gerais acerca da análise fílmica desenvolvida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), no tocante ao exercício analítico mediante fotogramas do filme. Desse modo, a análise fílmica se deu através de dois processos, a saber a desconstrução e a reconstrução do filme a partir do entrelaçamento de eixos elencados por meio dos autores, utilizados como referência nos estudos dos jardins ordinários, assim como a própria obra de Burnett. Alicerçado nos conceitos citados e na alternativa oferecida pela literatura, fotogramas do filme foram utilizados como recurso para a realização da codificação da imagem, enumeração dos pontos a serem discutidos e explanação dos resultados, na construção de uma espécie de ensaio teórico, ou ainda, de uma *narração* que viesse a traduzir as descobertas alcançadas. Acrescenta-se que a intencionalidade presente na construção do jardim está entrelaçada a um significado ou valor que permeia nossas próprias construções mentais.

Assim, vale salientar que, em se tratando da proposição de uma narração dos eventos sob o olhar das temáticas sugestionadas, apesar de partir da metodologia desenvolvida por Vanoye e Goliot-Lété no tangente à análise fílmica, a escrita do texto distancia-se de definições sistemáticas e repousa no campo do exercício interpretativo, como propõe Melo (2021) na dissertação intitulada “A caminho de casa: lugares e culturas através da experiência cinematográfica”. Nesse sentido, o texto é concebido baseado nos apontamentos feitos por Meneghetti (2011) acerca do ensaio-teórico, em que “[...] a relação entre o pesquisador, enquanto sujeito, e o objeto de pesquisa, se desenvolve através da dialética entre objetividade e subjetividade, constituinte de um *vir-a-ser*” (MELO, 2021, p. 25); ou seja, os objetos de análise apresentam-se em aparência e essência, sempre recorrendo à base teórica. Ainda, considera-se o

que o autor expõe acerca das supracitadas construções mentais existentes, na contraposição presente na assimilação do objeto quanto à realidade apresentada e o sujeito que pensa tal realidade. Nesse caso, associações e analogias oferecem um caminho adequado para uma devida compreensão, elementos encontrados no que oferece a literatura em sua própria perspectiva poética dos fatos.

Assim, a análise fílmica é realizada "[...] mediante explanação da narrativa, não necessariamente de modo literal, mas concomitante às impressões do pesquisador e sua interpretação das imagens, integradas à base teórica" (MELO, 2021, p. 25), o que constitui uma complexa rede simbólica, como descreve Meneghetti. O autor resume:

Os fenômenos, assim, aparecem como o objeto que está interagindo em um contexto imediatamente dado, além de já adquirir propriedades de quem observa o fenômeno. Neste caso, o ensaísta, com suas condições sensíveis, seus sistemas, mesmo que mínimos, de interpretação, sua racionalidade, sua contextualização como indivíduo que está imerso também no imediatamente dado (MENEGETTI, 2011, p. 328).

Isto posto, o presente artigo parte da hipótese de que as reflexões geradas a partir da Literatura e do Cinema podem ser utilizadas na compreensão do jogo retórico da natureza para a construção de jardins ordinários e de sua ressignificação. A premissa seria de que a narrativa do livro e a narrativa do filme, expressas por meio da palavra e da imagem, poderiam possibilitar novas interpretações ao relacionar as maravilhas da natureza e a construção do jardim ordinário. A escolha das obras se justifica pela possibilidade de diferentes interpretações dadas ao mesmo objeto: o renascimento de um jardim abandonado numa mansão em Yorkshire, Inglaterra, no início do século XX, a partir do trabalho jardineiro de três crianças. Nessa investigação, buscamos identificar quais operações são utilizadas para a construção do jardim nas duas narrações, por meio de campos artísticos distintos. Todavia, a priori de tais análises, se faz necessário entender o valor e significado dos jardins para propiciar o processo da retórica da natureza na construção dos jardins ordinários.

VALORES E SIGNIFICADOS DO JARDIM

A necessidade de refletir sobre os valores e significados do jardim assenta-se na aderência de determinadas características presentes nesses objetos da cultura material que os levam a ser reconhecidos como bens patrimoniais, mas que também prevalecem nos artefatos que estimamos. Em outras palavras, todos os objetos da cultura material, com intencionalidade patrimonial ou não, possuem valores que lhe são atribuídos por agentes, o que abrange, por sua vez, o jardim ordinário.

O debate acerca da distinção entre as diversas categorias de valores relativos à obra de arte perpassa também toda a história desse campo de estudo. No entanto, como aponta Levy (1940), apenas no início do século XX tal problemática

se torna objeto de investigação de especialistas que, em um primeiro momento, buscam distinguir apenas as noções do valor histórico e artístico.

É a partir da teoria proposta por Alois Riegl em 1903 (RIEGL, 2014) – e mais recentemente revisitada por autores como Mason (2002) e Lacerda (2012) – que a discussão da distinção dos valores passa a englobar uma gama mais vasta, sendo essa a corrente teórica que buscamos seguir no presente artigo. Isso acontece uma vez que Riegl (2014), ao distinguir traços que seriam considerados universais para as culturas ocidentais, defende a existência de outros valores patrimoniais: o de antiguidade, ancorado nos valores de memória do indivíduo; o de arte, que é um valor relativo, que responde aos gostos estéticos vigentes à época de sua composição; e o histórico, referente aos acontecimentos representativos do passado.

Lacerda (2012) cita ainda outros: o cultural; o simbólico; o cognitivo; o econômico; o de uso; o de opção e o de existência. Como apontado por Mason (2002), tais valores podem se sobrepor e, com o tempo, ganhar ou perder importância para o bem patrimonial. Além disso, o mesmo valor pode ser tratado de maneiras distintas por diferentes agentes sociais. Mason aponta ainda que os valores não são fixos ao objeto, mas frutos de um julgamento subjetivo. Relacionando esses aspectos com o discutido por Cauquelin (2007) acerca do aporte valorativo (ou de prazer) para com a paisagem e o jardim, podemos perceber que tanto a atribuição de valor como a contemplação do “sentir a natureza” nos jardins ordinários partem de princípios individuais, a partir de dobras subjetivas da memória. No entanto, a retórica da natureza não está embasada em categorias tão bem definidas como acontece na valoração atribuída a partir de campos de estudo como a História da Arte, mas sim, em construções individuais do gosto pela natureza. Como expõe Cauquelin:

Desse modo, a satisfação, aquela que acompanha a contemplação de uma obra e o manejo de um instrumento, alimenta-se de um acordo explícito e, se resta alguma dúvida acerca desse acordo, parte, para satisfazer a si mesma, em busca de um fundamento possível. [...] Julgar e avaliar, nomear e denominar fazem parte da satisfação. Um prazer que vem coroar o esforço, como bem diz Aristóteles (CAUQUELIN, 2007, p. 121).

Tal assertiva se confirma no estudo de identificação dos valores atribuídos aos jardins históricos criados pelo paisagista Roberto Burle Marx no Recife e reconhecidos como patrimônio cultural nacional, realizado por Sá Carneiro et al. (2012)⁴. Para a caracterização dos valores dos jardins históricos, os pesquisadores relacionam os componentes subjetivos da memória aos “[...] símbolos e significados que refletem o gosto estético de uma época, representando os ideais e aspirações do homem e situados no espaço e no tempo” (SÁ CARNEIRO et al., 2012, p. 34).

Entre os valores discutidos, estão os valores espiritual e social, capturados no uso dos espaços do jardim e nas aspirações do usuário. O primeiro é aquele

que mais se assemelha aos movimentos de contemplação e satisfação interior presentes nos jardins e paisagens descritos por Cauquelin (2007). De acordo com Sá Carneiro et al. (2012), o valor espiritual

[...] está presente no sentido humano de completude da natureza que afeta a transcendência que o jardim é capaz de proporcionar. Esta é uma relação muito intensa entre as pessoas e o jardim [...] Isso diz respeito à sensação de renovação do espírito proporcionada a partir da permanência no jardim. Na verdade, esse valor caracteriza a força da imaterialidade que serve de intermédio entre os outros valores (SÁ CARNEIRO et al., 2012, p.39).

Por sua vez, Delphim (2010), na sua compreensão de jardim como paisagem em movimento, atesta que o espírito da paisagem envolve o valor espiritual em que os elementos tangíveis e intangíveis interagem entre si de forma mútua e recíproca. Concordando com o que foi exposto até aqui, Delphim menciona que a “capacidade de percepção do espírito de uma paisagem é uma experiência altamente enriquecedora para aquele que a contempla”, e completa: “[...] a apreensão da paisagem varia segundo indivíduos, grupos ou toda uma sociedade. A forma de como os habitantes de uma região a percebem fundamenta-se em experiências locais, familiares ou pessoais” (DELPHIM, 2010, p. 32). Se aproxima assim do exposto por Cauquelin (2007), que diz que a paisagem é uma experiência do nosso interior, construída a partir de dobras da memória, que o jardim consegue estimular com intensidade.

Todavia, a noção do espírito da paisagem, ou ainda, do lugar, não é em si algo recente. Como nos mostra Delphim (2010), tal entendimento é anterior à própria noção de paisagem, existindo desde o império romano – cerca de 27 a.C – sob a forma do *genius loci*, ou ainda, do espírito do lugar. Arraes (2020) nos mostra que a noção de *genius loci*, já no fim do século XVII, estava associada aos jardins ordinários no poema-paisagem de Jacques Delille intitulado “Os jardins ou a arte de aformosear as paisagens” (1800).

Acerca do jardim ordinário na obra de Delille, Arraes (2020) discursa: “a paisagem representada em quadro seria a metáfora do jardim, e este seria a própria paisagem. A pintura de paisagem expunha o *genius loci*, ou espírito do lugar, comprometendo-se em figurar uma natureza idealizada” (ARRAES, 2020, p. 15). Delille (1800) considerava vulgar a forma simétrica dos jardins ao gosto francês⁵, ou outros jardins como os de *land art* e que, apenas no jardim “natureza-natureza”, tomando emprestado a conceituação de Cauquelin (2007), é que de fato se conseguiria “ver em si própria a Natureza” (DELILLE, 1800, p. 13). Ainda segundo o poeta:

Inda mais doces que estes ha cuidados,
Arte existe inda mais encantadora.
Falle-se ao coração, não basta aos olhos.
As invisíveis relações conheces
Desses corpos sem tûma, e dos que sentem?

Das águas, prados, selvas tens ouvido
A calada eloqüência, a voz occulta?
Todos estes efeitos debes dar-nos.
Do alegre ao melancólico, e do nobre
Ao engraçado, os trânsitos sem conto
Sempre me aprazem, me cativão sempre (DELILLE, 1800, p. 15)⁶.

Isto posto, vemos que a relação entre espírito da natureza e da sua produção retórica é algo recorrentemente associado à criação dos jardins ordinários. Como indica Delille (1800), o jardim ordinário é uma arte que fala diretamente com o coração, embora tais relações sejam invisíveis aos olhos. A seguir, buscaremos investigar como a retórica da natureza na construção do jardim ordinário está estabelecida no livro “O Jardim Secreto”, de 1911, e no filme homônimo de 1949.

A RETÓRICA DA NATUREZA NO “JARDIM SECRETO”

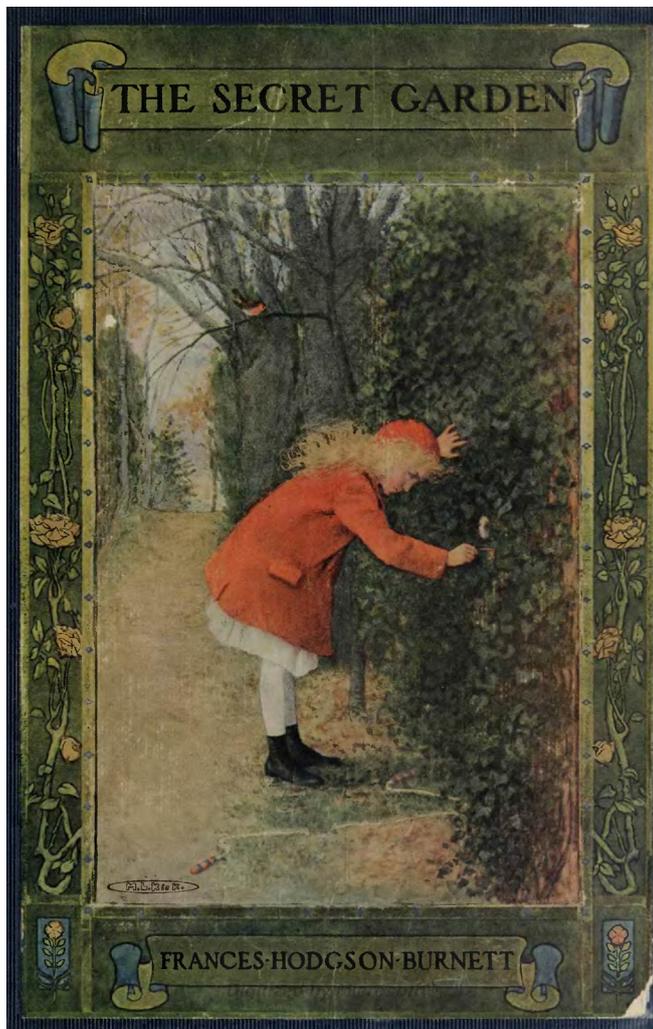


FIGURA 1 – Capa da edição original do livro “O Jardim Secreto” de Frances Hodgson Burnett (1849-1924). New York: F.A. Stokes, 1911.

Fonte: Digitalizado pela Microsoft Corporation, da Biblioteca Pública de Nova York, para a Internet em 2007. In: Houghton Library, Harvard University (online). Disponível em: <https://iif.harvard.edu/manifests/view/ids:46996863>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Frances Hodgson Burnett (Manchester, 1849 – Long Island, 1924) foi uma romancista inglesa conhecida principalmente por seus livros infanto-juvenis, entre eles: *O Pequeno Lorde* (1886), *A Princesinha* (1905) e *O Jardim Secreto* (1911) (ver Figura 1). No último trabalho citado, aqui tomado como objeto de análise, Burnett narra a história da pequena Lady Mary Lennox, que vivia na Índia com os seus pais. Uma epidemia de cólera a torna órfã, o que faz com que a menina seja levada aos cuidados de seu tio, o Senhor Archibald Craven, Lorde da Mansão Misselthwaite, localizada em Yorkshire na Inglaterra. Ao desembarcar na Mansão, Mary Lennox, até então caracterizada como apática, sem graça e mimada, passa a desvendar a enorme mansão que continha mais de cem quartos em desuso, e seus diversos labirintos e jardins.

Um único lugar era proibido na mansão e até então impossível de se adentrar, pois a chave havia sido enterrada em algum lugar secreto: o jardim da Senhora Craven, local onde a mulher havia falecido devido a uma queda, deixando o Senhor Craven com um filho recém-nascido, rejeitado por ele por lembrá-lo da sua falecida esposa. É neste ambiente que a narrativa do livro começa a se desenrolar, em que o jardim “proibido” passa a instigar a curiosidade da pequena Mary Lennox.

Sendo um livro infanto-juvenil, o “O Jardim Secreto” suporta uma literatura que tangencia a fantasia, em que Burnett (2020) se utiliza de uma hipérbole da maravilha da natureza para a construção da

narrativa. Cauquelin (2007, p. 114) nos mostra que a utilização de figuras de estilo é uma operação recorrente na retórica da natureza, “[...] com elas ornamos a realidade, transformamos a aparência, ajustamos os fatos a nossos desejos, nossas aspirações, ou nossos fantasmas”.

No longa-metragem de Wilcox, embora Burnett não faça tal distinção no livro, notamos que os demais jardins presentes na mansão que Mary passa a habitar possuem características referentes aos jardins de gosto francês, em que a natureza é moldada em forma de arte (*Figura 2*). Essa diferenciação acaba por elucidar ainda mais os aspectos da natureza “natural” que serão encontrados no jardim secreto. Nota-se que, na narrativa, o jardim em questão dá continuidade ao distanciamento da mansão e do tratamento de todos ao redor da menina, incluindo seu tio que em um primeiro momento recusa-se a vê-la, ampliando o sentimento de abandono que a permeia (*Figura 3*). Esse fato contribui possivelmente com a falta de identificação da personagem com o ambiente em que transita, situação que vem a se modificar quando se encontra defronte aos muros do jardim secreto. A comparação – ou ainda, a ojeriza – aos jardins do tipo *land art* é ponto recorrente na discussão dos valores do jardim ordinário, como acontece em Rousseau (1997) e no poema de Delille (1800), que buscam se afastar das regras rígidas dos jardins ao gosto francês, exaltando a organicidade do jardim ordinário.

Retomando à literatura, a primeira operação realizada por Burnett (2020), em sua retórica da maravilha da natureza, constitui-se na criação de um dos



FIGURA 2 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). Vista da janela da Mansão Misslethwaite em que são visualizados os jardins ao gosto francês, ou ainda de *land art*.

Fonte: *THE SECRET Garden*. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 18min15seg.



FIGURA 3 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). Mary encontra-se entre o jardim ao estilo francês e os muros do jardim ordinário.

Fonte: THE SECRET Garden. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 18min36seg.

personagens principais da narrativa: o pintarroxo, pássaro que se torna próximo à menina Mary Lennox e lhe mostra onde estava enterrada a chave do jardim secreto e onde se encontra a porta do jardim. Sabemos que nesse ponto a narrativa recorre a um elemento fantástico que não necessariamente encontra verossimilhança na natureza “natural”; um pássaro dificilmente iria ter esse papel na última categoria. No entanto, na narrativa de Burnett (2020), essa operação busca conferir certa magia para o jardim secreto, que permeia, a partir de outras licenças poéticas utilizadas na literatura infanto-juvenil, todo o escrito da autora.

No filme, a aparição da ave se dá de forma igualmente fantástica, proporcionando à personagem não apenas o descobrimento de elementos referentes ao jardim secreto, como também o encontro com o menino Dickon, que viria a ser seu companheiro na restauração do mesmo. Dickon inclusive é quem fala pela primeira vez a Mary a respeito do jardim, compartilhando da sua curiosidade acerca do local e revelando-lhe a existência de um portão que daria acesso a ele e que, porém, havia sido trancado há muitos anos pelo dono da mansão. Em um primeiro momento, a menina demonstra uma certa rejeição pela informação, o que confirma sua personalidade detestável, algo que viria a ser progressivamente alterado cada vez que ela se aproxima do jardim, juntamente com seus mais novos amigos. É interessante notar que, quando finalmente conseguem adentrar no local, apesar de encontrar-se abandonado e com uma vegetação seca, Dickon reconhece as espécies das flores e exclama com grande surpresa a presença de rosas e lilases, ao que Mary sugere que desempenhem o trabalho de jardineiros, fazendo assim daquele local o maravilhoso segredo de ambos (*Figura 4*).



FIGURA 4 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). Mary e Dickon adentram o jardim secreto.

Fonte: *THE SECRET Garden*. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 46min07seg.

Como anotado anteriormente, Cauquelin (2005) afirma que a escrita é o melhor aporte para a descrição do jardim por conseguir detalhar suas partes individuais constituintes. No entanto, é interessante notar que, quando busca descrevê-lo, Burnett (2020) apenas se utiliza de seus elementos materiais quando o jardim se encontra em estado de abandono. Ao atingir o reflorescimento, como consequência dos cuidados de Mary Lennox e seus amigos, o “jardim secreto” não mais é descrito a partir de seus elementos físicos. O que Burnett (2020) busca detalhar a partir de então é a prática jardineira das crianças.

Vale ressaltar que o modo que Burnett (2020) descreve o jardim, outrora abandonado, nos aproxima da definição de jardim ordinário de Cauquelin (2005), como podemos perceber a seguir:

Era o lugar mais encantador e mais misterioso que alguém poderia imaginar. Os altos muros que guardavam a área eram cobertos por um denso emaranhado de caules desfolhados de rosas trepadeiras. O chão era todo coberto por grama de tom marrom invernal, e nele cresciam moitas que, se estivessem vivas, deveriam ser arbustos de roseiras. [...] Não havia nem folhas nem rosas naqueles rebentos, e Mary não saberia dizer se estavam vivos ou mortos, mas seus finos ramos cinzentos ou marrons pareciam uma espécie de manto translucido que se espalhava por tudo, muros e árvores, e até pela relva marrom, em pontos onde haviam caído do lugar que os prendia, e corria pelo chão. Era esse sutil emaranhado de uma árvore e outra que fazia tudo parecer tão misterioso (BURNETT, 2020, p. 65).

De acordo com Cauquelin (2005), uma das principais diferenças entre o jardim ordinário e o jardim criado por arquiteto paisagista é a forma de enclausuramento do mesmo. Segundo a autora, os arquitetos paisagistas “querem suprimir o fechamento para tornar a paisagem transparente a ela própria. Nada de fragmentação aleatória, de obstáculo à vista do conjunto” (CAUQUELIN, 2005, p. 14). Por sua vez, os jardineiros ordinários, como retratado por Burnett (2020), “[...] gostam de seus sistemas de fechamento e cuidam deles. Uns falam de paisagem global, os outros de parcelas e fragmentos” (CAUQUELIN, 2005, p. 14). Embora abandonado por dez anos, fato que vem a ser revelado ao longo da narrativa, o jardim descrito pela autora possui um fechamento bem delimitado e, após todo esse tempo, ainda demonstra uma composição de massa vegetal; ainda que a vegetação “espontânea” também ocupe espaço dentro do jardim, dificultando a visualização do seu aspecto original.

É interessante notar que na adaptação cinematográfica de Wilcox, assim como acontece na capa da edição do livro de 1919 (ver *Figura 1*), o fechamento do jardim é elemento de destaque. Como demonstram as *Figuras 5 e 6*, a imagem do fechamento do jardim secreto é escolhida para compor o pano de fundo dos créditos iniciais do longa-metragem, sendo igualmente evidenciado em um dos pôsteres de divulgação do filme. Como nos mostra Cauquelin (2005, p.13) “[...] o fechamento é o elemento número um, aquele que nós encontramos primeiro, vindo de fora”.



FIGURA 5 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). Cena inicial do filme “O Jardim Secreto” (1949), em que o fechamento do jardim tem destaque nos créditos iniciais.

Fonte: THE SECRET Garden. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 00min15seg.

FIGURA 6 – Pôster do filme “O Jardim Secreto”. MGM Presents, 1949.

Fonte: Internet Movie Posters Awards. Disponível em: http://www.impawards.com/1949/secret_garden_ver3.html. Acesso em: 20 abr. 2023.



Na presente análise, entendemos que tal destaque ocorre pois o fechamento não trata de enclausurar somente o próprio jardim, mas, sim, o grande segredo, a maravilha da natureza que será revelada no decorrer da narrativa.

Embora forneça a descrição do jardim abandonado nos momentos iniciais, Burnett (2020) toma a decisão de não descrever o jardim que está a florescer na mão das crianças-jardineiras. No entanto, o “fatigante, exigente e enfadonho” (CAUQUELIN, 2005, p. 13) trabalho de jardinagem é descrito como um exercício mágico para as crianças. Mary Lennox “[...] surpreendeu-se ao ver que passara umas duas ou três horas trabalhando. Na verdade, sentiu-se imensamente feliz o tempo todo” (BURNETT, 2020, p. 68). Cauquelin (2005, p. 13) afirma que o discurso da felicidade do ato de jardinar “[...] e a ênfase posta sobre o prazer, o relaxamento, e o bem-estar que o trabalho no jardim proporciona, parecem hiperbólicos, se não inteiramente fabricados pela necessidade da causa”. Na narrativa do livro, esse trabalho é envolto por um encantamento, dando ênfase à maravilha proporcionada pela natureza, com a contemplação de cada pequeno florescer no jardim. No longa de Wilcox, podemos perceber que a mesma operação utilizada por Burnett é também aplicada: Mary Lennox está sempre a trabalhar no jardim com espírito alegre, em oposição a sua caracterização inicial, como uma menina apática e mimada (Figura 7).

A recíproca do labor-contemplação é exposta por Burnett (2020, p. 75) quando Mary Lennox de tal forma “parava de cavar e olhava para o jardim, tentando imaginar como ele ficaria quando estivesse coberto por milhares de adoráveis coisinhas florindo”. O uso de metáforas para a criação da maravilha da natureza também é evidenciado: “É um lugar estranho e muito bonito. É como



FIGURA 7 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). O trabalho jardineiro de Mary Lennox.

Fonte: THE SECRET Garden. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 54min53seg.

se a gente estivesse entrando num sonho” (BURNETT, 2020, p. 83), ou ainda “todas as alegrias da terra estavam presentes no jardim secreto naquela manhã” (BURNETT, 2020, p. 128). Assim, percebemos como as operações realizadas pela autora convergem com o que foi discutido por Cauquelin (2007), em que por meio de figuras de linguagem Burnett evidencia o espírito do jardim, e as coisas boas que ele suscita em nosso interior. A autora expressa, ainda, a vontade das crianças jardineiras de terem um jardim ordinário:

Eu não queria que ficasse feito um jardim de jardineiro, tudo bem podado e limpinho e arrumado, você queria? - ele perguntou. - É mais legal assim, com as coisas crescendo à vontade e balançando e se agarrando umas nas outras. - Isso mesmo, não vamos deixar tudo certinho - respondeu Mary animada. Se ficar arrumado, não vai parecer um jardim secreto (BURNETT, 2020, p. 88).

Ou seja, apenas a partir de um jardim ordinário se poderia atingir o maior dos segredos, o fascínio da natureza ao qual buscavam, mesmo que se tratando de um ato implícito. Só assim a retórica da natureza seria alcançada. Como nos mostra Cauquelin (2007, p. 27), este processo é um “[...] saber não sabido, aquilo que não sabemos saber daquilo que sabemos”. O desejo pela natureza já estava plantado dentro das crianças, mesmo que essas não soubessem, ainda, o que iria se concretizar no jardim.

Dentre todos os personagens apresentados, a narrativa que mais expressa como o espírito do jardim, ou ainda, as maravilhas da natureza, podem

influenciar positivamente o espírito humano, refere-se ao personagem Colin Craven, primo de Mary Lennox e filho do senhor da Mansão Misselthwaite, que se encontrava doente, condicionado ao uso de cadeira de rodas. Certo dia, em uma de suas caminhadas secretas pelos corredores e cômodos da mansão, ela descobre sua existência recolhida em um dos quartos, do qual raramente saía e nunca encontrava outras crianças. A identificação mútua ocorre tanto através da personalidade desafiadora que ambos apresentam, quanto pelo sentimento de abandono que Colin também experimenta a partir da rejeição do seu pai após a morte da mãe, evidenciando seu estado moribundo. Porém, quando a menina compartilha o segredo do jardim com ele, e ao participar da prática jardineira, uma mudança surpreendente acontece no estado de espírito de Colin, ao se tornar uma criança saudável. Ele consegue, pela primeira vez, andar sem o auxílio da cadeira de rodas. Essa maravilha da natureza para o personagem é escrita por Burnett de forma extensa, valendo a sua transcrição total em nosso estudo:

Uma das coisas estranhas de viver no mundo é que só de vez em quando alguém tem total certeza de que irá viver para sempre, para todo o sempre. Ela talvez saiba disso, às vezes ao acordar na solene e delicada hora em que o dia nasce, ou quando sai ao ar livre e fica ali, sozinha, com a cabeça bem erguida, olhando para cima e contemplando o céu pálido que vai mudando e ganhando cores, e vendo acontecerem no leste coisas maravilhosas e desconhecidas, que fazem a pessoa chorar e seu coração quase parar diante da estranha e imperturbável majestade do nascer do sol – algo que acontece toda manhã há milhares e milhares de anos. Então, a pessoa tem essa certeza por um instante, ou pouco mais. E também sabe disso, às vezes, ao ficar de pé em um bosque, sozinha, ao pôr do sol, diante daquela misteriosa quietude de um raio dourado profundo que penetra, inclinado, sob os galhos das árvores e parece dizer, de forma lenta e repetida, algo que a pessoa não chega a discernir, por mais que se esforce. Às vezes, a imensa quietude do céu azul escuro, à noite, com milhões de estrelas esperando e observando, dá à pessoa essa certeza; outras vezes, é o som de uma música distante, ou um brilho fugaz nos olhos de alguém, que a torna verdade. Foi algo assim que Colin sentiu na primeira vez que conseguiu ver e ouvir e sentir a primavera dentro dos altos muros de um jardim escondido. Naquela tarde, o mundo inteiro parecia se empenhar em ser perfeito e radiantemente belo e bondoso para o menino (BURNETT, 2020, p. 171).

Na narrativa cinematográfica de Wilcox, esse fenômeno é tratado a partir de um elemento surpresa: a imagem que até então se constituía em preto e branco, quando as crianças-jardineiras adentram ao jardim secreto reflorescido, se torna em cores, a partir da tecnologia *Technicolor*⁷ (Figura 8). O que se percebe, nas duas narrativas, é o poder transcendental da natureza e de seu espírito representados no jardim. Uma influência que se torna única para o personagem e para o próprio filme, que a partir desse momento modifica sua estrutura visual, sendo invadido pelo tom vibrante das cores em *Technicolor*. Nas duas narrativas, o momento em que o personagem Colin entra no jardim é marcado pela exclamação “eu vou viver para sempre!”. Essa é a maravilha que a natureza, retoricamente

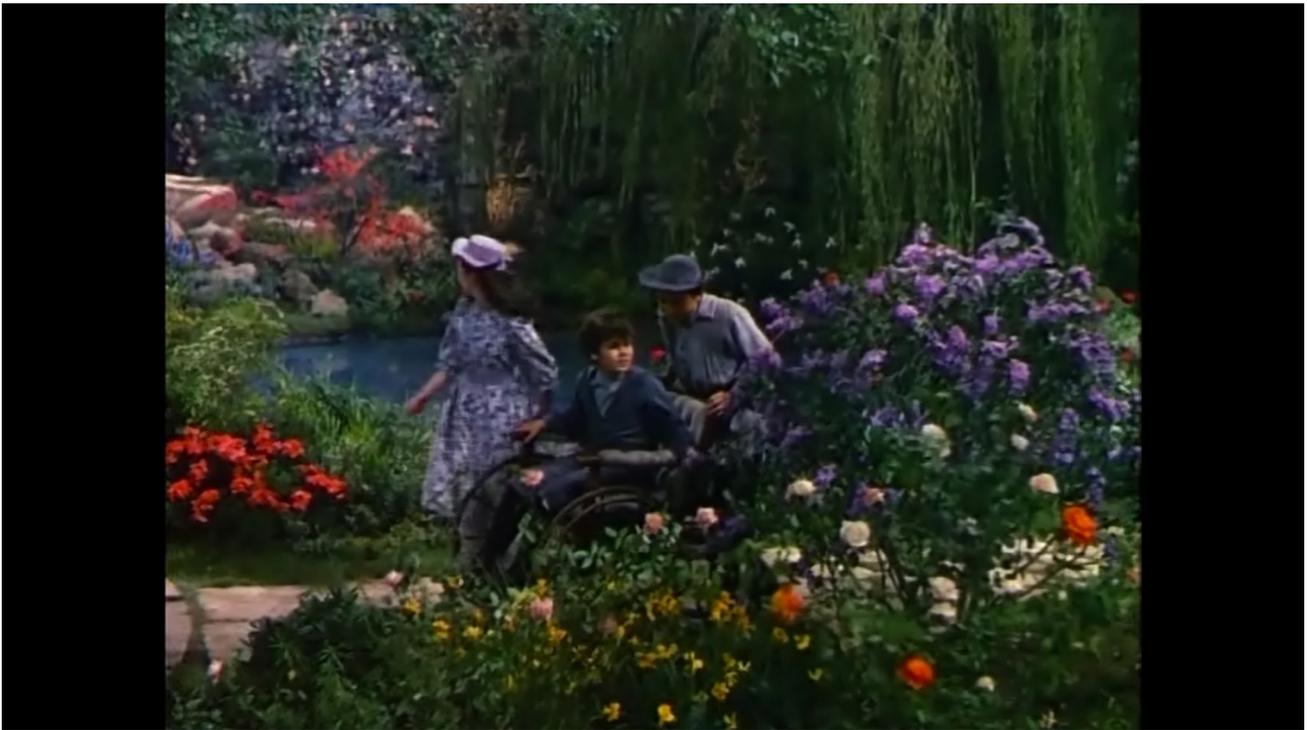


FIGURA 8 – Print screen do filme *The Secret Garden* (1949). Momento em que as crianças-jardineiras adentram o jardim secreto e o filme passa a ser colorido.

Fonte: *THE SECRET Garden*. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.). Frame 71min10seg.

construída no jardim ordinário, nos retorna: a contemplação interior, que se exterioriza nas mais belas sensações, e no caso do menino, se traduz na sua cura.

Tomando as palavras de Cauquelin, o “Jardim Secreto” de Burnett e de Wilcox, por ser concebido como um fragmento, “[...] nos conduz a vê-lo também como paisagem do mundo, abrindo ao interior de seus compartimentos um lugar ilimitado: uma paisagem. Assim, a paisagem não está mais no exterior do jardim, ela é locada dentro” (CAUQUELIN, 2005, p. 55). As cenas do filme que se passam dentro do jardim assemelham-se a telas pintadas, revelando a cada *take* uma paisagem diferente do lugar. A própria narrativa de Burnett pode ser entendida como um texto-paisagem do jardim:

O lugar era uma profusão de dourados outonais, púrpuras e azuis e vermelhos inflamados, e por todos os lados havia ramalhetes de lírios tardios, lírios brancos ou brancos vermelhos. O pai de Colin se lembrou de quando os primeiros lírios haviam sido plantados ali, para que pudessem, exatamente naquela época do ano, revelar suas glórias tardias. Rosas tardias trepavam e pendiam e formavam maços, e o brilho do sol ressaltava o tom das árvores de folhas amarelas, e a sensação era a de estar dentro de um templo dourado (BURNETT, 2020, p. 233).

O local como jardim, passa a ser um lugar mágico, que evoca uma parte extraordinária da natureza e os mais profundos sentimentos. O jardim não só cura Colin, como o transforma em uma criança amável – assim como o faz com Mary Lennox, atuando também como força restauradora da relação entre pai

e filho no momento em que o primeiro visita o jardim pela primeira vez após o trabalho dos jovens jardineiros. Vemos, pois, o poder da retórica da natureza na construção do jardim, processo que não só acontece no lugar, mas no interior de quem o visita. Tais narrativas, embora tangenciem por vezes a fantasia, trazem consigo elementos da verossimilhança para aqueles que já estiveram dentro de um jardim ordinário, como discorre Burnett (2020, p. 187): “se você nunca teve um jardim, não poderá entender, e, se já teve, concordará que seria preciso um livro inteiro para descrever tudo o que aconteceu nele”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tensionar o campo dos valores com a retórica da natureza, na criação dos jardins ordinários, nos ajuda a vislumbrar como eles (ordinários à uma primeira vista pelo seu valor cotidiano e sem necessariamente apresentar valores arquitetônicos e/ou históricos) possuem também interessantes operações para a sua criação. Os jardins ordinários atuam de forma singular em cada um que os vislumbra.

O que de maravilhoso há na eclosão de um broto? Foi algo que, a partir da filósofa Anne Cauquelin, nos perguntamos no início do presente artigo. Sozinho, o broto não representa nada de especial. Apenas a partir das operações retóricas em nosso interior é que esse elemento pode ter algum significado: o florescer da natureza. Buscamos, na Literatura e no Cinema, a exemplificação de tal operação, partindo da hipótese de que a representação descrita no texto literário e documentada na imagem do filme, oferece um grau de verossimilhança suficiente para a discussão, uma vez que as reflexões propostas estão voltadas, principalmente, para a subjetividade do espírito do lugar, como sugere o *genius loci*.

A premissa inicial confirma-se na comprovação de valores relacionados aos jardins ordinários a partir do desenrolar das narrativas nas obras, permeadas de suas linguagens próprias. O que seria mais adequado do que a Arte para alcançar abstrações e abrir caminhos para expansão da mente e do espírito? Mais do que a representação fidedigna do jardim, a relação do indivíduo com a maravilha da natureza e os sentimentos gerados por esse encontro são capturados, de modo único, na dimensão artística presente nas duas obras.

As licenças poéticas, como estratégias escolhidas por Burnett e Wilcox, mesmo por vezes se afastando da realidade, suscitaram ainda mais as maravilhas advindas da retórica da natureza na construção do jardim secreto. As narrativas, ao mesmo tempo que exploram a sensibilidade poética, atuam também como agentes para uma criação *a priori* do que se espera nos jardins ordinários. Certamente o leitor, ou ainda o espectador, que se depare com tais representações, subjetivamente, irá incorporá-las no que Cauquelin chama de dobras da memória, e ao adentrar em um jardim ordinário terá sua relação com o local intrinsecamente modificada.

NOTAS

1. A *retórica*, tal como a entendo aqui, compreende o “[...] conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação [...]” (CAUQUELIN, 2007, p. 118-119).
2. A mimese neste trabalho segue a concepção aristotélica, que “não é simples cópia, mas produção original: *poíesis* [...] não é simulacro das ações humanas, mas produção de um conjunto de traços, que por uma linguagem elevada, [...] obedecendo a leis específicas, às regras do gênero, propõe ações exemplares à admiração e ao reconhecimento do objeto original” (CAUQUELIN, 2007, p. 71).
3. A primeira adaptação do filme foi feita em 1919, ainda no formato de cinema mudo, em que a própria Frances Hodgson Burnett participou do roteiro. No entanto, tal adaptação é atualmente considerada um filme perdido, pois não se encontra cópia dele em arquivos de estúdio, coleção particular ou arquivos públicos. A adaptação de 1949 é, portanto, tomada por nós como a que mais se aproxima dos escritos de Burnett em 1911. Priorizamos, então, estudá-la em detrimento das adaptações de 1993 e 2020 para o cinema.
4. Os jardins históricos são aqueles que possuem composição arquitetônica e/ou vegetal de interesse para os campos da História ou da Arte. São seis deles que foram concebidos pelo paisagista Roberto Burle Marx no Recife, entre 1935 e 1958, e que foram tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan em 2015.
5. De acordo com Delille: “De compasso na dextra, embora ordene / *Artífice vulgar a symmetria / D'enfadoso jardim, confie embora / O Geométrico plano ao papel frio*” (DELILLE, 1800, p. 13, grifo nosso).
6. Escrita conforme o original.
7. Desenvolvido pela *Technicolor Motion Picture Corporation* em meados de 1916, o *Technicolor* surge como um processo que buscava conferir cores aos filmes até então realizados em preto-e-branco. Como discorre Neves (2017), durante as décadas de 1930-1950 a tecnologia foi gradativamente aperfeiçoada e utilizada para a produção de filmes coloridos, de forma total ou parcial, como é o caso do *O Jardim Secreto* (1949). Trata-se de um processo tricromático que possibilitou que negativos das cores amarelo, azul e vermelho pudessem ser armazenados nos frames dos filmes a partir de uma película que lia as três cores em uma câmera de três elementos. Até então os frames eram pintados à mão ou projetados através de filtros de cores.

REFERÊNCIAS

- AÑÓN-FELIÚ, C. Del jardín histórico y sua rehabilitación. *Nueva Revista*, n. 40, p. 116-124, 1995.
- ARRAES, E. A. A estética do jardim na literatura: Delille, Goethe e Poe. *Anais do Museu Paulista*, v. 28, p. 1-41, 2020. Doi: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e49>
- BURNETT, F. H. *O jardim secreto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CAILLOIS, R. Jardins possíveis. In: LEENHARDT, J. (org.). *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- CARTA DE FLORENÇA. *Sobre a salvaguarda de jardins históricos*. Florença: Icomos, 1981. Disponível em: <https://bit.ly/3queeYT>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- CAULA, A. et al. Resenha: La ville au cinema, A imagem-tempo, O cinema e outras cidades, Dogville e Devires. *Revista de Urbanismo e Arquitetura RUA*, v. 7, n. 2, p. 130-139, 2006.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- CAUQUELIN, A. *Petit traité du jardin ordinaire*. Paris: Payot & Rivages, 2005.
- DELILLE, J. *Os jardins ou a arte de aformosear as paisagens*. Lisboa: Typographia Chalcographica e Literaria do Arco do Cego, 1800.

DELPHIM, C. F. M. O espírito da paisagem. *Revista Brasileira de Horticultura Ornamental*, v. 16, n. 1, p. 31-33, 2010.

KANT, I. *Crítica a faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LACERDA, N. Valores dos bens culturais *In*: LACERDA, N.; ZANCHETI, S. (org.). *Plano de gestão da conservação urbana: conceitos e métodos*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2012.

LATOURE, B. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Ubu Editora - Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LEVY, H. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 4, p. 181-192, 1940.

MELO, J. *A caminho de casa: lugares e culturas através da experiência cinematográfica*. 2021. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

MENEGHETTI, F. K. O que é um ensaio-teórico? *Revista de Administração Contemporânea*, v. 15, n. 2, p. 320-332, 2011.

MASON, R. Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices. *In*: TORRE, M. (ed.). *Assessing the values of cultural heritage*. Research report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. p. 5-30. Disponível em: <http://bit.ly/3t4NZRu>. Acesso em: 5 dez. 2023.

NEVES, J. *Entre preto e branco: para uma estética monocromática do cinema depois do Technicolor*. 2017. Tese (Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes) – Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2017.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: O tempo descoberto*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013. v. 7.

OLIVIERE, S. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Salvador: EDUFBA, 2011.

ROUSSEAU, J.-J. *July, or the new Heloise: Letters of two lovers who live in a small town at the foot of the Alps*. Lebanon: Dartmouth College Press, 1997.

SÁ CARNEIRO, A. R. et al. The complexity of historic Garden life conservation. *In*: ZANCHETI, S. M.; SIMILA, K. (org.). *Proceeding of the 6th International Seminar on Urban Conservation: Measuring Heritage Conservation Performance*. Olinda: CECI, 2012. p. 33-41.

SERRÃO, A. *Filosofia da Paisagem: uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

THE SECRET Garden. Direção: Fred McLeod Wilcox. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Los Angeles: Warner Bros, 1949. 1 VHS (92 min.).

VERDUZCO, L. I. A. Bernard Lassus: uma prática des-medida para el paisaje. *Metafísica y Persona*, n. 24, p. 101-113, 2020.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 1994.

HUGO STEFANO MONTEIRO DANTAS

 0000-0002-8714-7894 | Universidade Federal de Pernambuco | Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano | Laboratório de Urbanismo e Patrimônio Cultural | Recife, PE, Brasil | Correspondência para/Correspondence to: H. S. M. DANTAS | E-mail: hugostmd@gmail.com

JESSICA LARISSA PESSOA DE MELO

 [0000-0002-7758-8645](https://orcid.org/0000-0002-7758-8645) | Universidade Federal de Pernambuco | Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano | Laboratório Interdisciplinar de Arquitetura: Estudos e Pesquisas em Psicanálise, Fenomenologia e Imaginários | Recife, PE, Brasil.

ANA RITA SÁ CARNEIRO

 [0000-0002-2750-5354](https://orcid.org/0000-0002-2750-5354) | Universidade Federal de Pernambuco | Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano | Laboratório da Paisagem | Recife, PE, Brasil.

COLABORADORES

H. S. M. DANTAS contribuiu na concepção e desenho; construção do aporte teórico; análise e interpretação de dados; J. L. P. MELO contribuiu na concepção da metodologia e construção do aporte teórico; análise e interpretação de dados; A. R. S. CARNEIRO contribuiu na concepção e desenho; Construção do aporte teórico; revisão e aprovação da versão final.

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

DANTAS, H. S. M.; MELO, J. L. P.; CARNEIRO, A. R. A retórica da natureza no jardim ordinário: narrativas para "O Jardim Secreto". *Oculum Ensaios*, v. 20, e235360, 2023. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v20e2023a5360>

RECEBIDO EM

29/4/2021

VERSÃO FINAL EM

7/3/2023

APROVADO EM

25/4/2023

EDITOR RESPONSÁVEL

Jonathas Magalhães e
Renata Baesso