

SANDRA MARA CARVALHO

***O JARDIM DE VEREDAS QUE SE ENCONTRAM:
CINCO PASSEIOS NOS ESPAÇOS LITERÁRIO E FÍLMICO DO
JARDIM SECRETO***

UBERLÂNDIA

SETEMBRO/ 2016

SANDRA MARA CARVALHO

***O JARDIM DE VEREDAS QUE SE ENCONTRAM:
CINCO PASSEIOS NOS ESPAÇOS LITERÁRIO E FÍLMICO DO
JARDIM SECRETO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: 2 – Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Orientador (a): Prof.^a Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

**UBERLÂNDIA
SETEMBRO/ 2016**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C331
2016

Carvalho, Sandra Mara, 1982-
O jardim de veredas que se encontram [recurso eletrônico] :
cinco passeios nos espaços literário e fílmico do Jardim Secreto /
Sandra Mara Carvalho. - 2016.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Letras.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.397>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Letras. III.
Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

SANDRA MARA CARVALHO

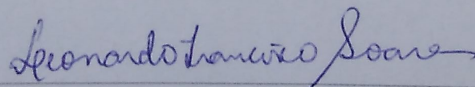
O JARDIM DE VEREDAS QUE SE ENCONTRAM:
CINCO PASSEIOS NOS ESPAÇOS LITERÁRIO E FÍLMICO DO
JARDIM SECRETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

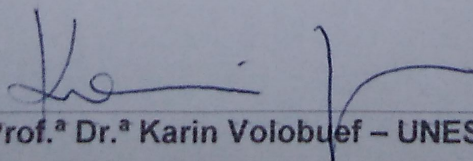
Uberlândia, 05 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil - UFU (Presidente)



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU



Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef – UNESP/ Araraquara

*À vovó Conceição e Grugru, por (serem) meus primeiros
jardins.*

AGRADECIMENTOS

À Marisa, que acreditou em mim mais do que eu mesma.

Ao Leo, responsável por minha persistência na busca de um sonho.

Aos dois, por assumirem essa jornada comigo; pelas orientações, leituras, ideias, conselhos e apoio constantes.

À família, por acompanharem tudo de perto.

Aos professores queridos, que fizeram com que eu vislumbrasse o mundo por uma perspectiva diferente.

Aos amigos, por ouvirem as lamentações, enxugarem minhas lágrimas e me incentivarem.

Aos funcionários do Instituto de Letras, pela paciência e auxílio.

A Deus, por ser o início, o meio e o fim.

Aos jardins...

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.

Roland Barthes
(Aula)

Como se retorna ao curso de uma antiga vida? Como seguir em frente quando no íntimo se começa a entender que não há volta? Há certas coisas que o tempo não pode curar, algumas feridas são tão profundas que nos seguem para sempre.

Frodo Baggins
(Cena do filme O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei - Peter Jackson, Fran Walsh e Philippa Boyens)

RESUMO

Acreditamos que o espaço ficcional não se limita apenas à caracterização de paisagens ou de personagens, mas atua especialmente na instauração de sentidos, que revela anseios e práticas sociais, e ultrapassa a mera função de plano de fundo, ao proporcionar o enriquecimento do texto por meio das possibilidades de entendimento geradas pela sua apresentação. Diante disso, a presente dissertação visa analisar o espaço, sobretudo a configuração do jardim e suas projeções, e tem como objetivo salientar a influência exercida por ele sobre as personagens, causadora de transformações, bem como sua importância na construção das narrativas literária e fílmica de *O jardim secreto*, livro da autora inglesa Frances Hodgson Burnett, publicado em 1911, e filme de mesmo nome dirigido por Agnieszka Holland, lançado em 1993. Assim, apresentaremos como a constituição das personagens está diretamente ligada aos espaços, ao apontar as representações caracterizadas fantásticas que permeiam a narrativa, de forma a evidenciar como a ambientação (fantástica ou não) está relacionada aos processos de subjetivação dos protagonistas. Além disso, ressaltaremos como a evolução dos enredos se dá por meio dos jardins, e ainda destacaremos a importância desse espaço, que é relevante e responsável pela aproximação dos textos literário e fílmico. Para tais análises, nos apoiaremos nos pressupostos teóricos de Michel Foucault, Wolfgang Iser, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tzvetan Todorov, Gaston Bachelard, Filipe Furtado, Ismail Xavier, Pierre Grimal, Roland Barthes e outros, para nos dar o embasamento necessário diante do exposto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Espaço; Jardim; Subjetivação.

ABSTRACT

We believe that the fictional space is not only limited by the characterization of landscapes or characters, but it acts, especially, establishing senses that reveal aspirations and social practices and surpasses the mere background function as provides the enrichment of the text through the possibilities of understanding generated by its presentation. Thus, the present dissertation aims at analyzing the space, mainly the garden and its projections, and also aims at underlining the influence exercised by the garden over the characters, causing transformations, as well as its importance in the construction of literary and filmic narratives of *The Secret Garden*, book by English writer Frances Hodgson Burnett, published in 1911, and movie under the same name, directed by Agnieszka Holland, released in 1993. Thus, we are going to present how character constitution is directed linked to spaces, as it points the representations characterized as fantastic that permeate the narrative, in a way that evidences how the fantastic ambience (may, or may not), be related to processes of subjectivation of the protagonists. Besides that, we will highlight how the evolution of plots happens through the gardens, and also accentuate the importance of this space, which is both relevant and responsible for the approximation of filmic and literary texts. We based such analysis on the theoretical assumptions of Michel Foucault, Wolfgang Iser, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tzvetan Todorov, Gaston Bachelard, Filipe Furtado, Ismail Xavier, Pierre Grimal, Roland Barthes and others, giving us the necessary analytical theoretical background.

KEYWORDS: Literature; Cinema; Space; Garden; Subjectivation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema ilustrativo dos Jardins Suspensos da Babilônia.....	47
Figura 2 - Labirinto Tenuta Kraenzel - Cermes/ Itália.....	58
Figura 3 - Jardins do Palácio de Versalhes – França.....	61
Figura 4 - Castelo de Sissinghurst – Inglaterra.....	63
Figura 5 - Mary e Dickon no balanço.....	110
Figura 6 - Colin, o fotógrafo.....	110
Figura 7 - As mãos que se tocam.....	110
Figura 8 - A Sra. Lennox, mãe de Mary.....	112
Figura 9 - Paisagem indiana.....	114
Figura 10 - Mary e suas aias.....	115
Figura 11 - Mary e sua vida na Índia.....	115
Figura 12 - Mary presencia o terremoto que mata seus pais.....	117
Figura 13 - Entrando no jardim.....	118
Figura 14 - O balanço de Lílias.....	119
Figura 15 - Mary e o elefantinho de marfim.....	120
Figura 16 - Mary e os objetos especiais.....	121
Figura 17 - Colin anda no jardim.....	122
Figura 18 - O ritual: trazendo o Sr. Craven de volta pra casa.....	122
Figura 19 - Mary conversa com o pisco.....	123
Figura 20 - O pisco mostra onde fica a porta do jardim.....	123
Figura 21 - A primavera chegou.....	124
Figura 22 - A primavera chegou.....	124
Figura 23 - Cura, vida e amor.....	124
Figura 24 - Cura, vida e amor.....	124
Figura 25 - Cura, vida e amor.....	125
Figura 26 - Você nos devolveu a vida, Mary.....	125

SUMÁRIO

1. DEFININDO AS VEREDAS.....	11
2. ENTRANDO EM UM JARDIM DE JARDINS.....	24
3. O JARDIM DE BURNETT.....	64
4. O JARDIM DE HOLLAND.....	104
5. NA FRONTEIRA DO JARDIM, UM EFEITO DE FIM.....	126
REFERÊNCIAS.....	130
ANEXOS.....	141

1. DEFININDO AS VEREDAS

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Umberto Eco

Antes de darmos início aos nossos passeios, faz-se necessária uma breve explicação de como eles ocorrerão. Algumas trilhas foram definidas, por acreditarmos que elas são mais acessíveis que outras, o que não impede que o leitor, em suas reflexões, enverede por outros caminhos. Assim, a presente dissertação será constituída por cinco passeios que, em uma tentativa de seguir a estrutura utilizada por Umberto Eco em seus *Seis passeios pelos bosques da ficção*, apresentarão as diferentes projeções do espaço do jardim, dispostos da seguinte forma: 1. *Definindo as veredas* servirá como uma introdução sobre a pesquisa, que apresentará nossas escolhas de investigação; no 2. *Entrando em um jardim de jardins* o espaço do jardim será abordado de forma a evidenciar sua representação e importância, tanto para a sociedade quanto para a literatura; em 3. *O jardim de Burnett* e 4. *O jardim de Holland* serão expostas informações relevantes sobre as responsáveis pelos jardins secretos, a autora Frances Hodgson Burnett e a diretora Agnieszka Holland; como também as apresentações do livro e do filme, análises referentes ao espaço do jardim, às práticas de subjetivação, às projeções do medo e do fantástico na trama, além de ponderações referentes às aproximações entre os textos literário e fílmico; as considerações finais “ficarão a cargo” do quinto e último passeio 5. *Na fronteira do jardim, um efeito de fim*.

É importante que se entenda a diferença da extensão dos passeios que daremos, pois alguns serão mais longos que outros devido à quantidade de análises e informações que conseguimos reunir, o que não interfere no grau de importância de cada um deles. O segundo passeio, por exemplo, é necessário em primeiro lugar para que estabeleçamos uma relação entre o *Jardim secreto* e os outros jardins trabalhados na literatura; em segundo, porque há poucos estudos que se detiveram sobre a presença dos jardins na literatura. Diante desses esclarecimentos, podemos iniciar nossa jornada por esse jardim de

veredas que se bifurcam, mas que se encontram no *Jardim secreto*.

Acreditamos que o espaço ficcional não se limita apenas à caracterização de paisagens ou de personagens, mas atua especialmente na instauração de sentidos, descortinando anseios e práticas sociais, ultrapassando a mera função de plano de fundo, elevando o texto ao enriquecê-lo com as possibilidades de entendimento por meio de sua apresentação estética. Assim, a partir do desenvolvimento de uma Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC), realizada em 2013/ 2014, intitulada “A subjetividade nos espaços do Jardim Secreto”, foi possível a percepção da importância do espaço – considerando-o tão significativo quanto outros componentes, como: narrador, tempo ou personagens, que podem fazer parte de uma estrutura narrativa – e, diante disso, percebemos a necessidade de dar continuidade aos estudos, visto que as análises realizadas foram enquadradas em conformidade aos limites de uma IC.

Dessa forma, com a inserção da pesquisa no projeto “Representações do espaço nas narrativas fantásticas”, coordenado pela Profª Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), por meio de estudos realizados no Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA), e também no Grupo de Pesquisa em Mídia, Literatura e Outras Artes (GPMLA), surgiram as discussões, ideias, análises, problematizações e afirmações sobre as temáticas que deram origem à presente dissertação. Portanto, pretende-se aqui, como proposta, desenvolver uma pesquisa mais aprofundada do *corpus* do projeto do Programa de Iniciação Científica, constituído pelo romance *O jardim secreto*, livro da autora inglesa Frances Hodgson Burnett, publicado em 1911, e o filme de mesmo nome dirigido pela polonesa Agnieszka Holland, lançado em 1993.

Nessa perspectiva, este trabalho visa analisar o espaço literário, salientando sua importância e influência na construção das narrativas e personagens, tanto na produção escrita quanto na adaptação fílmica do romance. Por conseguinte, apresentaremos como a constituição das personagens está diretamente ligada aos espaços e como o enredamento das narrativas se dá por meio deles, o que pode possibilitar verificar como essa ambientação (fantástica ou não) está relacionada aos processos de subjetivação das personagens, apontando de que forma o espaço do jardim é relevante e

responsável pela criação do fantástico e das sensações de tensão, angústia e medo presentes nos textos literário e fílmico.

Em *O jardim secreto*, cujo título já indica um espaço determinado, teremos acesso à história de Mary Lennox, que após a morte dos pais na Índia é levada para morar na Inglaterra, na mansão de um tio. O que Mary não sabe é que, nessa mesma casa, em um de seus quartos, vive Colin, seu primo; considerado uma criança enferma, ele é mantido sob cuidados médicos em um regime de isolamento, afastado das pessoas. Negligenciados pelos pais e criados por empregados Mary e Colin tornam-se crianças de temperamento difícil. No decorrer da narrativa, ao se conhecerem de forma inesperada, a amizade e a cumplicidade são geradas, e, através delas, eles exploram um jardim proibido situado nos arredores da propriedade, acompanhados pelo garoto Dickon, um amigo inusitado.

É nesse lugar, outrora trancado e proibido, e, por meio dele, que as personagens se transformam, e é onde a descoberta do mundo e o autoconhecimento acontecem. Dessa forma, temos duas crianças problemáticas e mal ajustadas, marcadas pela experiência da morte, que não possuem sonhos ou perspectivas para o futuro, ligadas por eventos trágicos que as aproxima e as coloca em um mesmo espaço.

Pretende-se destacar, também, as relações entre morte e medo presentes nas narrativas, que estão associadas à angústia e a uma hesitação relacionada ao desconhecido. Para Yi-fu Tuan os medos são subjetivos e experimentados pelos indivíduos de maneiras diferentes, pois “a imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens. Assim, nossas mentes férteis são uma abençoada mistura. Conhecer é arriscar-se a sentir medo. Quanto menos se sabe, menos se teme” TUAN, 2005, p.11).

Em *O Jardim Secreto*, a princípio, a casa e principalmente o jardim são lugares que se encontram vazios e mortos, mas que se transformam assim como suas personagens, o que gera vida e liberdade no final das narrativas. Diante disso, será realizada uma análise que não se atém à morte física, mas que ressaltará a “sensação de morte”, a ansiedade que “é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação” (TUAN, 2005, p.10), a qual incapacita o ser humano, limitando e tirando suas forças, em consonância com

o medo de viver, da vida e suas dificuldades; características que podem ser observadas em Colin e sua relação com os espaços em que está inserido.

Ao abordarmos o tema espaço, é necessário fazer alusão aos conceitos apresentados por Antônio Dimas (1985) em seu texto *Espaço e romance*, no qual caracteriza o espaço como denotado, patente, explícito, contendo dados de realidade que posteriormente podem alcançar uma dimensão simbólica. Ao considerarmos a afirmação de Dimas, podemos associar essa “dimensão simbólica” aos estudos de Foucault sobre os dois grandes tipos de espaços, denominados utópicos, “posicionamentos sem lugar real” (FOUCAULT, 2001, p. 414) e heterotópicos, “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Ademais, Foucault nomeia de heterotopias os lugares onde haveria uma experiência mista, entre posicionamentos reais e irreais, e acredita que “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2001, p. 413). Dentro dessa perspectiva podemos pressupor que a partir dos espaços criados o sujeito se constitui, pois é por meio deles que se reconhece e se descobre, se acha e se perde, se vê, mas não se vê. Essa constituição é obtida pelos processos de subjetivação, que Judith Revel, de acordo com os estudos de Foucault, assim explica: “os modos de subjetivação são, [...] práticas de objetivação; [...] a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência” (REVEL, 2005, p. 82).

Ao considerarmos a ambientação fantástica que permeia *O jardim secreto* e sua relação com o processo de subjetivação das personagens, acreditamos que é por meio da organização do espaço que o fantástico é criado. Sobre o fantástico, Todorov afirma que ele é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 2004. p. 31); assim essa hesitação, que pode ser um resultado da disposição dos espaços, cria o fantástico.

Para Wolfgang Iser (1996) a transgressão de limites está diretamente vinculada ao imaginário, a uma forma de irrealização do real. Em *O jardim secreto* essa transgressão de limites é representada tanto pela desobediência

das crianças ao entrarem em locais proibidos, como o jardim e alguns cômodos da própria mansão, e também pela mudança de sentido original do jardim, ao se tornar um espaço que vai além de sua constituição meramente física, de acomodar plantas, vegetações e flores, considerado pelas personagens um lugar mágico.

É importante ressaltar que Mary, Colin e Dickon decidem que o jardim encontrado por eles não deve ser modificado, para que sua vegetação cresça com a maior liberdade possível. Essa resolução pode ser apontada como um dos processos de subjetivação pelos quais as crianças passam ao longo da narrativa, assim a liberdade seria para a natureza, mas demonstra também o anseio das próprias personagens em se livrarem das regras e normas estabelecidas na casa, sobretudo, para manter a aura fantástica do jardim.

Ao observar esse aspecto, as teorias sobre os espaços lisos e estriados serão de extrema importância para analisar o espaço do jardim e como ele contribui para a estética das narrativas. Para Auterives Maciel, pesquisador das noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guattari (1997), “a estriagem, da qual a cidade é exemplo, coloca em evidência um dispositivo de poder que disciplina as ações, distribui as atividades, forma comportamentos, esquadrihando não só o espaço físico urbano, como o espaço vivido por nós” (MACIEL, 2000, p. 13), o que pode ser relacionado ao jardim secreto, como lugar de liberdade, e aos espaços da Mansão Misselthwaite, utilizados nessa análise por representarem a restrição, a estriagem, em contraponto ao jardim, liso pela sua constituição desordenada e pela sua aura mágica.

Assim, esse jardim é primordial para as narrativas, e pode ser considerado o ponto de encontro que gera a aproximação do livro e do filme, e possibilita a perspectiva de um enredo “uno”, que traça os caminhos de transformação das personagens, mesmo que suas “veredas” sejam alteradas pela transposição da literatura para o cinema, e aconteça a “bifurcação das vias”; o jardim secreto é, nesse sentido, o espaço de convergência entre os textos literário e fílmico, onde as “sendas” se encontram. A partir disso, pode-se afirmar que as alterações ocorridas na narrativa fílmica fazem parte do “modo de contar” escolhido pela diretora, independente do texto que a motivou.

É preciso ressaltar que, no início do século XX com os formalistas russos

e após a Segunda Guerra Mundial, alguns teóricos consideravam que “o texto literário representava um mundo próprio, autônomo, autotélico e autossuficiente” (CLÜVER, 1997, p.38), e impunham a ideia do estudo da literatura por ela mesma, o que desconsiderava as relações da literatura com as outras artes. Esse posicionamento estabelecia uma hierarquia das artes, na qual a literatura se mantinha no posto mais alto. Claus Clüver, teórico dos Estudos Interartes, defende a abordagem que considera todas as artes como objetos de estudos válidos, sem privilegiar o texto verbal, e denomina essa supremacia literária de “imperialismo da linguagem” (CLÜVER, 1997, p.54). A abordagem defendida por Clüver desmistifica o caráter imperialista da literatura, garantindo, assim, uma reconsideração a respeito das diversas artes, que valoriza e reconfigura a significação do discurso artístico em suas formas ímpares de representação.

Envoltos por discussões referentes ao termo (interartes/ intermedialidade), por seu lugar nas instituições de ensino e objeto de estudo (área da Literatura Comparada), os Estudos Interartes têm garantido seu espaço nas pesquisas acadêmicas. Assumindo uma definição que vai além do comparativismo, os Estudos Interartes visam ao diálogo entre as artes, ou aos produtos culturais que não são assim denominados, valorizando não apenas as relações textuais, mas sobretudo as possibilidades de representação que envolvem diferentes tipos de mídias e suas “linguagens”. Por linguagem, aqui, entendemos que se trata das formas variadas que possibilitam a representação/ comunicação, lançando mão de mecanismos próprios para sua criação/ construção.

Um exemplo é a montagem no cinema que “exerce uma tripla função. É criadora de movimento, de ritmo e de ideias” (OLIVEIRA, 1984, p. 565). A montagem representa uma parte da linguagem cinematográfica, pois é por meio dela que o espectador desencadeia significados das imagens que lhe são apresentadas, o que viabiliza a “leitura” do discurso do cinema.

Dessa forma, pode-se dizer que as análises sob a ótica dos Estudos Interartes permitem a identificação do hibridismo das artes, apresentando como se entranham umas nas outras, como “combinam e fundem diferentes meios e sistemas de signos” (CLÜVER, 1997, p. 54), então, encontra-se literatura nas artes plásticas e visuais, pintura nos poemas, música em textos verbais. Cinema, pintura, música, literatura e muitas outras artes se relacionam e ressignificam-se

em meio aos processos culturais.

O intuito deste estudo não é problematizar questões sobre se o cinema deve ou não ser fiel ao livro, e compará-los para descobrir qual é o melhor, mas sim apontar como a transposição do texto literário para o cinema se dá, sem nos prendermos à fidelidade da adaptação. Sobre a noção de fidelidade, consideramos a argumentação de Robert Stam, que “põe em xeque” até mesmo a utilização do termo “fidelidade”

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras, mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal (STAM, 2008, p. 20).

Assim, a conexão existente entre a linguagem audiovisual e a literária pode ser ressaltada, mesmo com suas diferentes formas de “dizer”, pois se a literatura utiliza primordialmente a palavra como base para a sua criação, o cinema possui uma “língua” distinta, possibilitada pela disposição das imagens, da trilha sonora ou da captação e enquadramento da câmera, um ambiente e as sensações que decorrem dele são entendidos por quem assiste, mesmo sem o uso de palavras escritas ou da fala, por meio de recursos como os “close-up”, de determinada iluminação ou dos planos sequência. Assim, a estética dessas linguagens influencia na recepção do seu leitor/ espectador, porque

Sabemos que toda narrativa ou objeto artístico é passível de inúmeras e diferentes leituras, na medida em que há sempre um nível muito particular de recepção e interpretação situado sob as generalidades mais óbvias propostas pelo texto. Cada história é sempre contada de um jeito distinto, e nós mesmos lemos uma mesma versão de várias maneiras, porque as obras são dotadas de uma pluralidade de sentido que produz diversos efeitos de interpretação. (MARINHO, 2009, p. 59).

Dessa forma, é necessário reconhecer que, apesar de serem criados por meio de uma história similar, livro e filme são artes distintas, mesmo que o texto fílmico tenha sido inspirado no texto literário e apresente diferenças, entendemos que as alterações não comprometem a obra, pelo contrário, o filme reconta a história utilizando novos recursos, recriando a narrativa literária.

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma

exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. (CLÜVER, 1997, p.43).

De acordo com Zizi Trevizan (1998, p. 85) “a arte cinematográfica, além de representar a vida, dá forma às inquietações e desejos mais íntimos da alma humana”. Assim, em *O jardim secreto* essa representação se dá por meio do espaço, que segundo Lins (1976), é o provocador de ações e liberador de energias secretas que surpreendem até as próprias personagens. Lins afirma que o fato de o espaço:

Em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas -, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia. (LINS, 1976, p.100).

No cinema o espaço apresentado por meio de imagens projetadas, que não são apenas imaginadas, mas vistas, revela sentidos que escapam às palavras, criando possibilidades para o espectador mergulhar nessas imagens dadas e construir novas significações. Será dentro desse contexto que nossa pesquisa se ancorará, para analisar como e com quais recursos o espaço é apresentado em *O jardim secreto*, as suas formas de representação e os seus efeitos significativos. Anne Cauquelin, em seu livro “A invenção da paisagem”, afirma que assim como outrora a arte pictórica desempenhou uma função para perpetuar a paisagem, a arte cinematográfica na atualidade desvela sua invenção

A virada – tecnológica –, longe de destruir o “valor paisagem”, ajuda, inversamente, a demonstrar seu estatuto: com efeito, a tecnologia evidencia a artificialidade de sua constituição como paisagem. Desse modo, a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno a uma natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato. O fato de em alguns filmes ser necessário muito trabalho (captação de imagens pela câmera, processamento em computador e digitalização, modelagem parcial e montagem, inclusão de cenas, colagem de diferentes técnicas de reprodução) para chegar a uma cena de paisagem que, segundo se pensa, seria possível ver naturalmente sem nada dessa tralha... revela o trabalho que, sem saber, fazemos quando “vemos” uma paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 16)

Não vemos apenas o que está ao alcance dos olhos, mas acessamos significados e entendimentos que estão além da superficialidade. De acordo com Moore *et al* (2011, p. 58), “o jardim só se torna completo perante os olhos do leitor”, ou seja, segundo a sua vivência e necessidades. Assim, essa paisagem, que é produzida não só nas telas do cinema e da pintura, mas também nos espaços físicos que envolvem a sociedade, gera o jardim, que recolhe em seu seio elementos da natureza, jardim esse criado, inventado, que é paisagem, mas que a transpassa, e estabelece uma nova “essência”. Nesse ponto, aproximamos essa ideia de essência às considerações de Todorov acerca de suas leituras de Montaigne: “o homem não pertence apenas a um quadro cultural; toda vida se desenrola no tempo, ele tem portanto, além disso, uma história individual. O resultado de uma vida, é a identidade da pessoa. Essa “essência” é o produto da existência” (TODOROV, 2005, p.133). Dessa maneira, da mesma forma que o homem, o jardim também possui uma identidade, uma história individual, mesmo que a princípio seja designado como um espaço para o cultivo de plantas e flores, cultural/ social, cada um possui suas particularidades e muda com o tempo, gerando novas significações.

Diante disso, devido a sua importância e representação, tanto para as narrativas literária e fílmica *O jardim secreto*, quanto para o homem em si, será preciso, e de bom grado, discorrer sobre o jardim, sua história e estabelecimento na sociedade.

Esse espaço provocante pode ser encontrado na Bíblia como o lugar no Éden, onde o homem foi colocado para habitar, sendo representado como o paraíso, o que remete à criação e à origem dos seres humanos. Para os gregos o jardim representava a fertilidade e o amor; os persas o viam como fonte de inspiração poética, tão valioso quanto os oásis, e expressavam seu fascínio por meio dos tapetes, em que os bordados eram considerados a representação do universo com quatro partes simétricas e equilibradas, que eram associadas à disposição dos jardins. Os famosos jardins chineses e japoneses tinham um caráter espiritual, espaço onde as divindades eram cultuadas e o equilíbrio e a paz interior eram buscados. Vinculados a grandes áreas de vegetação, os primeiros jardins possuíam caráter privado. Sendo murados ou cercados, faziam parte das propriedades da elite dominante, ficando nos arredores dos palácios

pertencentes à classe social abastada, que tinham no jardim um espaço para contemplação e lazer (CHEVALIER, 2002).

Assim, cheio de significações adquiridas ao longo do tempo e em diferentes culturas, o jardim é o espaço onde a natureza é organizada, mesmo quando sua vegetação é considerada selvagem, e essa organização proveniente do homem remete ao desejo de um retorno às origens, da busca por viver algo que foi perdido, da criação de um ambiente sagrado, um repouso para os sentidos, o estabelecimento de uma relação de comunhão entre homem e natureza.

Simon Schama (1996, p. 70) afirma que “quando uma determinada ideia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais do que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário”, possibilitando uma mistura de saberes, crenças e significados, que juntas se “concretizam” e criam um espaço. Michel Foucault, sobre essa experiência mesclada entre real e irreal, afirma que:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Dessa forma, para Foucault (2001), o jardim é o melhor exemplo para expressar a justaposição de vários espaços e ou posicionamentos, que são incompatíveis entre si, mas que podem ser justapostos em um lugar real. Desse modo,

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis [...] talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim

devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. (...) O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante. (FOUCAULT, 2001, p. 418).

Assim, o jardim pode ser entendido como um micro mundo, onde vários eixos podem se cruzar; transcendência e imanência, natureza e arte, cultura e natureza. Serrão (2011) afirma que o jardim “não sendo natureza na livre manifestação das suas formações originárias, também não é inteiramente inventada, representando um misto, e uma especial zona intermédia, entre espontaneidade e artefactualidade” (SERRÃO, 2011, p. 72), o que nos leva a reconhecê-lo como um entre-lugar, um espaço misto que, além de abrigar elementos físicos e palpáveis, possibilita também experiências que ultrapassam os limites pré-determinados pelo homem, e que transcendem sua capacidade de compreensão.

O jardim, de *O jardim secreto*, possui uma influência determinante para as narrativas, pois podemos relacioná-lo diretamente às transformações ocorridas nas personagens, que também o afetam, tornando-se uma extensão delas mesmas. Um exemplo é a primavera, que além de ser responsável pelo reflorescimento da vegetação plantada no jardim, também determina os anseios e esperanças das crianças, como uma fase de suas existências, sobretudo, despertando o florescimento da vida e o desejo pela cura. Os arquitetos do livro *A poética dos jardins* (2011) acreditam que os jardins são lugares especiais “organizados em forma de uma extensão de nós mesmos sobre a superfície da terra” (MOORE *et al*, 2011, p.11).

Os lugares da Natureza, não importa quão belos e comoventes, não são ainda jardins; eles só se tornam jardins quando conformados por nossas ações e conectados aos nossos sonhos. Por isso, descrevemos as ações necessárias para criar um jardim: conformar o terreno, definir e conectar espaços com paredes, coberturas, caminhos e monumentos, irrigar, plantar e cuidar, tecer desenhos feitos de memórias com nomes, imagens e lembranças, e tomar posse do espaço por meio de rituais de ocupação. (MOORE *et al*, 2011, p.11).

Diante disso, acreditamos no desenvolvimento de uma pesquisa que aborda o espaço do jardim, entrelaçando suas formas de representações tanto literária quanto fílmica dentro da obra *O jardim secreto*, possibilitando apresentar as diversas formas de atuação do espaço nas narrativas como um todo, tendo

como base os estudos de vários teóricos.

Além disso, pretende-se mostrar as diferentes configurações do jardim na sociedade, sua história e influência nas artes, sobretudo na literatura, pois assim como Frances Hodgson Burnett e Agnieszka Holland foram inspiradas por esse espaço e por meio de seus jardins secretos permitiram uma identificação espacial que nos dá suporte e sentido a partir da memória, conduzindo-nos a imagens que remetem à ideia de paraíso, micromundo e labirinto, muitos outros escritores e diretores também foram, e são, atraídos pelos jardins, que podem ser encontrados em diversos livros e filmes, descritos de várias formas, que por sua vez inspiram novos artistas.

2. ENTRANDO EM UM JARDIM DE JARDINS

O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo.

Michel Foucault

Um espaço que pode ser considerado inquietante pela sua configuração ligada à natureza e às expressões do homem é o jardim. Apresentados de diferentes maneiras, o jardim, seus significados e simbologia são temas recorrentes na história humana, ainda que vastamente trabalhados na literatura não tiveram um enfoque privilegiado pela crítica. Assim, mesmo com a escassez de material para pesquisa, faz-se aqui uma tentativa de suprir, mesmo que minimamente, essa falta.

A princípio, os jardins “são ‘paisagens retóricas’ que podem ser lidas, que possuem um conteúdo e que podem ser analisadas em termos de sua estrutura gramatical: ‘podem-se analisar seus artifícios estruturais, suas simbologias e figuras de linguagem’” (MOORE *et al*, 2011, p.9), ou seja, esses espaços podem traduzir “a mentalidade sociocultural de um povo, como também, espelham no tempo e no espaço, referências estéticas, práticas de usos e simbolismos de uma sociedade” (TRINDADE, 2014, p.13). Raymond Williams afirma que

Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação. É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar essas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existente. (WILLIAMS, 2011, p. 201).

Diante disso, não há como fazer um estudo sobre os jardins, sem antes relacioná-los à paisagem e sua “invenção”. Segundo Anne Cauquelin (2007), a paisagem foi pensada como um equivalente da natureza, representada nos quadros, como arte pictórica, e com o passar do tempo deu forma à percepção espacial do homem. Desse modo “a natureza só podia ser percebida por meio de seu quadro; a perspectiva, apesar de artificial, tornava-se um dado de natureza, e as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética

representação do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p.7).

A autora afirma ainda que “a noção de paisagem e sua realidade percebida são justamente uma invenção, um objeto cultural patentado, cuja função própria é reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (CAUQUELIN, 2007, p.12). De acordo com a pesquisadora,

A paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento de pintura. [...] A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância. (CAUQUELIN, 2007, p.37 e 39).

Mas essa representação não era suficiente, e foi necessário estabelecer um mediador entre o homem e a natureza, “uma figura de passagem, que se esforça para reproduzir, por artifício, a simplicidade do Todo no interior de um lugarzinho simbólico: o jardim.” (CAUQUELIN, 2007, p.60). Assim, não necessariamente deve-se procurar um tipo de natureza, mas um tipo de homem, que buscava de forma incessante o contato com a natureza e a fruição proporcionada por ela. Desse modo, percebe-se que desde a antiguidade a paisagem é preparada, exemplo disso é sua elaboração no Egito, na China e na Mesopotâmia; e a presença de jardins na Babilônia e sua longa sucessão até Versalhes (WILLIAMS, 2001). Para Serrão,

O lema do poeta-jardineiro Alexander Pope¹ – “criar um jardim é pintar uma paisagem” – [...] o jardim é arranjado à maneira de uma paisagem, mais precisamente de uma paisagem digna de ser pintada, criando com a supressão dos muros, a ruptura da uniformidade, o relvado em desníveis ondulantes, os caminhos sinuosos, as cascatas e os fossos, efeitos de surpresa típicos de um panorama ao vivo. Usar o natural para que pareça mais que natural sinaliza a passagem do desenho e da arquitetura à poesia e à pintura como matrizes da arte do jardineiro. (SERRÃO, 2011, p.75-76).

O jardim, integrado na paisagem, é dotado de características exclusivas da paisagem natural: “a finitude aberta e a temporalidade inclusiva” (SERRÃO,

¹ Poeta inglês que viveu entre o final do século XVII e meados do XVIII, famoso por seus versos satíricos e por sua tradução da *Ilíada* de Homero. No início do século XVIII, Pope criticou os jardins formais ingleses, que viriam a ser substituídos, ao longo desse século, por um novo estilo, mais naturalista. (MOORE *et al*, 2011, p.13). Pope foi muito importante para a definição da disposição dos jardins criados, pois entendia que era primordial consultar o *Genius Locci* de tudo, a qualidade ou espírito inerentes aos locais, e favorecê-los.

2011, p.79), é uma junção entre o espaço e o tempo, em que, diferentemente da paisagem onde a estética se espalha e o finito se abre ao infinito, o jardim fecha-se sobre si e ganha uma identidade própria, uma finalidade, sempre com um ideal.

Essa junção pode ser exemplificada pelos diferentes aspectos que eram atribuídos aos jardins ao longo do tempo, observados tanto na Idade Média, como espaço destinado, principalmente, à criação de hortas e pomares murados para suprir as necessidades básicas de um povo, que enfrentava constantemente conflitos e guerras, característicos desse período; quanto durante a colonização do território australiano, que por volta de 1788, além da construção de casas, os colonizadores tentavam também, por meio dos jardins que ficavam entre essas habitações, construir fragmentos daquilo que se lembravam da terra natal, e assim suscitar as memórias dos colonos, que em sua maioria, nunca mais veriam a Inglaterra (MOORE *et al*, 2011). Com isso, verifica-se um espaço relacionado às realidades de seu tempo, que reflete as preocupações em curso no momento de sua criação.

Ademais, é imprescindível que se entenda que mesmo os lugares mais belos da natureza não são jardins, eles apenas se tornam jardins quando submetidos às ações e sonhos humanos, sendo organizados como uma extensão do homem sobre a superfície da terra (MOORE *et al*, 2011).

Um jardim é, em parte, uma extensão da arquitetura – um fragmento de uma cidade – e, em parte, um paraíso natural. Desse modo, as possibilidades de um jardim são em grande parte resultantes do equilíbrio (ou tensão) entre os artifícios do homem e o crescimento natural das plantas presentes em um lugar. Na natureza, a vegetação busca um estado de equilíbrio. [...] Nos jardins criados pelo homem as plantas tentam fazer o mesmo, mas são colocadas em outro estado de equilíbrio por meio da capina, da poda e da rega (MOORE *et al*, 2011, p 19).

Muitas das vezes, é um espaço duplo, de separação da cidade e da natureza selvagem, que proporciona ao cidadão uma fuga, tanto da confusão dos ambientes urbanos, como também dos perigos das matas fechadas e dos animais ferozes (CAUQUELIN, 2007). Então “o jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser ‘um fora dentro’. Fugir também – porque a liberdade está na fuga – [...]. A meio caminho entre os dois perigos da natureza e da sociedade, o jardim oferece o asilo desejado” (CAUQUELIN, 2007, p. 63).

Mas esse abrigo, refúgio, oferecido pelo jardim não está relacionado apenas aos incômodos e perigos físicos, pois ele pode transcender, ir além dos limites predeterminados e localizáveis, estando o homem nesse espaço, ou não. No prólogo de seu livro *Genealogia da moral: uma polêmica*, Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo alemão, discorre sobre sua curiosidade e suspeita com relação à origem do bem e do mal, esbarrando na criação do juízo de valor, e por fim, desistindo de tal empreitada

Para isso encontrei e arrisquei respostas diversas, diferenciei épocas, povos, hierarquias dos indivíduos, especializei meu problema, das respostas nasceram novas perguntas, indagações, suposições, probabilidades: até que finalmente eu possuía um país meu, um chão próprio, um mundo silente, próspero, florescente, como um jardim secreto do qual ninguém suspeitava... (Nietzsche, 1987, p. 10).

Assim, Nietzsche dá um novo significado ao jardim, relacionando-o a uma paz interna que é originada pelo conhecimento, uma consciência de si, e que, além disso, pode ser acessado apenas por ele; um jardim vislumbrado na totalidade de seu mundo interior. É a forte conexão entre esse pertencimento exposto pelo autor, e a natureza metaforizada por ele. A escritora brasileira² Clarice Lispector consegue ir além em *Água Viva*, livro que apresenta o relato de uma pintora, em que se estabelece uma relação entre a pintura e a literatura, e o sofrimento vivenciado para efetivar a ação de escrever, com digressões e a introspecção, tão características das obras da autora.

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

Da mesma forma que Nietzsche cria um jardim interior, Lispector inventa o seu, e afirma que seu estado “é o de jardim”, pois o considera concreto para expressar o que vivencia, com reflexões que são permeadas pelo que é vivido no momento.

² Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, mas foi naturalizada brasileira.

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar. (LISPECTOR, 1998, p. 18)

O paralelo estabelecido pela autora pode ser percebido ao pensar nesse “estado de jardim” como um “estado de espírito”, ao considerar o frescor proporcionado pela natureza e o cuidado empreendido pelos homens no jardim, por meio da delicadeza necessária para cultivar a vegetação, que está cheia de vida, assim como a personagem também está, como um ser que possui sombras e inquietações, paz e tranquilidade, e que sobretudo precisa de cuidados. Outra escritora que utiliza o jardim para caracterizar uma personagem é a brasileira Lygia Fagundes Telles³, que em “O jardim selvagem” descreve: “Daniela é assim como um jardim selvagem — disse o tio Ed olhando para o teto. — Como um jardim selvagem” (TELLES, 2009, p.105). A voz narradora relaciona o comportamento selvagem da mulher, analogia que pode ser entendida como o processo natural das plantas, que tentam se rebelar contra a poda, a dominação humana, e seguem com suas mudas, as quais crescem em um jardim que possui vida própria, tentando fugir da intervenção do homem, como um espaço indomável.

Nunca me tratou mal, justiça seja feita, sempre foi muito delicada com todos os empregados. Mas não sei, eu me aborreci por demais... isso de matar o Kléber! E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa de jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa [...]. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela. [...] Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor. (TELLES, 2009, p.111)

³ É importante citar que o jardim e a cor verde estão muito presentes na obra da autora, e aparecem em várias narrativas, compondo seus cenários, colorindo-os.

Assim, o temperamento difícil de Daniela, e suas ações destemidas, que de certa forma infringiam as regras estabelecidas pela etiqueta da sociedade, principalmente por serem realizadas por uma dama, são associados a esse jardim “indômito”, que não respeita as normas. Diferentemente dessa transgressão a qual o jardim é vinculado por Telles, o cantor mineiro Vander Lee, na música *Meu jardim*⁴, relaciona a poda do jardim, local que pode ser entendido como sua vida, ao cuidado de si.

Tô relendo minha lida, minha alma, meus amores.
Tô revendo minha vida, minha luta, meus valores.
Refazendo minhas forças, minhas fontes, meus favores.
Tô regando minhas folhas, minhas faces, minhas flores.

Tô limpando minha casa, minha cama, meu quartinho.
Tô soprando minha brasa, minha brisa, meu anjinho.
Tô bebendo minhas culpas, meu veneno, meu vinho.
Escrevendo minhas cartas, meu começo, meu caminho.

Estou podando meu jardim.
Estou cuidando bem de mim.

A partir desses exemplos, é possível notar como a natureza e o espaço do jardim estão intrinsecamente ligados aos indivíduos. Jean- Jacques Rousseau, filósofo e escritor francês, conhecido como o “homem da natureza”⁵, dá grande importância ao conceito de natureza em sua obra, que apresenta diversas relações com a arte de formar homens e a arte de formar jardins, traçando um paralelo entre os dois.

Rousseau parece não dissociar a arte do jardineiro da do pedagogo. Também revela nas *Confissões* o projeto de uma obra não escrita, o *Materialisme du Sage*, [...] em que explicita a importância de lugares como jardins para inspiração, modificação da alma e a formação da virtude. (PACAGNELLA, 2005, p.167)

No entanto, Rousseau defendia a ideia de que tudo deveria ser natural, respeitando a vegetação local e as irregularidades do terreno, para valorizar a liberdade e sua manifestação. Essa concepção não era relacionada apenas à natureza, mas também à educação das crianças.

⁴ Letra da música retirada do site <https://www.vagalume.com.br/vander-lee/meu-jardim.html>. Acessado em 03/06/2016.

⁵ Em sua lápide está gravado “Ici repose l’homme de la nature e de la vérité” (Aqui repousa o homem da natureza e da verdade).

O apreço pela natureza [...] é um fenômeno universal, que tem sua origem intelectual no século XVIII, quando Jean-Jacques Rousseau, [...] resolveu adotar tudo o que fosse natural e rejeitar tudo o que não o fosse. Glorificava a natureza como sendo intrinsecamente boa, e condenava a sociedade como inerentemente corrupta. Ao se referir à relação entre o homem e a natureza, Rousseau, inicialmente, defendia os jardins informais, porém no final da vida sua atitude tornou-se mais radical. (SCHINZ, 1988, p. 256)

Nessa perspectiva, Rousseau rejeitava de maneira contundente a arte da jardinagem, pois acreditava que o homem, ao cultivar espaços para deleite, desfigurava a natureza. Além disso, o filósofo criticava a formação do homem, e a comparava com o adestramento de animais e com a forma como as árvores eram cuidadas em um jardim. Esse posicionamento tão radical era “fruto” de seu convencimento de que a natureza nunca seria deixada livre para se manifestar, assim como as crianças seriam formadas sem a opção de deixar sua natureza fluir, devido ao poder coercitivo do homem, que impõe uma educação com objetivos específicos. Em sua obra *Emílio ou Da educação* Rousseau afirma que

Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem. Ele força uma terra a alimentar as produções de outra, uma árvore a carregar os frutos de outra. Mistura e confunde os climas, os elementos, as estações. Mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo. Perturba tudo, desfigura tudo, ama a deformidade e os monstros. Não quer nada da maneira como a natureza o fez, nem mesmo o homem; é preciso que seja domado por ele, como um cavalo adestrador; é preciso apará-lo à sua maneira, como uma árvore de seu jardim. (ROUSSEAU, 1995, p. 7)

John Steinbeck, escritor estadunidense, dedica-se no capítulo 25 de seu romance *As vinhas da ira*, a discorrer sobre a interferência humana na natureza. Nele o autor apresenta a chegada da primavera na Califórnia e a transformação operada nas árvores e hortas, que ficam cheias de frutos, verdes e coloridas, com flores que perfumam os vales. Entretanto, por trás da fecundidade

Há homens de conhecimento, de habilidade e de sabedoria, homens que estão fazendo experimentos com as sementes, que estão desenvolvendo a técnica que proporciona maiores colheitas das plantas cujas raízes têm de resistir aos milhões de inimigos terrestres: ao fungo, aos insetos, à ferrugem e aos pulgões. Esses homens trabalham cuidadosa e incansavelmente para aperfeiçoar as sementes e as raízes. [...] Os homens que enxertam as árvores jovens ou as vinhas novas são os mais hábeis de todos. Pois seu ofício é o de um cirurgião, é tão fino e tão delicado como o deste; e esses homens devem

ter mãos e o coração de um cirurgião para fenderem a casca, para colocarem os enxertos, para atarem as feridas, protegendo-as do ar. (STEINBECK, 2009, p.435-436)

No final do capítulo, após impelir de maneira tão forçosa a terra a produzir, o homem obtém um resultado pouco satisfatório, com frutos que se perdem, e a fermentação que impregna o ar com um cheiro de podridão. Essa consequência pode ser relacionada ao que Rousseau justifica por deformação causada pelo homem, que com a tecnologia aperfeiçoa as plantações, mas essa modificação apresenta aspectos negativos, pois desvaloriza os produtos e gera o desperdício, que prejudica de forma implacável a natureza.

É interessante perceber também, como o jardim é associado à educação. *A revolução dos bichos*, livro escrito pelo inglês, nascido na Índia Britânica, George Orwell, é identificado como uma fábula sobre o poder, quando pensado como uma sátira feroz da ditadura stalinista, pois apresenta em seu enredo uma fazenda onde os animais destituem a autoridade dos humanos, e a governam sob um regime de opressão. Para nós, o importante é destacar o local escolhido para a construção da escola

Foi proclamado que, mais tarde, quando comprassem tábuas e tijolos, construiriam uma escola no jardim da casa. Por enquanto, os leitões seriam instruídos pelo próprio Napoleão, na cozinha. Faziam exercícios no jardim e eram aconselhados a não brincar com os filhotes dos outros animais. (ORWELL, 2007, p. 91)

Assim, os animais pensam no espaço do jardim para construir a escola de seus filhotes, uma escolha que parece inusitada, mas podemos estabelecer uma relação entre ela e as teorias de instrução relacionadas à infância, pois ao observarmos a organização do sistema de ensino para crianças, constataremos que uma das etapas oferecidas a elas é a do Jardim de Infância⁶. Esse termo foi

⁶ Do ponto de vista histórico, a própria literatura traz o jardim de infância como uma instituição exclusivamente pedagógica e que, desde sua origem, teve pouca preocupação com os cuidados físicos das crianças. No entanto, vale ressaltar que o primeiro Jardim de Infância, criado, em meados de 1840 em Blankenburg, por Froebel, tinha uma preocupação não só de educar e cuidar das crianças, mas de transformar a estrutura familiar de modo que as famílias pudessem cuidar melhor de seus filhos. A partir da segunda metade do século XIX, o quadro das instituições destinadas à primeira infância era formado basicamente da creche e do jardim de infância ao lado de outras modalidades educacionais, que foram absorvidas como modelos em diferentes países. No Brasil, por exemplo, a creche foi criada exclusivamente com caráter assistencialista, o que diferenciou essa instituição das demais criadas nos países europeus e norte-americanos, que tinham nos seus objetivos o caráter pedagógico. *A história da educação infantil no Brasil: avanços, retrocessos e desafios dessa modalidade educacional*. Jaqueline

cunhado pelo alemão Friedrich Froebel, que se preocupava com a educação das crianças e pensava nas possibilidades e características das instituições educacionais. Segundo Alessandra Arce, professora e pesquisadora da obra de Froebel, o pedagogo, durante vários meses, buscou um nome para definir esse local que seria destinado às crianças, pois não queria usar a palavra escola, por entender que antes de ser uma instituição de ensino, que impõe a aprendizagem, o Jardim de Infância teria o propósito de cultivar, orientar e guiar “as crianças nas suas tendências divinas, sua essência humana [...] tal como Deus faz com as plantas da natureza” (ARCE, 2002, p. 66-67).

A infância é assim como uma planta; deve ser objeto de cuidado atencioso, deve receber água, crescer em solo rico em nutrientes e ter a luz do sol na medida certa. Um jardim é um lugar onde as plantas não crescem em estado totalmente silvestre, é um lugar onde elas recebem os cuidados do jardineiro ou da jardineira. Mas, o jardineiro sabe que embora ele tenha por tarefa cuidar para que a planta tenha todo o necessário para seu crescimento e desenvolvimento, em última instância, é o processo natural da planta que deverá determinar quais cuidados a ela deverão ser dispensados. Certas plantas não crescem bem quando regadas em demasia, já outras precisam de muita água; algumas plantas precisam de sol, enquanto que outras crescem melhor à sombra. O bom jardineiro sabe “ouvir” as necessidades de cada planta e respeitar seu processo natural de desenvolvimento. (ARCE, 2002, p.11-12)

Froebel acreditava que nessa fase os infantes deveriam ser motivados com métodos que utilizavam brincadeiras para desenvolver a criatividade, que possibilitassem uma liberdade semelhante as das flores em um jardim, valorizando a espontaneidade, e, da mesma maneira que um jardineiro cuidava de seu jardim, os educadores deveriam considerar as diferenças e particularidades de cada aluno. Suas reflexões e teorias foram bastante importantes entre os séculos XIX e XX, pois afirmava que era por meio da educação que a criança se reconheceria como parte de um todo, um membro vivo.

Com o nome *Kindergarten*, que significa “jardim de crianças”, deu relevância e popularizou a sua ideia de “educar as crianças tão livremente como as flores de um jardim”, a brincadeira é considerada por ele uma atividade criativa que permitia às crianças se vincularem ao mundo: estabelecer interações

sociais e formas de expressão natural. Tratava-se, nas suas reflexões, de colocar a criança no centro da atividade pedagógica, reconhecendo que "o homem caracteriza-se por uma marcha, um desenvolvimento constante para melhor - "tudo na natureza e na vida tem uma conexão íntima e contínua. Cada detalhe é ao mesmo tempo o todo em si mesmo e parte do todo". (MARÍN-DÍAZ, 2009, p. 155)

Dessa maneira, tanto Rousseau quanto Froebel associam a educação infantil ao jardins, ao levar em consideração a liberdade necessária para que haja um florescimento, não só da vegetação, mas também dos infantes. Assim, pode-se perceber a importância da natureza e a forma como os jardins são vinculados ao homem, não apenas em seu estado físico, mas como metáforas que reproduzem a vida e retratam os sentimentos mais íntimos dos seres humanos. Como uma verdade, Fernando Pessoa, por meio de seu heterônimo Álvaro de Campos, afirmava:

Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim,
Particular ou público, ou do vizinho.

Sei muito bem que brincarmos era o dono dele.

E que a tristeza é de hoje. (PESSOA, 2006, p. 418)

O menino do conto "Jardim fechado" de Guimarães Rosa é essa criança que fugia da escola para se esconder em um jardim abandonado, com sua "mágica tranquilização, mansão de mistério. Estância de doçura e de desordem." (ROSA, 2001, p. 352), e ainda desejava que fosse seu "este jardim é o meu?" (ROSA, 2001, p. 356). Em *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski, o personagem principal Raskólnikov, ao deixar o quarto precário onde vive no início do romance, "só por sair, para dissimular" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 86) se vê pensando em jardins momentos antes de cometer o assassinato que rege todo o enredo do romance. E como que para reafirmar a presença do jardim no cotidiano do homem apontada por Pessoa, o protagonista problematiza a questão de que as pessoas, por vontade própria, têm preferido viver em locais sujos com a ausência desse espaço, o que para ele é uma decisão quase absurda.

Depois, pouco a pouco, chegou à convicção de que a ampliação do Jardim de Verão até Campo de Marte e a sua união com o Jardim do Palácio Mikhailóvski seriam uma inovação tão agradável como útil para Petersburgo. E, a propósito disso, perguntou-se por que em todas as grandes cidades as pessoas

preferem, menos por necessidade do que por gosto, viver em bairros onde não há jardins nem fontes, mas apenas lixo e mau cheiro, e onde a sujeira reina. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 87).

Ainda, para demonstrar que o jardim possui uma significância para Raskólnikov, utilizamos o trecho em que ele o escolhe para ser o lugar onde esconderia um objeto importante, nesse caso, a arma de um crime. Ao discutir com Zamiótov sobre os delitos ocorridos na cidade, se sente impelido a descrever como procederia se fosse executar um homicídio, fingindo não ser o real assassino, e mais uma vez o espaço do jardim é mencionado

Bem, então veja o que eu faria – respondeu Raskólnikov, [...] pegaria o dinheiro e os objetos, sairia dali imediatamente e, sem entrar em lugar algum, correria direto a um lugar deserto, onde não houvesse senão terrenos e onde não passasse ninguém... a algum jardim ou coisa do gênero. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 184).

Na literatura, essa ligação do homem com a natureza é por vezes representada por escritores e poetas, Umberto Eco (1994) em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, utiliza o bosque como uma alegoria para conceituar os textos narrativos e, nesse procedimento, toma emprestada a metáfora criada por Jorge Luís Borges, que escreveu *O jardim de veredas que se bifurcam*: “Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore” (ECO, 1994, p. 12). Esse espaço cheio de encanto, descobertas e perigos se associa às diversas experiências que a literatura pode proporcionar “já que se pode passear num bosque sem ir a nenhum lugar específico e já que às vezes é divertido se perder por puro prazer, vou falar daqueles passeios que a estratégia do autor induz o leitor a dar.” (ECO, 1994, p. 56).

Assim, além da educação, a literatura e o processo de escrita, de certa forma, podem ser ligados ao jardim e suas características. A obra de ficção, o livro, “é” um jardim, “é” um bosque cujas fronteiras delimitam um mundo, que não aprisionam, mas que libertam, visto que “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério.” (ECO, 1994, p. 84). O que nos permite enxergar também o livro como um espaço heterotópico, segundo os postulados de Foucault, pois além de ser um objeto de cunho literário, é um “universo” que possibilita as mais diversas experiências. Há

um provérbio chinês, de autoria desconhecida que foi citado no episódio “The Blind Banker”, da série televisiva britânica *Sherlock*, que diz que “Um livro é como um jardim, para se carregar no bolso”, o “jardim móvel” do homem, a heterotopia ambulante, que é carregada com muito gosto, não por obrigação, mas por necessidade, porque de acordo com Eco:

De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido à nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos. (ECO, 1994, p. 145).

Nessa perspectiva, da mesma forma que podemos nos “perder” em um jardim, com pensamentos e reflexões, e “fugir” de uma realidade inevitável, o livro e sua ficção são um refúgio para os seres humanos. Diante disso, pode-se afirmar que o homem busca na literatura, e por sua vez na natureza, um sentido para a vida, um espaço que proporcione momentos de paz (ou não) e introspecção, em que as inquietações decorrentes do “existir” sejam expostas ou aplacadas, ensinadas e entendidas.

Ademais, o jardim como espaço literário, e sobretudo fantástico, possibilita as mais variadas experiências, tanto para as personagens, quanto para o leitor. Acreditamos que não seja possível imaginar as aventuras apresentadas em *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, sem um jardim, pois é por meio dele, e de sua curiosidade e busca incessantes, que a garota vive situações inesperadas e a narrativa é criada.

Havia uma portinha de uns quarenta centímetros de altura: experimentou a chavezinha de ouro, que, para sua grande alegria, serviu! Abriu a porta e descobriu que dava para uma pequena passagem, não muito maior que um buraco de rato: ajoelhou-se e avistou, do outro lado do buraco, o jardim mais encantador que já se viu. Como desejava sair daquele salão escuro e passear entre aqueles canteiros de flores radiantes e aquelas fontes de água fresca! (CARROLL, 2009, p. 17-18)

Assim, é a vontade de estar no jardim que instiga Alice a passar por várias provações, sem desistir de seu objetivo, “Nunca sei ao certo o que vou ser de um minuto para outro! Seja como for, voltei para o meu tamanho; o próximo passo é ir àquele bonito jardim...” (CARROLL, 2009, p. 65). São diversas peripécias, que não seriam possíveis sem esse espaço intrigante. Há em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, um jardim de flores vivas, falantes,

que também aguça a curiosidade de Alice, e ela mesma é vista como uma flor diferente naquele espaço, “Há uma outra flor no jardim que é capaz de andar como você, disse a Rosa. [...] Bem, tem a mesma forma desajeitada que você [...] mas é mais vermelha... e tem as pétalas mais curtas, acho” (CARROLL, 2009, p. 179).

Da mesma forma que Carroll utiliza o jardim para desenvolver o enredo de sua obra, C. S. Lewis usa esse espaço para possibilitar a transição entre o “mundo real” das personagens principais de suas crônicas, e o reino da fantasia de Nárnia⁷. Em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*⁸, quatro crianças, Susana, Lúcia, Pedro e Edmundo, precisam sair de Londres por causa da guerra e dos ataques aéreos que bombardeavam a cidade e ir para a casa de campo de um professor. Nela, Lúcia é a primeira a se interessar pelo guarda-roupa de um quarto, onde não existia mais nada além dele. O que se descobre mais tarde é que esse velho guardador de roupas, que ficava em um quarto vazio, era a entrada para Nárnia, um reino encantado.

“Deve ser um guarda-roupa colossal!”, pensou Lúcia, avançando ainda mais. De repente notou que estava pisando qualquer coisa que se desfazia debaixo de seus pés. Seriam outras bolinhas de naftalina? Abaixou-se para examinar com as mãos. Em vez de achar o fundo liso e duro do guarda-roupa, encontrou uma coisa macia e fria, que se esfarelava nos dedos. [...] O que agora lhe roçava o rosto e as mãos não eram mais as peles macias, mas algo duro, áspero, e que espetava. [...] Um minuto depois, percebeu que estava num bosque, à noite, e que havia neve sob os seus pés, enquanto outros flocos tombavam do ar. (LEWIS, 2009, p. 105)

O que nos interessa, aqui, é a origem do guarda-roupa, e como se iniciaram as idas e vindas à Nárnia. Essa história é apresentada em *O sobrinho do mago*⁹, em que o garoto Digory, menino do campo, é levado para morar em Londres, na casa de dois tios solteirões, devido à enfermidade da mãe e à profissão do pai, que está na Índia. O garoto conhece Polly, sua vizinha, e juntos entram no estúdio proibido do tio de Digory, André, que usa as crianças como

⁷ As crônicas de Nárnia, são sete livros escritos pelo irlandês Clive Staples Lewis, publicados entre 1950 e 1956.

⁸ *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, considerado o segundo volume das crônicas de Nárnia, foi publicado originalmente em 1950.

⁹ Mesmo sendo lançado em 1955, *O sobrinho do mago* era considerado, pela preferência de Lewis, como o primeiro livro de suas crônicas sobre Nárnia.

cobaias de uma experiência que estava desenvolvendo. Por meio de anéis mágicos criados por Tio André, Polly e Digory são enviados para um bosque entre dois mundos. Esse espaço fica em Nárnia, onde as crianças vivem várias aventuras e conhecem Aslam, o Leão, criador e senhor desse mundo que dá uma missão ao menino:

Enxerga bem. Escute: a terra de Nárnia termina onde está a cachoeira; lá em cima, já estará fora de Nárnia, em pleno Ermo ocidental. Deverá atravessar aquelas montanhas até encontrar um vale verde com um lago azul, cercado de montanhas de gelo. No fim do lago há um monte verde e escarpado. No cume desse monte há um jardim. No centro do jardim há uma árvore. Apanhe uma maçã dessa árvore e traga a fruta para mim. (LEWIS, 2009, p. 78)

Digory aceita a empreitada, e ao conseguir entrar no jardim o descreve como um lugar “muito mais privado do que parecia pelo lado de fora. [...] O perfume o rodeava: era um lugar feliz, mas muito grave” (Lewis, 2009, p. 85). Isso nos possibilita perceber que o espaço, mesmo com as impressões que a personagem já havia criado sobre ele, exerce uma influência que muda a percepção do garoto, pois o jardim assume um novo grau de importância, e além disso apresenta uma imprevisibilidade característica dos jardins, pois não há como prever as sensações que eles causarão em seu observador.

Assim, após a maçã ser apanhada no jardim, Digory leva o fruto para Aslam, que determina que ele deve ser lançado perto do rio, em um terreno macio, e por meio dele, uma árvore cresceu, sendo considerada a protetora de Nárnia. O Leão permite que Digory apanhe um de seus frutos, uma maçã prateada, e explica: “o que lhe darei agora há de trazer-lhe a alegria. Em seu mundo, o fruto não trará a vida eterna, mas terá o poder de curar”. (LEWIS, 2009, p. 93). O garoto não perde tempo, e, ao retornar a Londres, dá a fruta, em pequenos pedaços, para a mãe comer, com a esperança de cura prometida por Aslam; o que logo aconteceu: “uma semana depois, sem dúvida nenhuma, a mãe de Digory achava-se melhor. Mais duas semanas, já podia sentar-se no jardim. Um mês mais tarde, toda a casa estava mudada”. (LEWIS, 2009, p. 96). O que restou da maçã, o miolo, foi enterrado no quintal, onde foram colocados também os anéis mágicos.

Foi assim: o miolo da maçã plantado por Digory no quintal transformou-se numa linda árvore. Crescendo no solo de nosso

mundo, muito longe da voz de Aslam e do ar novo de Nárnia, não deu frutos que fizessem reviver uma pessoa doente, como aconteceu com a mãe de Digory, embora suas maçãs fossem mais belas do que todas as outras da Inglaterra, incrivelmente salutares, mas não de todo mágicas. De qualquer forma, viu-se mais tarde que a árvore guardava magia em sua madeira. Pois quando Digory era um homem de meia-idade (um famoso professor, dado a grandes viagens), já proprietário da mansão dos Ketterley no campo, uma grande tempestade derrubou a árvore. Como não lhe agradasse a ideia de cortá-la e aproveitar a lenha na lareira, o professor utilizou parte da madeira para fazer um guarda-roupa, que foi levado para a casa de campo. Apesar de ele próprio não ter descoberto as propriedades mágicas do guarda-roupa, outra pessoa o fez. Foi esse o começo de todas as idas e vindas entre Nárnia e o nosso mundo, que estão contadas em outros livros. (LEWIS, 2009, p. 97).

Diante disso, pode-se perceber a importância do jardim para a obra de C.S.Lewis, pois tudo se inicia através dele, onde estava plantada a árvore de maçãs prateadas, cujos frutos possibilitam a criação do guarda-roupa, que será a passagem entre os dois mundos. É possível verificar também, a forte ligação entre a narrativa e a história bíblica da criação e do Jardim do Éden, da queda do homem pela experimentação do fruto proibido, que várias vezes é identificado como uma maçã; concepções tão presentes e definidoras de grande parte da sociedade ocidental.

É preciso partir de algum “lugar” para iniciar um passeio pela história dos jardins, e esse ponto de partida para nós, antes mesmo de se pensar na representação do jardim para as primeiras civilizações, é o jardim do Éden. Decidimos escolher essa “senda”, por entendermos que muitas características atribuídas aos jardins estão vinculadas ao espaço sagrado que o Éden simboliza. A história é conhecida por muitos, Deus cria o homem e o coloca em um jardim.

E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida, e o homem tornou-se alma vivente. Ora, plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, ao Oriente, e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda espécie de árvores agradáveis à vista e boas para comida, bem como a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Saía um rio do Éden para regar o jardim; dali se dividia e se tornava em quatro braços. (Gn. 2:7-10).

Posteriormente, Deus cria a mulher, Eva, que junto a Adão, recebe a ordem de cuidar do jardim e de tudo o que nele há; a única proibição é a de não comerem dos frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal. Entretanto,

mesmo com esse preceito, Eva o desobedece, e ambos são expulsos do jardim. “O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. Havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden.” (Gn. 3:23-24). É preciso ressaltar a importância desse espaço, pois era considerado um paraíso, e sobretudo era um local onde o próprio Deus passeava. “Então ouvindo a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim pela viração do dia, esconderam-se o homem e sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim.” (Gn. 3:8). Assim o homem é “desconectado” de Deus, e perde também o seu “santuário”.

Diante disso, pode-se afirmar que a partir da “queda” do homem, ele busca na Terra um paraíso terrestre, um lugar em que seja possível uma reaproximação com o que foi perdido, não necessariamente um local físico, mas que proporcione uma paz interior, de descanso para os sentidos, além de propiciar um espaço onde os prazeres são supridos e a beleza é perpetuada. Talvez por isso o ser humano tenha essa necessidade latente de conexão com a natureza.

John Steinbeck, em seu livro *A leste do Éden*, influenciado por elementos bíblicos, retrata as origens de sua própria família, migrantes europeus, que buscam seu jardim do Éden na Califórnia, onde o pecado e o direito de escolha se entrelaçam, e evidencia os Estados Unidos como uma terra da qual Deus partira, devido aos infortúnios vivenciados por eles. Em sua narrativa, as sagas dos irmãos Charles e Adam Trask, e por sua vez Caleb e Aron, também são apresentadas, contrastando com a história bíblica de Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, e a dicotomia representada pelos irmãos, entre o bem/ bom e o mal/ mau.

A condição humana, a pobreza e a degradação social são temas abordados na trama, que demonstra como as decisões “fazem” o homem, a *Timshel*, palavra hebraica para *poderás*, que oferece uma escolha. Assim, o título que remete ao paraíso do Éden, simboliza a Califórnia como o jardim, mas também pode ser associado à terra de Node, para onde Caim vai após matar Abel e ser exortado por Deus, que o amaldiçoa, “Então saiu Caim da presença do Senhor, e habitou na terra de Node, ao oriente do Éden.” (Gn. 4:16) . O que mostra a ambiguidade do espaço, que ao mesmo tempo é luz e sombra:

Este será um vale de muitas riquezas um dia. Poderia alimentar o mundo e talvez o faça. E pessoas felizes viverão aqui, milhares e milhares... [...] Só há uma coisa que não entendo. Existe uma escuridão neste vale. Não sei o que é, mas posso senti-la. Às vezes num dia de um branco ofuscante posso senti-la apagando o sol e sugando a sua luz como uma esponja. [...] Existe uma violência negra neste vale. Não sei, não sei. É como se um velho fantasma saído do fundo do mar o assombrasse e perturbasse o ar com sua infelicidade. É tão secreto como uma tristeza oculta. Não sei o que é, mas eu o vejo e sinto nas pessoas daqui. (STEINBECK, 2005, p.158).

Há também o desejo de criar e possuir um jardim, demonstrado por Adam, que nos faz retomar a ideia da busca constante por esse lugar especial. “quero fazer um jardim de minha terra. Lembre que meu nome é Adam. Até agora sou um Adão que não teve nenhum Éden, nem cheguei também a ser expulso dele. [...] Não vou plantar maçãs. Seria chamar acidentes.” (STEINBECK, 2005, p. 182). “Adam continuava cheio de felicidade construindo e planejando o seu Éden.” (STEINBECK, 2005, p. 199).

Além do jardim do Éden, todo o texto bíblico é permeado por jardins, que por sua vez possuem várias significações, como no livro de Cantares, em que à mulher é atribuída a característica de um jardim, “Jardim fechado és tu, minha irmã, noiva minha, manancial fechado, fonte selada.” (Ct. 4:12); em Eclesiastes, que demonstra esse espaço como primordial, por fazer parte e complementar as propriedades, “Fiz para mim obras magníficas: edifiquei casas, plantei vinhas; fiz hortas e jardins, e plantei neles árvores de toda a espécie de frutos.” (Ec. 2:4-5); como um lugar onde banquetes eram oferecidos e festas eram realizadas, “Acabados aqueles dias, deu o rei¹⁰ um banquete a todo o povo que se achava na fortaleza de Susã, desde o maior até o menor, por sete dias, no pátio do jardim do palácio real.” (Et. 1:5).

Segundo os relatos sobre a vida de Jesus Cristo, verifica-se que o jardim é parte determinante de sua história, pois é no Jardim do Getsêmane¹¹ que ora ao Pai acerca da crucificação iminente, “Indo segunda vez, orou, dizendo: Meu Pai, se este cálice não pode passar de mim sem que eu o beba, faça-se a tua vontade.” (Mt. 26:42), e nesse mesmo lugar é traído por Judas, “Jesus, porém, lhe disse: Judas, com um beijo trais o Filho do homem?” (Lc. 22:48); “Tendo

¹⁰ Rei Assuero, da Pérsia, que se casa com Ester, mulher que intercede pelo povo judeu.

¹¹ Situado no Monte das Oliveiras, em Jerusalém.

Jesus terminado de orar, partiu com os discípulos [...]. Havia ali um jardim, onde Jesus entrou [...]. Ora, Judas, que o traiu, também conhecia aquele lugar, porque Jesus muitas vezes se reunira ali com os seus discípulos.” (Jo. 18:2).

Após a crucificação, Jesus é sepultado em um jardim “No lugar em que Jesus foi crucificado havia um jardim, e no jardim um sepulcro novo, no qual ainda ninguém havia sido posto. Porque o sepulcro ficava perto, e por causa da preparação dos judeus, puseram ali o corpo de Jesus.” (Jo. 19:41-42). E, ao ressuscitar, conversa com Maria Madalena, que após ter encontrado o sepulcro vazio, o confunde com um jardineiro:

Tendo dito isto, voltou-se e viu a Jesus ali em pé, mas não percebeu que era Jesus. Perguntou-lhe Jesus: Mulher, por que choras? A quem procuras? Pensando tratar-se do jardineiro, ela respondeu: Senhor, se tu o levaste, dize-me onde o puseste, e eu o irei buscar. (Jo. 20:14-15)

Diante disso, pode-se afirmar que assim como os jardins estão presentes na vida de Cristo, eles também permeiam a história do homem, história essa na qual a figura do jardineiro tem grande importância. Da mesma forma que Rousseau e Froebel associam a atividade dos educadores com a dos jardineiros e jardineiras, Jesus é comparado a eles, como o cuidador de nossas almas. Rubem Alves, afirma que,

O que é que se encontra no início? O jardim ou o jardineiro? É o jardineiro. Havendo um jardineiro, mais cedo ou mais tarde um jardim aparecerá. Mas, havendo um jardim sem jardineiro, mais cedo ou mais tarde ele desaparecerá. O que é um jardineiro? Uma pessoa cujo pensamento está cheio de jardins. O que faz um jardim são os pensamentos do jardineiro. O que faz um povo são os pensamentos daqueles que o compõem. (ALVES, 2015, p. 24-25)

E ainda,

Dentro de mim mora um palhaço e um poeta: riso e beleza... Se eu não fosse escritor acho que seria um jardineiro. No paraíso Deus não construiu altares e catedrais. Plantou um jardim. Deus é um jardineiro. Por isso plantar jardins é a mais alta forma de espiritualidade. (ALVES, 2016)

Assim, esse entendimento sobre a relevância do papel do jardineiro é essencial para perceber que o jardim “nasce” primeiro no homem, é uma herança perpetuada em sua alma, em seus desejos e vontades. Sem o jardineiro, o jardim nunca existiria.

Todo jardim começa com uma história de amor, antes que qualquer árvore seja plantada ou um lago construído é preciso que eles tenham nascido dentro da alma. Quem não planta jardim por dentro, não planta jardins por fora e nem passeia por eles. (ALVES, 2016)

Essa necessidade de recriar um paraíso terrestre, de simular a natureza e aperfeiçoá-la, está vinculada a uma ordem imposta pelo homem, que, como resultado final, espera obter a absoluta perfeição. Em *O domínio de Arnheim ou O jardim-paisagem*, Edgar Allan Poe discorre sobre a história de Ellison, que recebe uma herança não esperada. Enquanto todos supunham que ele gastaria sua riqueza de forma demasiada, com extravagâncias da moda e se tornaria um poeta ou músico, a personagem surpreende a todos, ao decidir construir um jardim, em que a supremacia da natureza fosse apreciada.

Ellison, porém, mantinha que a mais rica, a mais verdadeira, a mais natural, senão inteiramente a mais ampla dessas províncias tinha sido estranhamente posta de lado. Jamais se definira o jardineiro-paisagista como poeta; parecia, porém, a meu amigo que a criação de um jardim imitando a paisagem oferecia à própria musa a mais magnífica das oportunidades. Aí, na verdade, estava o mais indelimitado dos campos para o desenvolvimento da imaginação, em combinações infindáveis de formas novas de beleza; pois os elementos a serem combinados eram, com enorme superioridade, os mais soberbos que a terra pode fornecer. Na multiformidade e no multicolorido das flores e das árvores reconhecia ele os mais diretos e enérgicos esforços da Natureza pelo encanto físico. E na direção ou concentração desse esforço – ou, mais propriamente, em sua adaptação aos olhos que o deviam contemplar na terra – notava ele que podiam ser empregados os melhores meios, trabalhando com maiores vantagens, para a realização não só do próprio destino como poeta, mas dos augustos fins para os quais a Divindade implantara no coração do homem o sentimento poético. (POE, 1981, p. 640-641)

Ellison afirma que a arte da jardinagem e o jardineiro – como um poeta – haviam sido deixados de lado pela sociedade, que não os valorizava da maneira devida, pois não entendiam sua real significação. Para ele, lidar com a natureza estava acima de qualquer elemento que pudesse ser utilizado para o desenvolvimento das mais diversas representações artísticas, e, sobretudo, ao exercer essa ação, o homem realizaria o que havia sido colocado em seu coração por Deus. Dessa forma, jardineiro e jardim são elevados a algo quase sagrado, e, ainda, a intervenção humana na natureza, para Ellison, era benéfica devido ao entendimento de que “a beleza original nunca é tão grande como a

que pode ser introduzida. [...] A mistura de pura arte, numa cena de jardim, acrescenta-lhe grande beleza.” (POE, 1981, p. 643).

Sobre essa artificialidade, assim como Rousseau, muitos pensadores seriam contra, até mesmo Mary, Colin e Dickon, como veremos posteriormente. No entanto, para que o Paraíso de Arnheim se tornasse realidade, dela Ellison lançou mão, e sua criação deixava atônitos os seus observadores, pois a perfeição era tamanha que parecia haver algo de sobrenatural, uma intervenção misteriosa, que transformava o espaço e a natureza.

O pensamento da natureza permanecia ainda, mas seu caráter parecia ter sofrido modificação; havia uma simetria sobrenatural, uma uniformidade excitante, uma propriedade mágica nessas obras naturais. Nem um ramo seco, nem uma folha morta, nem um seixo perdido, nem uma nesga de terra parda eram visíveis em qualquer parte. A água de cristal jorrava de encontro ao puro granito ou ao musgo sem mancha com uma precisão de contornos que tanto deliciava quanto maravilhava o olhar. (POE, 1981, p. 646)

Assim como Poe, J.R.R.Tolkien também trilhou um caminho pelas veredas dos jardins e seus jardineiros. Em *Folha, de Migalha*, um homenzinho chamado Migalha se dedica à pintura de um grande quadro, que nunca é finalizado pela interrupção de outras pessoas. Mas quando ele é obrigado a fazer uma viagem, que pode ser entendida como a morte, Migalha se vê em um terreno onde havia apenas uma árvore, a Árvore do seu quadro, que fora pintada por ele, mas agora estava terminada. Nesse espaço “as distâncias dobravam, triplicavam, quadruplicavam, e seus encantos dobravam, triplicavam, quadruplicavam. Podia-se avançar mais e mais, e ter um país inteiro num jardim, ou num quadro (se preferíssemos chamá-lo assim).” (TOLKIEN, 2013, p.99).

Migalha se põe a trabalhar para concluir regiões que não estavam completas e, ao reencontrar um vizinho, decidem construir uma casa e um jardim. Nessa empreitada, Migalha é o jardineiro, que, da mesma forma que pintava seu quadro, cria o jardim com intensidade similar, segundo aquilo que estava em seu coração. Tuan afirma que “O paisagismo de jardim é uma arte intimamente ligada à pintura e à poesia.” (TUAN, 2012, p.181).

É importante pensar na motivação que leva autores a escreverem sobre jardins e utilizarem esse espaço para desenvolverem o enredo de suas histórias, como também o homem, que por diversas razões estabelece esse lugar como

um espaço que possui várias significações, Schama afirma que “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p. 17), dois campos inseparáveis, a natureza e a percepção humana agem de forma conjunta para que as paisagens, e por sua vez os jardins sejam instituídos.

Desde os primórdios, o homem tem lutado e morrido para definir, defender e estender seus domínios, para possuir um pedaço do mundo, não importa a que preço. E essa apropriação está vinculada a uma necessidade essencial dos seres vivos, a de abrigo. A ocupação da terra “é celebrada e aperfeiçoada por meio de palavras, construções e monumentos e, em certos períodos e locais particularmente especiais, por meio de jardins” (MOORE *et al*, 2011, p.11), onde elementos naturais e artificiais são organizados de acordo com uma disposição humana, que pode ser vista como uma extensão dessa raça na superfície terrestre.

Acredita-se que os jardins, mesmo que não tenham sido documentados, foram criados na Pérsia, área que na atualidade corresponde ao território do Irã, e os primeiros indícios e documentos provêm da região da Mesopotâmia, atual Iraque (PAIVA, 2004). Essa é uma informação que nos deixa intrigados, pois sempre que pensamos nesse espaço imaginamos locais que possuam uma terra fértil, com clima agradável e bastante recursos hídricos, o que não corresponde com esses países que apresentam climas áridos, semi-áridos e desérticos. Assim, o surgimento dos jardins nessas regiões somente foi possível porque o homem aprendeu a coletar as águas da chuva, mesmo que pouco frequentes, e também pela utilização de um sistema de canais.

E sob o planalto iraniano existe um vasto sistema de canais feitos pelo homem (kanats), que trazem água das montanhas do norte. A água trazida por esses canais, que podem ser identificados (especialmente quando vistos de cima) por fileiras de poços alinhados, viabilizou o surgimento de assentamentos humanos, campos de plantio e jardins. [...] Dessa forma, as fontes d'água – nascentes, poços, picos de montanhas que fazem com que a chuva se precipite – eram imbuídas de poder e de mistério; elas não apenas viabilizavam o cultivo, como também se constituíam em locais apropriados para a criação simbólica de um jardim. Nascentes e poços no deserto são fontes concentradas de água. Assim, os jardins que deles dependem (como os jardins murados da Pérsia) naturalmente se irradiam a partir de um centro fresco e sombreado, lembrando

os oásis, voltados para dentro, densos e simétricos. (MOORE *et al*, 2011, p. 18)

Os jardins persas eram cercados por muros, de modo a excluir “o mundo imperfeito que existe ao seu redor” (MOORE *et al*, 2011, p. 25). Eles eram divididos em quatro partes e em seu centro havia uma fonte de água, um “paraíso ordenado”, sendo uma configuração utilizada com frequência na Ásia, como forma de representação do universo (PAIVA, 2004, p.16). Na atualidade, o jardim mais famoso com esse estilo é o Taj, território que compõe a área do Palácio de Taj Mahal¹², na Índia. A tecelagem dos famosos tapetes da Pérsia foi inspirada nos jardins persas, além de influenciarem os jardins da Babilônia e os egípcios, que, segundo Paiva, eram orientados pelos quatro pontos cardeais e expressavam a importância da astrologia.

Na Mesopotâmia, esses espaços possuíam um caráter utilitário, para o cultivo de hortas e pomares, e mantinham um aspecto religioso, que era relacionado aos deuses da fecundidade. É nesse território que os primeiros jardins suspensos são criados, plantados nos terraços de seus prédios, onde havia um povo que após trabalhar suas terras, conseguiu adaptar a palmeira ao clima hostil vivido por ele. Surge daí a ideia dos oásis no deserto, pois as palmeiras protegiam as plantas que cresciam à sua volta, ajudavam a evitar a perda de água do solo e favoreciam a criação dos jardins.

As folhagens, que se ressaltavam acima das muralhas da cidade, podiam ser avistadas de longe pelos viajantes que por ali passavam. Assim, para estes e suas caravanas, este recinto meio real e meio sagrado, aparecia como um símbolo do poder babilônico. (PAIVA, 2004, p. 9)

¹² Construído pelo xá Jahan, o Taj Mahal é uma tumba que foi edificada especialmente para a esposa do xá, Mumtaz Mahal, que morreu ao dar à luz seu décimo quarto filho. O Alcorão promete aos fiéis que eles irão para um paraíso fresco, com frutos em abundância, e descreve jardins com pastos verdejantes, com virgens recolhidas em pavilhões como recompensa para os fiéis. Os grandes mongóis construíram tumbas dentro de jardins que representavam essa imagem do paraíso. Durante suas vidas esses jardins haviam sido usados como local de recreio, e após sua morte tornavam-se entradas para o paraíso. Por meio desse recurso os reinos do céu e da terra eram conectados. Babur, o primeiro dos mongóis, deu início a essa tradição de sepultamentos em jardins. (MOORE, 2011, p. 204).

Os Jardins Suspensos da Babilônia, considerados os mais famosos da Antiguidade e uma das sete maravilhas do mundo antigo, possivelmente foram construídos pelo Rei Nabucodonosor para agradar sua esposa, de origem persa, que sentia falta das montanhas de seu país, saudade que o rei tenta aplacar ao reconstruir as “colinas” da Pérsia. Dessa forma, o jardim pode ser classificado com um espaço de memória, Moore *et al* afirma que

Às vezes as qualidades mais emocionantes de um lugar não vêm daquilo que lá está, mas das coisas a que ele remete, através do tempo e do espaço, por meio de nossas lembranças e esperanças. A imagem e, de maneira mais forte, os aromas das flores podem nos lembrar momentos de nosso passado e de formas ligadas a poesias ou a quadros de especial significado para nós. (MOORE *et al*, 2011, p. 23)

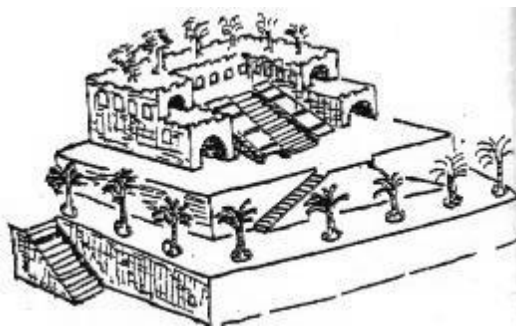


Figura 1 - Esquema ilustrativo dos Jardins Suspensos da Babilônia (Grimal, 1954, p. 13).

Podemos pensar, diante disso, na própria colonização da Austrália já citada anteriormente, que tinha o jardim como um lugar que remetia às lembranças da Inglaterra. Em *O senhor dos anéis – As duas torres*, de Tolkien, durante a jornada a caminho de Mordor para destruir o anel, Samwise Gamgi, um hobbit jardineiro, sonha com o jardim que ficou no Condado: “Era sua vez de dormir primeiro, e logo adormeceu profundamente. Sonhou estar de volta no jardim do Bolsão.” (TOLKIEN, 2000, p. 316). Essa percepção de um jardim “não enriquece somente os sentidos da visão [...] mas também evoca sentimentos [...] e possibilita percorrer caminhos históricos ou oníricos, que transporta o usuário a tempos distantes, permitindo experiências agradáveis.” (TRINDADE, 2014, p. 15). Memória e sonho aliam-se, dessa forma, à arquitetura do jardim para possibilitar ao sujeito a (re)construção de suas experiências.

Hercule Poirot, personagem de Agatha Christie, vivencia uma experiência similar às considerações de Moore *et al* (2011). Em *A noite das bruxas*, narrativa na qual o jardim é um espaço primordial para o desenrolar de sua trama, Poirot está envolto nos mistérios das mortes de uma garota e de uma velha senhora, que aconteceram em anos diferentes, mas que são aproximados pelo detetive. A sra. Llewellyn-Smythe, uma das vítimas, dedicou a vida inteira à jardinagem, e criou um jardim no local mais improvável que se podia imaginar: uma pedreira.

Ao tentar solucionar os homicídios, Poirot se vê no Jardim da Pedreira, e “começou a descer a trilha por entre árvores e arbustos. Logo em seguida, parou e ficou ali, absorto em pensamentos. Sua mente não estava somente no que via, no que o cercava” (CHRISTIE, 2015, p. 92), mas aquele espaço trazia vagas lembranças de um outro jardim, que visitara na Irlanda há uns seis anos, e “se lembrava porque era um jardim muito diferente dos que até então considerava as grandes maravilhas desta era” (CHRISTIE, 2015, p. 93).

Saíram do meio dos arbustos e chegaram a um terraço com degraus que desciam para um lugar que lhe pareceu totalmente mágico. Era como se seres elementais, que ele imaginava serem comuns na poesia irlandesa, tivessem saído de suas colinas ocas e criado ali, não tanto com esforço e trabalho pesado, mas com o simples gesto de uma varinha de condão, um jardim. [...] Poirot pensou que talvez fosse aquele o jardim que fizera despertar na sra. Llewellyn-Smythe o desejo de possuir um jardim igual, o prazer de adquirir uma pedreira inóspita naquela região tão elementar e convencional da Inglaterra. (CHRISTIE, 2015, p. 94)

Portanto, esse cenário descreve as memórias retomadas em um jardim, sobre outro jardim que se assemelhava a elementos das poesias irlandesas e que possivelmente inspirou, por meio de lembranças, a criação do primeiro. Além disso, elementos que compõem esse espaço, como os aromas das flores ou as tonalidades da vegetação podem suscitar reminiscências. Virginia Woolf escreve acerca dessas cores: “Então, a brisa soprava um pouco mais forte no alto, e a cor era de súbito lançada para o ar, para dentro dos olhos dos homens e mulheres que passeiam em Kew Gardens em julho.” (WOOLF, 1996, p. 8). No conto “Kew Gardens”, conhecido jardim botânico situado em Londres, diversas personagens que caminham pelo jardim botânico têm suas recordações avivadas, onde experiências do passado são retomadas.

Primeiro temos um casal, e o homem, à frente de sua esposa, se lembrava

de um antigo amor, e de como o seu pedido de casamento fora recusado: “Quinze anos atrás vim aqui com Lily” (WOOLF, 1996, p. 8). Em seguida, dois homens se aproximam, e um deles, ao olhar para uma flor, se recorda de uma viagem feita ao Uruguai: “pois ele começou a conversar sobre as florestas do Uruguai que havia visitado centenas de anos atrás em companhia da mais linda jovem da Europa.” (WOOLF, 1996, p. 12). Em outro momento, uma jovem “virando a cabeça de um lado para outro, esquecendo seu chá, desejando descer ali e depois ali, lembrando orquídeas e garças entre flores selvagens, um pagode chinês e um pássaro de topete carmim”, relembra imagens que foram vistas (WOOLF, 1996, p. 16).

Assim, pode-se afirmar que no jardim as memórias ganham força para serem revividas e, de acordo com a personagem Eleanor, de Woolf: “Não se pensa sempre no passado, em um jardim com homens e mulheres deitados sob as árvores?” (WOOLF, 1996, p. 9). Da mesma forma que uma das personagens de Woolf tem uma lembrança aflorada após olhar para uma flor, Gerda, na terceira história do conto *A rainha da neve, O jardim de flores da mulher que conhecia feitiços*, de Hans Christian Andersen, recupera sua memória em um jardim, onde havia um canteiro de roseiras. Ademais, toda a narrativa é permeada por jardins que a compõe.

No conto de fadas, Gerda está em busca de seu amigo, descrito como um irmão de criação, Kay, que, levado pela Rainha da Neve, não deixa pistas de seu paradeiro. Assim, em um dado momento de sua jornada, a menina tem sua memória apagada por uma velha que sabia realizar alguns feitiços, com o intuito de reter a criança em sua companhia. Ao enfeitiçar a garota, a velha “estendeu seu cajado por cima das roseiras fazendo-as submergir na terra negra” (ANDERSEN, 2013, p.11), pois acreditava que ao fazer isso Gerda não veria as rosas, não se lembraria de casa e, por sua vez, de Kay, bem como de sua missão de encontrá-lo. Porém, o plano não dura muito tempo, porque ao perceber que faltam rosas no jardim a menina chora e uma de suas lágrimas molha a terra, fazendo as roseiras ressurgirem, e “Gerda abraçou-as, beijou-as e, num instante, voltou a lembrar-se das lindas rosas que deixou para trás e, com elas, do pequeno Kay.” (ANDERSEN, 2013, p.11).

Moore *et al* (2011, p. 139) afirma que as plantas têm o poder de

“movimentar nossa imaginação. Uma flor pode nos trazer memórias quase esquecidas”. Dessa maneira, o feitiço é “quebrado” por meio das rosas do jardim, onde as lembranças de Gerda são suscitadas; nesse caso ela as havia perdido devido a uma magia, mas sabemos que o tempo também é uma das causas que provoca o distanciamento do homem de suas experiências vividas. James Joyce, em *Retrato do artista quando jovem*, utiliza o jardim como um espaço que permite ao jovem Stephen Dedalus imaginar e viver várias aventuras, criadas por meio de suas lembranças do romance *O conde de Monte Cristo*, e sobretudo da personagem Mercedes.

E na sua imaginação vivia em meio a uma porção de aventuras, tão maravilhosas como as do próprio livro, para cujo remate aparecia a sua própria imagem, mais crescido e mais melancólico, posto num jardim enlaurado com Mercedes que havia, tantos anos antes, desprezado o seu amor. (JOYCE, 2012, p.73)

Além disso, os jardins ofereciam paz para a intranquilidade que se abatia sobre Dedalus: “Às vezes acometia-o uma febre que o levava a errar sozinho, à noite, ao longo da avenida silenciosa. A paz dos jardins e as benevolentes luzes das janelas derramavam terna influência dentro do seu coração sem sossego.” (JOYCE, 2012, p. 75). E quando o jovem se muda para Dublin: “a vastidão e a estranheza da vida [...] acordaram de novo nele aquela antiga intranquilidade que o fazia errar, à noite, de jardim em jardim, em busca de Mercedes” (JOYCE, 2012, p. 77), os jardins são retomados pela memória.

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que os espaços, e os jardins especificamente, em suas configurações heterotópicas, são muito mais que elementos acessórios, tanto para as narrativas, quanto para a própria humanidade. Segundo Gama-Khalil,

A época do posicionamento¹³ é marcada pelas heterotopias, dos espaços que incomodam apesar de serem projetados para acomodarem, confortarem. Em função dessa era do posicionamento, Foucault acredita que as inquietações dos homens decorrem muito mais de questões espaciais do que temporais. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 75)

Dedalus, em sua inquietação, buscava nos espaços do jardim um

¹³ Após o século XX, os homens vivem o espaço do posicionamento, visto que o homem não pode mais situar-se aleatoriamente em qualquer espaço; ele tem de saber onde pode posicionar-se, em que espaço não estará ocupando o local do outro. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 74).

conforto, pois neles vivenciava uma sensação de pertencimento; diferentemente do que ocorre com Ana, em *Amor*, que ao adentrar o Jardim Botânico tem um momento de epifania, elemento tão característico nas obras de Clarice Lispector e que também é ponto central da concepção artística e da técnica de escrita de James Joyce. Entretanto, ao invés de sentir o acolhimento do jardim, Ana percebe que está totalmente fora do mundo, sem lugar, quando sua rotina é “desvelada” e já não oferece a segurança criada, o que caracteriza a heterotopia e a alteração do propósito desse lugar, inicialmente projetado para confortar.

Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico. Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo. A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho. Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. [...] A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (LISPECTOR, 1998, p. 24-25)

Estar nesse jardim inquietara Ana, nele pôde enxergar a vida fora da “redoma” que ela própria criou, provavelmente para não sofrer; sua família, seu apartamento, seus hábitos, que representavam “seu lugar”, já não seriam suficientes, pois “estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar”. (LISPECTOR, 1998, p. 27). Charlotte Brontë, em sua obra *Jane Eyre*, oferece um espaço que encerra ao invés de libertar:

Fui até a janela, abri-a e olhei para fora. Lá estavam as duas alas do prédio, lá estava o jardim, lá estavam os limites de Lowood, lá estava o horizonte de colinas. Meus olhos deixaram todo o resto para se fixar naqueles remotos picos azuis no horizonte, que eu ansiava transpor. Tudo dentro dos seus limites de rocha

e urzes parecia-me o terreno de uma prisão, os limites do exílio. (BRONTË, 2010, p. 65)

Diante disso, o espaço do jardim que é tido por muitos como um lugar feliz, seguro e cheio de paz, não é visto dessa forma na narrativa escrita por Brontë, especialmente nos anos iniciais da personagem Jane, que vive na precária Lowood, uma instituição para a educação de órfãs. Em determinado trecho, Jane descreve as flores do jardim, e diz que “esses tesouros de perfume eram inúteis para a maior parte das internas de Lowood, exceto para fornecer, de vez em quando, um punhado de flores para adornar um caixão.” (BRONTË, 2010, p. 59).

Os jardins integrados às residências eram comuns na Inglaterra e, por fazerem parte da cultura da escritora inglesa, configuram-se como um cenário recorrente em sua obra. Esse costume inglês é decorrente da influência egípcia sobre os romanos, que posteriormente marcaram os jardins da Europa (GRIMAL, 1954), e que tinham como regra obrigatória a implementação desse espaço nos palácios dos reis e de funcionários de alta patente. Assim, “esses jardins se caracterizavam por serem planos, fechados por muros e subordinados a uma propriedade, com seus pavilhões dispersos em vários locais para aproximar o visitante da natureza”. (PAIVA, 2004, p. 13).

Os gregos, que criaram o conceito de Bosque Sagrado, como sendo “um lugar natural, abençoado e dedicado aos deuses, com vegetação virgem e sem intervenção humana” (PAIVA, 2004, p. 17), inicialmente, abominavam o estilo oriental, pois não buscavam a beleza nos jardins, e, até a época clássica, eram considerados lugares sagrados, sempre cultivados em espaço próximo a um santuário e dedicados a divindades da fecundidade, “era um jardim sem magnificência e destinado a uma única satisfação: a dos prazeres naturais e necessários” (PAIVA, 2004, p. 18). Esse povo valorizava o potencial da paisagem e o *Genius Locci*, e em sua mitologia esses locais naturais aparecem com abundância, um dos exemplos mais relevantes são os Campos Elísios. Thomas Bulfinch, escritor americano que se dedicou aos estudos mitológicos, explica que

Virgílio coloca os Campos Elísios embaixo da terra, atribuindo-lhe papel de morada dos espíritos dos eleitos. Em Homero, porém, o Elísio não faz parte do reino dos mortos, sendo colocado na parte ocidental da terra, perto do Oceano, e é

descrito como uma terra venturosa, sem neve, sem frio, sem chuva e sempre ventilada pela deliciosa brisa de Zéfiro. Para ali iam os heróis, sem morrer, e viviam felizes, sob o governo de Radamanto. O Elísio de Hesíodo e Píndaro fica nas Ilhas dos Eleitos ou Ilhas Afortunadas, no Oceano Ocidental, donde surgiu a lenda da ditosa Ilha da Atlântida. Essa região abençoada pode ter sido inteiramente imaginária, mas também é possível que tenha tido origem nas narrativas de alguns marinheiros que, arrastados pelas tempestades, avistaram a costa da América. (BULFINCH, 2002, p. 324).

O romano Virgílio foi influenciado por Homero e sua descrição dos Campos Elísios se assemelha ao paraíso representado pelo jardim, o que caracterizava também a crença dos gregos sobre o Bosque Sagrado.

A Sibila advertiu Enéias de que era tempo de deixarem aquelas regiões melancólicas e procurarem a cidade dos eleitos. Atravessaram uma estrada coberta de trevas e chegaram aos Campos Elísios, onde moram os felizes. Respiraram um ar mais puro e viram todos os objetos envoltos numa luz avermelhada. A região tinha um sol e estrelas próprios. Os habitantes distraíam-se de várias maneiras, alguns praticando exercícios de força e agilidade sobre a relva macia, outros dançando e cantando. Orfeu feria as cordas de sua lira, produzindo sons arrebatadores. Ali viu Enéias os fundadores do Estado troiano, heróis magnânimos, que haviam vivido em épocas mais felizes. Contemplou, com admiração, os carros de guerra e as armas reluzentes, agora descansando sem uso. As lanças estavam cravadas no solo e os cavalos, desarreados, vagueavam pela planície. O mesmo orgulho pelas esplêndidas armaduras e pelos fogosos corcéis que os antigos heróis sentiam em vida os acompanhava ali. Enéias viu outro grupo jovialmente escutando os acordes da música. Estava num bosque de loureiros, onde o grande rio Pó tem sua origem. Ali moravam os que haviam morrido em consequência de ferimentos recebidos pela causa de sua pátria e também os santos sacerdotes e os poetas que apresentaram pensamentos dignos de Apolo e outros que contribuíram para alegrar e adornar a vida com suas descobertas nas artes úteis e tornaram sua memória abençoada, prestando serviços à humanidade. Traziam em torno da testa fitas brancas como a neve. (BULFINCH, 2002, p. 321-322).

Assim, os gregos apresentam a concepção do jardim para os romanos, que criam uma nova estética com a mistura das artes gregas e a criatividade de Roma, valorizando a poesia, a pintura e a escultura. Porém, durante as conquistas de Alexandre, o povo heleno sob a influência romana, busca nos jardins persas e orientais inspiração para a ornamentação de seu próprio espaço. Com o fim da Antiguidade, os jardins no Oriente, que faziam parte de uma compreensão de mundo, sobreviveram por causa da persistência da tradição

vinculada às crenças; mas no Ocidente a doutrina cristã gerou grandes transformações, por privar esse espaço de sua significação religiosa (GRIMAL, 1954).

Diante disso, na Idade Média os jardins perdem o luxo e sua magnificência. Com a decadência de Roma, passam a ser cultivados de forma simples, principalmente nos claustros de mosteiros, para suprir as necessidades básicas de quem os cultivava. Essa função utilitária tinha como primordial característica a plantação de hortas de ervas medicinais, legumes e verduras, pomares e flores. A Igreja Católica possui um papel decisivo nesse processo, pois, com o intuito de extirpar a cultura pagã, aprovou a destruição de muitas florestas e jardins, por acreditar que demônios habitavam esses locais (PAIVA, 2004).

É nesse período que a igreja escolhe o “Jardim Fechado”, secreto, assim descrito no livro de “Cântico dos cânticos” (capítulo 4 versículo 12) da *Bíblia*, para simbolizar ela própria, presidida pela Virgem Maria, em toda a sua glória e virtude: “Jardim fechado és tu, minha irmã, noiva minha, manancial fechado, fonte selada” (BÍBLIA, 1998, p.368). Contexto esse em que o Bosque Sagrado, antes espaço consagrado aos deuses, é convertido ao cristianismo e, as rosas que eram oferecidas às divindades são dedicadas à Maria. É interessante verificar como essas flores estão presentes na literatura, assim como foi mostrado anteriormente no conto de fadas *A rainha da neve* e também em *Alice no País das Maravilhas*, o jardim de roseiras é essencial para o desenrolar da história do *Pequeno Príncipe*.

Antoine de Saint-Exupéry, em um trecho bastante conhecido de sua narrativa, utiliza a imagem do jardim para exemplificar a importância da amizade e a forma como os amigos verdadeiros são únicos. Na história, o pequeno príncipe possui um apreço muito grande por sua rosa e acredita que ela é única no universo, porém, quando visita a Terra, encontra um jardim cheio de rosas, o que o entristece:

Mas aconteceu que o pequeno príncipe, tendo andado muito tempo pelas areias, pelas rochas e pela neve, descobriu, enfim, uma estrada. E as estradas vão todas em direção aos homens. – Bom dia! – disse ele. Era um jardim cheio de rosas. – Bom dia! – disseram as rosas. Ele as contemplou. Eram todas iguais à sua flor. [...] E ele se sentiu profundamente infeliz. Sua flor lhe havia

dito que ela era a única de sua espécie em todo o Universo. E eis que havia cinco mil, iguaizinhas, num só jardim! (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p.64)

Isso demonstra como o autor, por meio do jardim de rosas, evidencia a particularidade e a virtude que cada amigo possui, pois o príncipezinho, com toda a sua fidelidade, entende que a rosa dele é, sim, única no mundo: “Vós não sois absolutamente iguais à minha rosa [...] Ninguém ainda vos cativou, nem cativastes alguém. Sois como era a minha raposa. Era uma raposa igual a cem mil outras. Mas eu a tornei minha amiga. Agora ela é única no mundo.” (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p.72). Assim, Saint-Exupéry escolhe o jardim, e através dele perpetua a frase que é uma das verdades que o homem deveria entender: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas.” (SAINT-EXUPÉRY, 2006, p.74). Ademais, é a rosa que instiga o Pequeno Príncipe a realizar suas viagens.

Dessa maneira, a rosa é tão representativa para a literatura como foi no período medieval. Vale ressaltar que o jardim na Idade Média não perdeu de todo o seu esplendor, pois havia o estilo mourisco, preservado nessa fase no interior de castelos e que possuía elementos da cultura moura, devido a fixação dos árabes na Espanha. George R. R. Martin, escritor estadunidense em sua obra *As Crônicas de Gelo e Fogo*, mais conhecida por ter inspirado o seriado *Game of Thrones*, do canal de televisão por assinatura HBO, descreve em sua narrativa a imagem do jardim que se aproxima muito ao estilo medieval. Esse espaço possui grande importância por definir um dos clãs mais poderosos que representam os sete reinos criados por Martin. Pertencente à Casa Tyrell, Jardim de Cima é um castelo que fica localizado no território conhecido como Campina, em Westeros. Descendentes de Garth Greenhand (Mão Verde), apresentado na história como o rei jardineiro, pois “gostava de plantar sementes em terreno fértil” (MARTIN, 2012a, p. 108) os Tyrell possuem muito orgulho de seu domínio, e a princesa Margaery, ao descrever o lugar para Sansa Stark, o engrandece

Todas as flores do outono estão em botão nesta época, e há bosques e fontes, pátios cheios de sombras, colunatas de mármore. [...] Vai gostar tanto de Jardim de Cima quanto eu, sei que sim. [...] Assim que vir o castelo, nunca mais vai querer partir. [...] Jardim de Cima parecia ser o lugar com que (Sansa), sempre sonhara, como a bela corte mágica que um dia esperara encontrar em Porto Real. (MARTIN, 2012a, p. 114-115).

O autor faz referência ainda a um outro espaço em sua obra. No livro quatro, *O festim dos corvos*, os Jardins de Água, situados em Dorne, foram criados com mármore cor-de-rosa, e são descritos como um lugar onde “as crianças divertiam-se nuas ao sol, música tocava em pátios lajeados e o ar enchia-se com o penetrante aroma de limões e laranjas sanguíneas” (MARTIN, 2012b, p. 66). No seriado, o Palácio Real Alcázar¹⁴, situado em Sevilha na Espanha, é utilizado como locação para as filmagens das cenas em Dorne, por representar os jardins mouriscos. Além disso, podemos relacionar a criação de Jardins de Água à edificação dos Jardins Suspensos da Babilônia, pois o

Príncipe Maron os construiu como presente para sua noiva Targaryen, a fim de assinalar o casamento de Dorne com o Trono de Ferro. Lá, o outono é uma estação adorável... dias quentes, noites frescas, a brisa salgada que vem do mar, as fontes e as lagoas. (MARTIN, 2012b, p. 285).

Ainda no Período Medieval surgiram os jardins em formato de labirintos, conhecidos como Palácio de Dédalo, em referência ao mito grego. Essa concepção nos permite afirmar que os jardins inspiram a literatura, mas ela também incita a criação desses espaços.

O labirinto do qual Teseu escapou, graças ao fio de Ariadne, fora construído por Dédalo, um artífice habilidosíssimo. Era um edifício com inúmeros corredores tortuosos que davam uns para os outros e que pareciam não ter começo nem fim, como o Rio Meandro, que volta sobre si mesmo e ora segue para adiante, ora para trás, em seu curso para o mar. Dédalo construiu o labirinto para Minos, mas, depois, caiu no desagrado do rei e foi aprisionado em uma torre. (BULFINCH, 2002, p.191).

O jardineiro Louis de Bourbourg criou um labirinto para o Conde Arnould de Guines, em seu château d'Ardre, sendo o primeiro com essa configuração (GRIMAL, 1954), que se torna recorrente não só como um estilo de jardim, mas também como uma imagem significativa na literatura. Borges, em seu “O jardim de veredas que se bifurcam” estabelece uma relação entre o labirinto e a obra literária criados pela personagem Ts’ui Pên, que teria dito certa vez: “Retiro-me para escrever um livro”. E outra: “Retiro-me para construir um labirinto”. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único

¹⁴ Palácio construído por volta de 1365. Página <http://www.alcazarsevilla.org/>, acessada em 22 de julho de 2016.

objeto.” (BORGES, 2007, p.88), assim o livro é labirinto, e o labirinto, livro, que pode ser infinito. O que nos faz retomar o ditado chinês, em que o livro é jardim.

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. (BORGES, 2007, p. 89).

Dessa forma, e como Albert, outra personagem da narrativa afirma: “O jardim de veredas que se bifurcam é uma enorme adivinha. [...] é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como Ts'ui Pên o concebia.” (BORGES, 2007, p. 91-92). Nessa perspectiva, de tempos convergentes e paralelos, podemos pensar no conto “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, em que há uma fusão entre o lido e o vivido, e a ficção lida pela personagem se mistura à realidade dela, e nós, como leitores, nos vemos em um labirinto, onde a decisão do caminho a trilhar fica por nossa escolha, pois os narradores não o definem.

Harry Potter, personagem principal da série de livros de J. K. Rowling, também enfrenta um labirinto na quarta história da saga, *Harry Potter e o cálice de fogo*, como a última tarefa de um torneio entre escolas de bruxaria, que iria definir o melhor bruxo delas. “Um labirinto. A terceira tarefa na realidade é muito simples. A taça do Torneio Tribruxo será colocada no centro do labirinto. O primeiro campeão que puser a mão nela recebe a nota máxima”. (ROWLING, 2001, p. 437).

Os campeões entraram no estádio de quadribol, que estava totalmente irreconhecível. Uma sebe de seis metros corria a toda volta. Havia uma abertura bem diante deles: a entrada para o imenso labirinto. A passagem além parecia escura e sinistra. (ROWLING, 2001, p. 493).

No entanto, a competição se mostra mais difícil do que o imaginado e termina em tragédia. Assim, o labirinto por ser um local que possui muitos desvios, com um entrecruzamento de caminhos que facilmente pode fazer uma pessoa se perder, constitui também vários impasses. Segundo Chevalier ele “deve, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados” (CHEVALIER, 2002, p.530). Além disso, foi utilizado como sistema de defesa, podia ter uma significação solar, e também suas idas e voltas representariam a morte e a

ressurreição espiritual, que levavam o homem ao centro de si mesmo, uma consciência perdida nos vários desejos (CHEVALIER, 2002). Dessa forma, a transformação do eu é operada no centro do labirinto, no caso de Harry Potter, após sua experiência nesse espaço, ele percebe que seu destino está estritamente vinculado ao de Voldemort, vilão da narrativa e arqui-inimigo do bruxinho, e que não há como fugir do enfrentamento inevitável, mesmo que essa seja a vontade do garoto.



Figura 2 - Labirinto Tenuta Kraenzel - Cermes/ Itália¹⁵

O jardim labiríntico, com toda a sua significação, faz parte da história dos jardins na Idade Média, período no qual passa a ser parte integrante das residências, tanto da realeza quanto senhores e burguesas, diferentemente do que ocorria no Egito. Durante o Renascimento os italianos “retiravam-se para o campo, a fim de fugir do calor do verão mediterrâneo e da pestilência das cidades populosas.” (SCHINZ, 1988, p. 126), foi uma época marcada pelo movimento de renovação, e, no livro *Decameron*, de Boccaccio, essa prática é evidenciada

¹⁵ Imagem retirada do site <http://pandalargo.com.br/labirintos-de-jardim-incriveis-pelo-mundo/>. Acessado em 18/07/2016.

quando um grupo de jovens nobres deixa a cidade e procura refúgio no interior. Nele há a descrição de um jardim que apresenta características da fase medieval, mas que anuncia a sofisticação da Renascença.

Depois disso, foi aberto um jardim todo murado que ficava ao lado do palácio, e todos entraram; logo à primeira vista, acharam todo o conjunto dotado de maravilhosa beleza, para logo depois começarem a observar as suas partes mais atentamente. O jardim tinha ao redor, no meio e em vários lugares amplas alamedas, todas retas como flechas e cobertas de parreiras que davam sinais de que produziriam muita uva naquele ano; e, estando todas então floridas, espargiam pelo jardim um forte aroma que, mesclado ao aroma de muitas outras coisas que por lá recendiam, dava-lhes a impressão de estarem em meio a todas as especiarias que já nasceram no oriente; as laterais das alamedas estavam quase fechadas por jasmineiros e roseiras brancas e vermelhas; graças a isso, não só pela manhã, mas a qualquer hora em que o sol estivesse mais alto, sem ser incomodado por este, qualquer um podia andar por toda parte sob a sombra perfumada e agradável. Seria demorado relatar quantas e quais plantas havia naquele lugar e em que ordem estavam postas, mas não havia planta louvável e adaptada aos nossos climas que ali não se achasse em abundância. No meio de tudo – coisa não menos admirável que qualquer outra que ali houvesse, aliás muito mais – havia um prado de relva miudíssima e tão verde que parecia negra, todo salpicado de mil variedades de flores e cercado por laranjeiras e limoeiros verdes e luxuriantes, que, carregados dos frutos velhos, dos novos e também das flores, não só ofertavam agradável sombra aos olhos como também prazer ao olfato. No meio do referido prado havia uma fonte de mármore alvíssimo com maravilhosas esculturas. De dentro dela, não sei se de veio natural ou artificial, através de uma estátua que ficava sobre uma coluna que se erguia no meio da fonte, brotava em direção ao céu, voltando depois a cair na límpida fonte com mavioso som, uma água tão abundante e alta que com menos água se teria girado um moinho. A água que extravasava da fonte já cheia saía do pequeno prado por um caminho oculto e, por belos regos artificiais, aparecia fora do prado e o contornava por inteiro; dali, por regos semelhantes que percorriam quase todas as partes do jardim, convergindo finalmente para um lugar no qual havia a saída do belo jardim, de lá descia límpida para a planície, mas antes de a esta chegar, com imensa força e não pequena utilidade para o proprietário, movimentava dois moinhos. Ao verem aquele jardim, sua bela ordem, as plantas e a fonte com os regatinhos que dela saíam, foi tanto o gosto das damas e dos três jovens que todos começaram a afirmar que, se fosse possível fazer um Paraíso na terra, não saberiam dizer que forma lhe poderia ser dada senão a daquele jardim, nem conseguiam imaginar que beleza lhe acrescentar senão aquela. Percorrendo-o então, contentíssimos, fazendo lindas guirlandas com vários ramos de árvores e ouvindo bem uns vinte tipos de canto de pássaros, como se eles competissem entre si no

cantar, aperceberam-se de uma beleza deleitosa que antes não tinham visto, surpreendidos que estavam pelas outras coisas: estava o jardim cheio de umas cem variedades de belos animais, e, mostrando-os uns aos outros, viram de um lado aparecerem coelhos, de outro correrem lebres, daqui surgirem corças, ali enhos pastando, e havia, além desses, mais outros vários tipos de animais inofensivos, todos à vontade, quase domesticados, a divertir-se; essas coisas somaram ainda maior prazer a todos os outros que havia. (BOCCACCIO, 2013, p. 133-134)

Marcado pelo pensamento humanista, o período do Renascimento proporciona a retomada da concepção de jardim criada na Antiguidade, que se refere a uma “imagem humanizada de um mundo maravilhoso.” (PAIVA, 2002, p.48), com jardins cada vez maiores, que possuíam também vários setores para a criação de animais. Configuração essa que pode ser observada no trecho de *Decameron*, pois apresenta um jardim murado que foi aberto e que permitia diversas experiências sensoriais àqueles que por ele caminhavam. A exuberância do lugar, com sua “bela ordem”, cheiros, flores, plantas, sombras, água em abundância, bichos de inúmeras espécies, o elevava de tal modo que a impressão que se tinham era a de se estar em um Paraíso na terra, de uma liberdade e beleza inigualáveis.

Conforme a descrição ficcional de Boccaccio, na Itália esse espaço começa a adquirir autonomia, e deixa de ser apenas um anexo das residências, com a criação de parques com plano arquitetural (GRIMAL, 1954), onde os jardineiros italianos adaptavam o jardim ao território. No entanto, os franceses, mesmo que influenciados pelas técnicas da Itália, criaram um estilo próprio que submetia a natureza a eles, e moldavam o local ao jardim. Assim, os jardins franceses eram projetados sob um formalismo que prezava a geometria e a lógica, pois “o século XVII foi a idade da razão, dominado pelo espírito de Descartes¹⁶, [...] Sua concepção de eixos cruzados aplicou-se rapidamente às paisagens e refletia também a vida na corte, onde o rei era a coordenada central.” (SCHINZ, 1988, p. 159) e toda a sociedade girava em torno do monarca. Os jardins do Palácio de Versalhes foram construídos de acordo com esse conceito, sendo André Le Nôtre, jardineiro renomado da época, escolhido pelo Rei Luís XIV para assumir tal empreitada.

¹⁶ Filósofo e matemático, que criou a ciência da geometria analítica.

Foi André Le Nôtre, imbuído da autoconfiança do século XVII, que eliminou os muros do Éden. [...] deixando a água (e o olhar e a imaginação) fluir para fora do jardim, em direção ao campo. [...] em Versalhes, onde suas aléas se irradiam a partir do palácio em direção ao infinito, trazendo toda a paisagem campestre, arrancada de sua condição de “sem charme e desordenada”, para dentro da moldura de um jardim que parece estar se expandindo. (MOORE *et al*, 2011, p.27).



Figura 3 - Jardins do Palácio de Versalhes - França¹⁷

Influenciados pelos franceses, os jardins britânicos também apresentavam uma configuração geométrica fechada, e “a aplicação compulsiva de ordem e lógica permeava outros aspectos da vida no século XVII, principalmente na complicada etiqueta das várias hierarquias da corte.” (SCHINZ, 1988, p. 159). Apesar de ter sido escrito em 1797, o romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, deixa explícita a hierarquização e os costumes que predominavam na sociedade inglesa, inclusive como o jardim podia determinar o grau de importância de uma família.

Ao receberem a visita da Baronesa Lady Catherine de Bourgh, os Bennet's se veem examinados pela senhora, que faz um comentário sobre o jardim da propriedade onde moram: “– O vosso jardim é demasiadamente pequeno – disse Lady Catherine, após um curto silêncio.” (AUSTEN, 2006, p.284¹⁸). Para o qual recebe a resposta de Mrs. Bennet: “– Nada é em

¹⁷ Imagem retirada do site: <http://www.lesplusbeauxjardinsdefrance.com/fr/les-jardins-et-parcs.html>. Acessado em 18/07/2016.

¹⁸ Optamos pela edição da Editora Martin Claret, por utilizar o termo “jardim” nesse diálogo. Na versão bilíngue da Editora Landmark (2002) o trecho em questão é traduzido da seguinte maneira: “Você tem um pequeno *parque* aqui.” (AUSTEN, 2012, p.207). “You have a very small *park* here.” (AUSTEN, 2012, p.381), que pode ser usado também como sinônimo de jardim. (AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito** – *Pride and prejudice*. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012).

comparação com o de Rosings, estou certa, minha senhora; mas é muito maior do que o de Sir William Lucas.” (AUSTEN, 2006, p.285). Esse trecho demonstra como o jardim era sinônimo de luxo e podia definir a relevância social dos grupos familiares. Fagundes afirma que

A cultura pode ser apresentada como um sistema de representações (sejam significados, valores, sentimentos, referenciais afetivos, cultura material ou territórios/ paisagens), responsável por definir uma *identidade* que é compartilhada socialmente por membros de um mesmo grupo, representando, dessa forma, o modo de vida de uma dada sociedade no tempo e no espaço. (FAGUNDES, 2014, p. 31).

Tal ideia pode ser observada sob o aspecto da representação que o jardim possui para definir uma identidade reconhecida pela sociedade, vinculada a valores e poder aquisitivo, mas também, e por meio da relação do homem com o espaço, possibilita a construção da identidade do ser, pessoal, que perpassa o autoconhecimento. Segundo Trindade

A construção da identidade do usuário da cidade acontece por intermédio de sua relação com o espaço a partir do uso que ele faz de cada lugar e, no caso dos jardins, essa relação ocorre de maneira mais contundente uma vez que, desde sua concepção, o ambiente foi criado para ser apreciado e vivenciado. (TRINDADE, 2014, p. 15).

É nesse contexto que chegamos à Frances Hodgson Burnett e seu *Jardim secreto* na Inglaterra. No século XVIII a determinação rígida da configuração dos jardins é alterada, e passa por uma modificação que estava relacionada à ordem inspirada na harmonia do mundo natural.

Foi em Rousham, no século XVIII, que o pintor e arquiteto William Kent “pulou a cerca e percebeu que a natureza em si já era um jardim”. [...] Kent achou que não era mais necessário excluir a natureza hostil. [...] Depois de Kent, os jardins ingleses passaram a ser tentativas [...] de simular a natureza, de admiti-la e de aperfeiçoá-la. (MOORE *et al*, 2011, p. 33).

Esse estilo poderia ser identificado nos jardins ingleses e também nos chineses e japoneses. Assim, à primeira vista, o jardim inglês parecia ser informal “com sua plantação livre e sua profusão de flores. No entanto, após um exame mais detalhado, ele revela uma firme estrutura, alicerçada em muros,

sebes, canteiros, bordaduras e caminhos pavimentados¹⁹.” (SCHINZ, 1988, p.186), dessa maneira, era planejado formalmente, mas plantado com informalidade. É nessa formalidade informal que Burnett insere as personagens de sua obra no jardim da Mansão Misselthwaite, segundo o que acreditava e vivenciava.



Figura 4 - Castelo de Sissinghurst - Inglaterra Image ©National Trust Images/Jonathan Buckley²⁰

¹⁹ Gertrude Jekyll, escritora e paisagista inglesa, é associada a esse estilo. Aos cinquenta anos passou a se dedicar exclusivamente à jardinagem, assim possui um legado que conta com diversos livros publicados e mais de duzentos jardins projetados. (SCHINZ, 1988).

²⁰ Imagem retirada do site: <https://www.visitbritain.com/br/pt-br/castelo-de-sissinghurst>. Acessado em 18/07/2016.

3. O JARDIM DE BURNETT

Um livro é como um jardim, para se carregar no bolso.

Autor desconhecido

O jardim secreto é um livro que foi publicado pela primeira vez em 1911 pela escritora inglesa Frances Hodgson Burnett, que nasceu em Cheetham, Manchester, na Inglaterra, no dia 24 de novembro de 1849, e faleceu em 29 de outubro de 1924 em Plandome, Estados Unidos, devido a um câncer de colo uterino. Filha de um ferrageiro, o pai da autora faleceu 3 anos após o seu nascimento, situação que obrigou sua mãe a administrar todas as questões familiares, inclusive o comércio de ferragens. Em 1865, com sua família financeiramente desestabilizada, mudou-se para Knoxville, no estado do Tennessee, região que fizera parte das Treze Colônias britânicas nos Estados Unidos²¹.

Sobre as suas memórias de infância, a autora escreveria em 1920 para o *New York Times* que se lembrava de ter um incessante anseio de “algo para ler”, pois passava seus dias longos e chuvosos vagando pela casa em Manchester, na Inglaterra (GERZINA, 2006)²². Talvez tenha surgido daí sua habilidade para a escrita, visando suprir uma necessidade que antes fora dela, porque no final do artigo para o jornal, Burnett afirma que *agora* ela “dava para os próprios filhos, para os deles, e para os filhos dos outros, livros.” (GERZINA, 2006, p.261).²³

Burnett começou a escrever para complementar a renda familiar e com a morte de sua mãe assumiu toda a responsabilidade financeira da família. Em 1873 casou-se com Swan Burnett e acredita-se que a escritora foi a mantenedora de seu esposo, para que ele concluísse seus estudos em medicina. O primeiro filho do casal, Lionel, nasceu em 1874 em Knoxville e dois anos mais tarde nascia Vivian, na França, onde Burnett viveu com o marido para que ele estudasse com médicos franceses em Paris. Após voltar para os Estados Unidos, estabeleceu-se em Washington, DC, mas ia frequentemente para a

²¹ Introdução e notas de Alison Lurie, apresentadas pela Editora Penguin/ Cia. das Letras, na edição do livro *O jardim secreto* de 2013.

²² Burnett in the Press. *New York Times*, 14 de novembro de 1920.

²³ “For the sake of the child who wandered a small desolate ghost through the Manchester house on the long and dreary days of rain, I have myself given to my children and to their and to others – books – books – books – and again – books.”

Inglaterra, onde possuía o contrato de locação de uma casa (GERZINA, 2006).²⁴

A vida da escritora é marcada por diversas viagens devido ao trabalho que escolhera, pois além dos livros, ela escrevia regularmente para revistas e criava muitas peças teatrais que eram apresentadas na Inglaterra e nos Estados Unidos; essa rotina exaustiva era propícia para o desenvolvimento de várias doenças que abatiam Burnett. Isso se devia às pressões que sofria, tanto para manter sua carreira, quanto por ser a principal fonte financeira de sua família. Em 1886 publicou *O pequeno lorde* que trouxe mais notoriedade ao seu trabalho, sendo reconhecida como uma das obras mais importantes escritas por ela.²⁵

Burnett sofre, provavelmente, uma de suas maiores perdas em 1890, quando Lionel, então com dezesseis anos, morre por causa de uma infecção diagnosticada como tuberculose, o que a deixa devastada. Em 1898 ela se divorcia e resolve morar em Maytham Hall. Durante o período em que viveu nessa casa (GERZINA, 2006)²⁶, na região de Rolvenden, Kent, na Inglaterra, e, com a perda do filho, a escritora passou muitos momentos de seus dias explorando os jardins situados ao redor da propriedade e, assim como em sua narrativa, encontrou um jardim murado e uma porta que dava acesso a ele. Dessa maneira, a inspiração para escrever sua maior história veio desses passeios.

Ela tinha o hábito de passar várias horas escrevendo sentada sob uma árvore que ficava em um desses jardins, onde vivenciou uma experiência significativa, que descreveu na carta (GERZINA, 2006)²⁷ enviada para o editor Frederick A. Stokes; nela conta que um pisco a visitava todos os dias e, à medida que o tempo passava, o pássaro se sentia mais confiante para se aproximar a ponto de estabelecer um vínculo que Burnett afirmava ser quase humano, dizendo que o pisco era uma pessoa e não uma mera ave. Essa amizade chamava a atenção dos visitantes da autora, ele a seguia, se perdia na cadeira onde ela se sentava, a ouvia e cantava para ela, além de comer migalhas de pão em sua mão. Porém, a escritora precisou fazer uma viagem e quando voltou,

²⁴ Frances Hodgson Burnett: A Chronology.

²⁵ Biografia disponível em <http://www.online-literature.com/burnett/>. Acesso 08 de junho de 2015.

²⁶ Em 1900 Burnett se casa com o ator Stephen Townesend; união mantida até 1902, quando se divorciam.

²⁷ My Robin. New York: Frederick A. Stokes, 1912.

meses depois, teve medo de que o pisco não estivesse mais lá, mas ele estava e respondeu ao seu chamado.

Foi quando, segundo Burnett, ela soube que o pássaro era uma pequena alma e também que a separação entre eles seria trágica, pois a escritora voltaria em breve para os Estados Unidos e possivelmente não voltaria a entrar nesse jardim. Já em Plandome, Long Island, após perder a locação de Maytham Hall, constrói uma casa, local onde termina de escrever *O jardim secreto*, inspirado tanto no jardim fechado, quanto no pisco ingleses.

Além dos jardins e do pássaro de Maytham Hall, outro aspecto que influenciou a escrita da autora foi o movimento espiritual conhecido como *The New Thought*²⁸, que acreditava que as doenças tinham origem na mente e sua cura era possível pela força de pensamentos positivos, baseando-se na crença de que Deus poderia ser encontrado em todas as partes. A escritora cria muito na filosofia desse movimento, buscando forças nele para se curar da depressão que se abateu sobre ela após a morte de Lionel (GERZINA, 2006).

Assim, em 1911, Frances Hodgson Burnett, então com 62 anos, publica o romance que seria considerado seu trabalho de maior relevância, *O jardim secreto*. Gerzina (2006) comenta que o livro “escreveu-se sozinho” por haver pouco registro sobre sua escrita, pois Burnett relatava as experiências sobre o desenvolvimento de suas obras através de cartas direcionadas aos seus familiares, o que não ocorre com *O jardim secreto* porque ela estava morando próxima a eles nos Estados Unidos. Outros fatores que podem ser responsáveis pela falta de relatos sobre as condições de produção da obra, são o acidente que matou o esposo de sua irmã no mesmo ano de lançamento do livro e também a perda de Maytham Hall, pois após ter se instalado em Plandome ela já não se sentia bem, o que fez com que diminuísse as atividades de sua vida social. Além disso, cinco anos após a morte de Burnett, sua filha Vivian doou vários documentos que incluíam fotografias e notas sobre *O jardim secreto* para uma escola pública, que desapareceram de seus arquivos. (GERZINA, 2006).

Inicialmente chamado *Mistress Mary*²⁹, fazendo referência a uma rima

²⁸ Novo Pensamento.

²⁹ Mariazinha enfezadinha/ O que tem no seu jardim? / Tem campainha e azedinha / Tem cravo e muito capim (BURNETT, 2013, p. 134)

popular inglesa³⁰ sobre a “Maria enfezadinha” e seu jardim, foi o primeiro livro infantil publicado em uma revista para adultos, a *The American Magazine*. Sobre a publicação nessas condições, em uma das poucas mas significativa correspondência enviada pela autora ao editor inglês William Heinemann, ela se mostra bastante feliz por nunca antes ter visto uma história para crianças ser vinculada a uma revista para o público adulto, considerando que essa narrativa era um de seus melhores achados (GERZINA, 2006, p. 181-182). Satisfação que pode ser justificada pelas considerações de Peter Hunt acerca da definição empregada por alguns acadêmicos à literatura infantil

Para muitos acadêmicos, a literatura infantil (que [...] se define exclusivamente em termos de um público que não pode ser definido com precisão) não é um assunto. Seu próprio tema parece desqualificá-la diante da consideração adulta. Afinal, ela é simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo. (HUNT, 2010, p. 27)

Dessa forma, sendo a literatura para crianças um campo que demorou a ganhar espaço dentro da teoria literária, Burnett entendia o significado e importância de ter seu livro publicado em uma revista que, a princípio, era destinada aos adultos. O sucesso que *O jardim secreto* obteve em seu lançamento foi imediato, a ponto de uma revista da época publicar a seguinte afirmação: “Quantas outras mulheres são capazes de segurar a atenção e interesse do público por mais de trinta anos [...] e ganhar centenas de milhares de dólares [...] como a Sra. Burnett tem feito ultimamente?”³¹ (GERZINA, 2006, p. 183-184). A autora conquistou não apenas crianças, mas também adultos que enviavam cartas a ela constantemente expressando seu fascínio pela história, as quais recebeu até o fim de sua vida. C. S. Lewis acredita que “uma história para crianças de que só as crianças gostam é uma história ruim. As boas permanecem. Uma valsa da qual você só gosta enquanto está dançando não é uma boa valsa”. (LEWIS, 2009, p. 743). Ao conquistar pessoas de todas as idades podemos pressupor que, em certo sentido, Burnett proporciona uma

³⁰ Segundo a página <http://allnurseryrhymes.com/mary-mary-quite-contrary/>, acessada em 08 de julho de 2016, a canção infantil possui várias versões, e acredita-se que a original seja: Mistress Mary, quite contrary/ How does your garden grow?/ With Silver Bells, And Cockle Shells/ And so my garden grows.

³¹ “How many other women, one magazine asked, are capable of holding the public attention and interest for more than thirty years, and of earning, single-handed and by sheer power of brain, far over a hundred thousand dollars, as Mrs. Burnett has lately done, in less than two years?”.

leitura realista sobre a infância, com seus desafios, medos e angústias, pois *O jardim secreto*, pontualmente trata de assuntos relacionados ao amadurecimento de crianças que foram “embrutecidas” pelas suas vivências. Em seu ensaio *Três maneiras de escrever para crianças*, Lewis afirma ainda que

Quando escrevemos longamente sobre crianças vistas pelos olhos de adultos, o sentimentalismo tende a se introduzir, ao passo que a realidade da infância, tal como todos nós a vivemos, tende a se excluir. Ora, todos nós nos lembramos de que nossa infância, tal como a vivemos, era infinitamente diferente de como os adultos a viam. (LEWIS, 2009, p. 742-743).

Essas considerações podem ser relacionadas ao próprio modo de escrever e ao entendimento que Burnett tinha sobre a literatura infantil; em seu artigo *The Magic in Children's Books* publicado pelo *The New York Times*³² escreve que “não se poderia acreditar que houve um período em que os livros – além dos escolares – foram absolutamente ignorados como um fator necessário para a existência de jovens seres humanos”³³ (GERZINA, 2006, p. 260), criticando a forma como a mente da criança era classificada nessa fase “ligeiramente acima da de um nabo”. Ela acreditava que a literatura infantil possuía um papel determinante para o desenvolvimento intelectual das crianças e, sobretudo, que o aumento da atenção atraída para esse campo literário seria fundamental para as gerações futuras, pois a partir daí os jovens começariam realmente a viver, com uma visão crítica sobre aquilo que tomassem para ler. Para Peter Hunt

[a] literatura é o que escolhemos fazer dela. A *literatura* infantil é um conceito inevitável, sem parentescos com outros tipos de literatura, embora possa sobrepor-se a eles. Talvez seja inevitável o fato de que tal “sistema”, como define Shavit, tenha um status inferior; mas isso depende, em grande parte, do modo como a sociedade encara as crianças e a infância. A literatura é um termo-valor. Parece que a literatura infantil, ao separar-se (por conveniência administrativa), define-se (exclusivamente) em termos de seu público. (HUNT, 2010, p. 90-91)

Apesar de Burnett ver em seu tempo que havia uma certa preocupação sobre a literatura para crianças e que esse interesse aumentava, apenas na

³² GERZINA, 2006. (Frances Hodgson Burnett – *The Magic in Children's Books* – *New York Times*, 14 de novembro de 1920).

³³ “If one did not personally remember them, one would not quite believe that there was a period when books – as apart from school books – were absolutely disregarded as a necessary factor in the existence of Young human beings.”

década de setenta a disciplina acadêmica de literatura infantil começou a crescer nos Estados Unidos, e junto a ela a crítica sobre *O jardim secreto*, cujas avaliações foram negativas durante anos. Assim, cinquenta anos após sua morte Burnett foi estabelecida como grande escritora e *O jardim secreto* como clássico infantil, a partir de uma biografia escrita por Ann Thwaite em 1974 e dos estudos literários de Phyllis Bixler iniciados em 1978, o que ampliou a visibilidade relacionada às contribuições de Burnett para a literatura (GERZINA, 2006)³⁴.

Outro fator que deve ser observado é o de que *O jardim secreto* além de ser considerado uma literatura voltada para a infância, foi escrito por uma mulher; seu sucesso surpreendeu porque ia de encontro ao sistema de valores e padrões determinados pelos homens. Hunt utiliza um paralelo entre as realidades das crianças e das mulheres formulado por Lissa Paul

Existe um bom motivo para adequar a concepção feminista à literatura infantil. Tanto a literatura feminina como a infantil são desvalorizadas e consideradas marginais ou periféricas pelas comunidades literárias e educacionais. Críticos feministas estão começando a mudar isso [...]. As crianças, como as mulheres, são agrupadas na mesma rubrica de impotentes e dependentes; criaturas a serem afastadas do cenário da ação e que, em outras circunstâncias, não devem ser vistas nem ouvidas. Mas as mulheres constituem mais da metade da população mundial – e todos nós já fomos outrora crianças. É quase inconcebível que mulheres e crianças tenham sido por tanto tempo invisíveis e mudas. (PAUL *apud* HUNT, 2010, p. 258)

Assim, em um período no qual ser mulher e escrever era uma tarefa difícil a se realizar devido ao preconceito da sociedade – o que levou muitas escritoras a usarem pseudônimos, como Louisa May Alcott de *Little Women*, ou até mesmo publicarem suas obras anonimamente³⁵ – Burnett, além de ser bem sucedida em sua profissão, tinha consciência das lutas enfrentadas pelos campos nos quais estava inserida, tanto da literatura infantil, quanto da posição feminina. Sabe-se que ela foi apoiadora do movimento sufragista e da liberdade das mulheres; mulheres essas que foram descritas em alguns de seus romances como fortes e em busca da igualdade. Em 1909 ela e outros importantes escritores assinaram uma petição da *National American Woman Suffrage Association*, em apoio a uma

³⁴ Anne Lundin – *The Critical na Comercial Reception os The Secret Garden, 1911-2004*. Ensaio publicado pela primeira vez na Norton Critical Edition.

³⁵ Biografia disponível em <http://www.online-literature.com/burnett/>. Acesso 08 de junho de 2015.

emenda constitucional que garantia o voto feminino; além de contribuir financeiramente pela causa (GERZINA, 2006, p. 184). Charlotte Brontë, muito antes dela escreveu

Supõe-se que as mulheres devem ser bem calmas, geralmente, mas elas sentem o mesmo que os homens. Precisam de exercício para suas faculdades mentais, e campo para os seus esforços, tanto quanto seus irmãos. Sofrem com restrições muito rígidas, com a estagnação absoluta, exatamente como os homens devem sofrer na mesma situação. E é uma estreiteza de mente de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devem ficar limitadas a fazer pudins, tricotar meias, tocar piano e bordar bolsas. É insensatez condená-las, ou rir delas, se procurarem fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que é necessário ao seu sexo. (BRONTË, 2010, p. 82)

A leitura de *Jane Eyre* por Burnett pode, em certo sentido, ter suscitado na autora reflexões sobre o papel da mulher na sociedade, e também ter influenciado o desenvolvimento do enredo do *Jardim secreto*, pelas semelhanças com a narrativa de Brontë, que apresenta uma criança levada a morar na casa de um tio, e haver uma pessoa que vive em segredo na mansão onde Jane vive quando adulta. A respeito das possíveis influências sofridas por Burnett, Alison Lurie utiliza os apontamentos de Ann Thwaite para demonstrar a aproximação com *Jane Eyre*: “nos dois romances, como observa Thwaite, a protagonista ouve ruídos estranhos no meio da noite e acaba descobrindo um parente enfermo do dono da mansão escondido em outra parte da casa”; outra possível fonte “é um livro infantil de Juliana Horatia Ewing [...] *Six to Sixteen* é a história de uma menininha chamada Margareth, filha de um oficial britânico alocado na Índia e de uma mulher bonita e displicente que adora festas” (BURNETT, 2013, p. 14). Em um comentário sobre as críticas que o livro recebeu na época de seu lançamento, Burnett afirma que “amou” sua obra ter sido descrita como “uma espécie de *Jane Eyre* para crianças” (GERZINA, 2006)³⁶. Peter Hunt traça um panorama de textos que de alguma forma podem ser descritos como influenciadores da autora

Burnett era uma mulher ligada ao jardim, numa era de jardins. Jardins abundavam nas pinturas pré-raphaelitas como nos quadros de Rossetti; Stevenson usou os jardins como marca para sua coleção de poemas para crianças em 1885; havia

³⁶ The End of an Era.

jardins, abandonos e assombros nos poemas de Swinburne. No mundo da educação, Friedrich Froebel escreveu *O sistema de jardins de infância* em 1855 e o termo *kindergarten* (*jardins de infância*) foi popularizado por seus seguidores, entre os quais estava Burnett. [...]. A baronesa Marenholtz-Bülow escreveu, em 1879, no livro *Criança e criança-natureza* que “a criança que nunca teve um pedaço de terra para chamar de seu (achará difícil) se ater à capacidade humana de nutrir”. E no livro *O jardim secreto*, Mary implora para ter seu próprio pedaço de terra, descobrindo assim como nutrir os demais. [...] a estrutura das estações do tempo em *O jardim secreto* pode ter sido sugerido por I. L. Richmond no livro *In My Lady's Garden* (1908), uma coleção anual publicada pelo antigo editor da revista *Queen*. Outros best-sellers daquele tempo que Burnett pode ter conhecido: *Elizabeth and the German Garden* (1898), de Elizabeth van Arnim, editado até hoje, e dois volumes curiosos escritos por I. Lilies Trotter. (Talvez não seja coincidência o fato do nome da falecida mãe de Colin também chamar-se Lilies). Os livros de Lilies Trotter, *Parables of the cross* (1890) e *Parables of the christ-life* (1899), fazem a ligação entre espiritualidade e jardinagem que Dickon e sua mãe também fazem em *O jardim secreto*. Há também a história escrita por Mrs. J. H. Ewing *Mary's Meadow* (1884), inspirada no botânico e jardineiro John Parkinson (1567-1650) que era parte da moda e que propunha “O jogo do paraíso terrestre - embelezando lugares esquecidos” – um hábito que passou a ser chamado de “Mary Meadowing”. Para uma cabeça como a de Burnett, essa teria sido uma conexão bem óbvia e o mesmo pode ter acontecido com o livro *An Enchanted Garden* (1892), escrito por Mrs. W. J. Molesworth, no qual uma carroça lidera crianças para um jardim deserto. [...] e *Heidi* – um livro ao qual *O jardim secreto* deve suas maiores cenas. (HUNT, 2011)³⁷

É dentro de todo esse contexto que *O jardim secreto* é gerado, com influências de outros autores, da época, das crenças e experiências vividas pela autora. Muitas das publicações de Burnett eram relacionadas à jardinagem, por ser uma paixão da escritora, e em *In the Garden* (GERZINA, 2006, p. 209)³⁸ ela expõe o amor que sente pelos jardins e, é com uma de suas premissas que, respeitosamente, entraremos em seu *jardim*.

“As long as one has a garden one has a future, and as long as one has
future one is alive.”³⁹

³⁷ Este é um trecho da crítica escrita por Peter Hunt sobre *O jardim secreto*. O texto integral faz parte dos anexos da presente dissertação, e está disponível também na página da *Revista Emília*, podendo ser acessado pelo endereço: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=41>.

³⁸ *In the Garden* – Boston and New York: The Medici Society of America, 1925.

³⁹ “Enquanto alguém tem um jardim há futuro e, enquanto alguém tem um futuro está vivo”.

No primeiro capítulo do *Jardim secreto* o narrador nos apresenta à Mary Lennox, garota de dez anos que vive na Índia com seus pais; o pai trabalhava para o governo inglês e a mãe é descrita como “uma mulher muito bonita que só queria saber de festas e de se divertir com gente alegre” (BURNETT, 2013, p. 31). Mary cresce mantida à distância dos pais, pois a mãe “jamais tivera vontade de ter filhos e, quando Mary nasceu, ela a entregou aos cuidados de uma aia, dando a entender à criada que, se quisesse agradar a *mem sahib*⁴⁰, ela deveria manter a criança longe de sua vista” (BURNETT, 2013, p. 31).

Segundo Philippe Ariès o costume “de enviar as crianças para as casas das amas [...] era comum nos meios sociais urbanos [...]. Tudo indica que nas famílias ricas dos séculos XVI e do início do século XVII os lactentes eram mantidos em casa” (ARIÈS, 1981, p. 163). Isso ocorreu até o final do século XIX, mas houve uma inversão nesse hábito, pois “a ama passou a se deslocar, em lugar da criança, e passou a morar na casa da família” (ARIÈS, 1981, p. 163). Esse comportamento pode justificar a atitude da mãe de Mary para com ela, de afastamento e desinteresse, além de representar uma estrutura familiar da aristocracia inglesa e sua ideologia colonial, que visava os luxos e riquezas e desvalorizava os nativos, os criados e, nesse caso, também a filha. A garota não tinha intimidade com os pais e nem mesmo utilizava o termo mãe para se referir à sua progenitora, porém havia uma relação de admiração por essa pessoa que Mary considerava bela

[M]as olhava com mais atenção ainda para a mãe. Sempre fazia isso quando calhava de vê-la, porque a *mem sahib* – Mary a chamava mais por esse nome do que por qualquer outro – era uma pessoa tão alta, tão esguia, tão bonita e usava sempre roupas tão lindas! (BURNETT, 2013, p. 33)

Precisamos nos deter no termo “calhava”, pois ele reforça a ideia do afastamento da mãe e ainda enfatiza que eram raras as vezes que a criança a via, e mesmo assim era um encontro que acontecia por acaso. Ariès afirma que

Quanto mais o homem vive na rua ou no meio de comunidades de trabalho, de festas, de orações, mais essas comunidades monopolizam não apenas seu tempo, mas também seu espírito, e menor é o lugar da família em sua sensibilidade. [...] O sentimento da família não se desenvolve quando a casa está muito aberta para o exterior: ele exige um mínimo de segredo.

⁴⁰ Senhora.

Por muito tempo, as condições da vida quotidiana não permitiram esse entrincheiramento necessário da família, longe do mundo exterior. (ARIÈS, 1981, p. 164)

Esse é o contexto vivido por Mary, o pai estava envolto por questões referentes ao seu trabalho como oficial do Império Britânico, a mãe se preocupava com festas e atividades da vida social e, assim, ela cresce sem saber o que é amar e ser amada, sendo “os únicos rostos que ela se lembrava de ver com frequência suficiente para se tornarem familiares para ela eram os rostos escuros de sua aia e dos outros criados nativos” (BURNETT, 2013, p. 32). Seu interesse, nesse período, era despertado apenas pelos livros que ela própria decidiu ter e “se não tivesse decidido que queria muito saber ler livros, Mary jamais teria chegado a aprender o abecê” (BURNETT, 2013, p. 32).

Mary era uma criança intratável, que estava acostumada a dar ordens e ser atendida sem demora, os criados obedeciam e faziam todas as suas vontades “porque a *mem sahib* ficava zangada quando era importunada pelo choro dela, aos seis anos de idade Mary já era a tiraninha mais mandona e egoísta que já se viu” (BURNETT, 2013, p. 32). Um aspecto que consideramos importante é que a garota buscava conforto, ainda na Índia, em jardins que ela fingia criar; durante uma manhã que sua aia não foi trabalhar “acabou decidindo ir para o jardim e brincar sozinha debaixo de uma árvore, perto da varanda. Fingiu que estava fazendo um canteiro de flores e espetou botões vermelhos de hibisco em montinhos de terra” (BURNETT, 2013, p. 33). Uma ação que se repete quando, após a morte dos pais, passa um período na casa de um pastor inglês da região: “ela estava brincando sozinha debaixo de uma árvore, fazendo montinhos de terra e trilhas, como se fosse um jardim, como tinha feito no dia em que todo mundo pegou cólera” (BURNETT, 2013, p. 39).

Moore *et al* afirma que independentemente da situação “podemos reunir nossos recursos (não importa quão escassos) em um lugar (não importa quão pequeno) de modo a criar um fragmento clarificante, uma visão ordenada do mundo, na forma de um jardim.” (MOORE *et al*, 2011, p. 97). Dessa maneira podemos estabelecer um paralelo entre a própria Mary e esses jardins feitos de terra seca e flores mortas, pois expressavam o estado de espírito da garota, seca, vazia, sem vida ou amada, onde ela tentava ordenar o seu próprio mundo.

Quando um surto de cólera atinge a cidade indiana, o pânico toma conta

das pessoas e “durante a confusão e o atordoamento do segundo dia, Mary se escondeu em seu quarto e foi esquecida por todos. Ninguém pensou nela, ninguém a queria, e as coisas estranhas que aconteceram não chegaram ao seu conhecimento” (BURNETT, 2013, p. 34). À medida que avançamos na leitura fica cada vez mais claro o abandono vivido por Mary, pois a primeira preocupação dos pais, dentro de nosso entendimento ocidental da estrutura familiar, seria proteger o filho utilizando os recursos possíveis, mas no caso dela é como se não existisse, nem mesmo os empregados se dão ao trabalho de verificar como a criança estava. Assim, ao ser cercada por tamanha indiferença desde o seu nascimento, ela é definida pela frieza também,

Perguntava-se também quem iria tomar conta dela, agora que sua aia havia morrido. Provavelmente uma nova aia seria contratada, e talvez ela aprendesse histórias novas. Mary já estava meio cansada das histórias antigas. Não chorou porque sua aia tinha morrido. Não era uma criança afetuosa e nunca havia ligado muito para ninguém. Os barulhos, a correria e o berreiro por causa do cólera a amedrontaram, e ela ficara zangada porque ninguém parecia se lembrar que ela estava viva. Todo mundo estava apavorado demais para pensar numa garotinha de quem ninguém gostava. (BURNETT, 2013, p. 35).

Nessa espera em seu quarto por alguém que viesse cuidar dela, Mary vê uma cobrinha rastejando pelo tapete; essa imagem pode ser muito significativa, pois elas são as únicas criaturas vivas na casa. De acordo com Lurie “a cobrinha não é, como poderia ser em outra história, um símbolo do mal. Em vez disso, ela representa, como na mitologia indiana, o conhecimento e a sabedoria, coisas que Mary vai adquirindo aos poucos” (BURNETT, 2013, p. 12). Assim, esse simbolismo marca uma transição da personagem que viveu durante dez anos aos cuidados de outros, sem amor, para a menina que terá que cuidar de si mesma, com um novo entendimento e descobertas que a farão amar e se abrir para ser amada.

Mary é encontrada por dois oficiais que vasculhavam a casa e é por meio deles que fica sabendo sobre a morte dos pais. Os homens são surpreendidos tanto por sua presença, quanto por ter conseguido sobreviver quando todos os outros morreram. Essa surpresa se deve ao fato de que poucas pessoas tinham conhecimento sobre a existência da garota, o que pode ser verificado no seguinte trecho, sobre a morte dos Lennox: “[a]quela mulher tão linda! Imagino que a criança também. Quer dizer, me disseram que havia uma criança, embora

nunca ninguém a tenha visto” (BURNETT, 2013, p. 36), e após a descoberta: “É a criança que ninguém nunca viu! exclamou o homem, virando-se para os colegas” (BURNETT, 2013, p. 37). Essa última afirmação pode parecer equivocada, já que Mary vivia cercada por empregados – e preceptoras que não duravam uma temporada – porém, levando em consideração a estranha relação estabelecida pelos pais com a garota, provavelmente ela não teria sido apresentada à sociedade inglesa que vivia na cidade indiana, dessa forma sua existência era ignorada.

Antes de os casos da doença se tornarem tão alarmantes, os Lennox foram avisados de que deveriam deixar a cidade, mas permaneceram porque a Sra. Lennox decide ficar para “ir àquela festa boba” (BURNETT, 2013, p. 34). Assim como os pais a ignoravam e nem sequer tomaram providências para evitar que a possível epidemia de cólera os atingisse, ela também não havia estabelecido um contato real com eles nem com outras pessoas.

Mary gostava de ficar observando a mãe de longe, e a achava muito bonita, mas, como mal a conhecia, não era mesmo de esperar que a amasse ou sentisse muito a sua falta agora que ela havia morrido. Na verdade, não estava sentindo falta nenhuma dela e, como era uma criança acostumada a pensar só em si mesma, continuou a pensar só em si mesma, como sempre havia feito. O que a preocupava era se as pessoas que cuidariam dela agora iam ser boazinhas, educadas e lhe fariam todas as vontades como sua aia e os outros criados nativos costumavam fazer. (BURNETT, 2013, p. 38).

É a partir desse contexto que Mary, além de não desenvolver o amor e a bondade, torna-se uma criança marcada pelo sentimento de superioridade, destratando as pessoas que trabalhavam em sua casa e muitas vezes as humilhava da pior forma. A relação que ela conhecia era a de senhor-criado, caracterizada sempre pelos acordos de troca, os empregados fazem o que ela manda e como consequência recebem um salário. Em muitos trechos o narrador apresenta também aspectos que podem ser associados a um discurso imperialista.

É importante salientar que Burnett viveu durante a Era Vitoriana⁴¹, e que transitava entre duas nações importantes, dois impérios, Inglaterra com seu Império Britânico, e os Estados Unidos. Em 1876 a Rainha Vitória foi proclamada

⁴¹ Período entre os anos de 1837 a 1901.

imperatriz da Índia, território que já pertencia ao governo britânico. Assim, “as Índias britânicas [...] desempenharam um papel inestimável na imaginação, economia, vida política e trama social das sociedades britânica e francesa” (SAID, 2011, 42). Ao refletir sobre os escritores, Said elucida

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica. (SAID, 2011, p. 24).

E assim, dentro dessa perspectiva, arriscamos afirmar que Burnett, durante toda a sua vida, por estar imersa em culturas imperialistas, em um período histórico marcado pelas colônias e suas metrópoles, com formações ideológicas e noções de dominação coloniais vistas de forma natural, suas narrativas, mesmo de forma inconsciente e por todo esse contexto, são perpassadas algumas vezes pelo discurso colonial, o que pode ser apontado em algumas passagens de *O jardim secreto*. Como por exemplo quando o jardineiro Ben Weatherstaff faz o seguinte comentário sobre Mary: “ocê tá indo inté bem pra uma criança que vivia com os selvage” (BURNETT, 2013, p. 101); ou ainda quando Martha se surpreende ao descobrir que a garota Lennox não sabe pular corda: “Você quer dizer que na Índia tem tigre, camelo e elefante e não tem corda de pular? Não espanta que quase todo mundo lá seja preto” (BUNETT, 2013, p. 99).

A teoria pós-colonialista, que teve Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha como alguns de seus representantes, desenvolve-se tendo como objetivo “o estudo das formas de representação e sua correlação com as relações de poder dentro das nações que passaram pela experiência colonial” (SANTOS, 2010, p. 346). O prefixo pós, que normalmente significa algo que veio depois, gera contradições nesse caso, pois os estudos pós-coloniais abarcam tanto o antes, o durante e o depois do período colonial (SANTOS, 2010). A representação colonial se dava através da apresentação da dicotomia entre oriente e ocidente, enquanto o ocidente representava a moral, o dinâmico, o progressivo e racional, o oriente era descrito como bárbaro, atrasado, irracional, sendo essas oposições e desigualdades entre as culturas que caracterizaram a era colonial (SANTOS, 2010).

Para Bhabha, “o objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais” (BHABHA, 1992, p. 184). Ou seja, um discurso estereotipado, que cria um povo por meio de uma visão distorcida e, o pior, o considera devasso, impuro, como cultura inferior, fazendo com que o colonizador se sinta superior e se veja na posição de dominante, com autoridade para subjugar e estabelecer seu poder.

Ao analisar *O jardim secreto* por meio dos pressupostos teóricos de Bhabha, Said, Santos e Bonnici podemos apontar vários mecanismos utilizados por Burnett que possibilitaram a representação colonial e as relações de poder entre colonizador e colonizado dentro da narrativa, privilegiando a metrópole em detrimento da colônia e assim demonstrar como seu trabalho estava permeado por seu contexto histórico. Logo no início, ao descrever a personagem Mary Lennox e sua estada na mansão do tio na Inglaterra, o narrador atribui ao local de nascimento da criança os motivos por ela ser fraca, propícia a enfermidades e desprovida de beleza

Ela tinha um rostinho chupado, um corpinho magricela, cabelo claro muito ralinho, e estava sempre de cara amarrada. Seu cabelo era amarelo, e seu rosto era amarelo, porque ela havia nascido na Índia e vivia pegando uma doença atrás da outra (BURNETT, 2013, p.31).

A justificativa dada pelo narrador demonstra que há uma superioridade da civilização europeia, pois o fato de a menina ter nascido na Índia pressupõe a degradação do ser, e inculca características que podem ser consideradas selvagens e inferiores. Em outro momento há a descrição de um oficial inglês, que estava conversando com a Sra. Lennox: “Quem estava com ela era um rapaz claro e os dois conversavam em voz baixa [...] Mary conhecia aquele rapaz claro [...] Tinha ouvido alguém dizer que ele era um oficial muito jovem, que havia acabado de chegar da Inglaterra” (BURNETT, 2013, p. 33), além do trecho já utilizado: “os rostos escuros de sua aia e dos outros criados nativos” (BURNETT, 2013, p. 32).

A forma como o narrador utiliza os termos claro, amarelo e escuro podem pressupor uma hierarquia, porque o amarelado pode ser associado às doenças, mas também pode suscitar reflexões sobre a maneira como Colin, um garoto

doente que mal comia, é descrito posteriormente na narrativa: “o rosto do menino era fino e delicado, da cor do marfim” (BURNETT, 2013, p. 150), assim, o marfim e o claro seriam para o ingleses que representavam as classes abastadas, o amarelo identificaria a inglesa nascida na Índia, e o escuro caracterizaria os nativos e criados. Bonnici (2012) fala sobre uma subversão da imaginação poética que causava a subjetificação do outro, que desacreditava sua cultura por meio da manipulação constante do poder. Sendo assim, Burnett utiliza esse mecanismo para apresentar as diferenças entre as culturas inglesa e indiana, e a supremacia britânica. Bonnici afirma ainda que

Nas sociedades pós-coloniais, porém, o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do sujeito e do outro, do dominador e do subalterno. (BONNICI, 2012, p. 26)

Mary nasceu na Índia devido à profissão de seu pai, espaço este considerado “colônia de assentamento profundo”, foi submetido a uma repressão exacerbada sobre sua língua e cultura local, seu território abrigava e se submetia aos ingleses que vinham para controlar e governar suas terras e povos. O Sr. Lennox representa esse inglês que é enviado para a Índia e permanece para estabelecer o domínio do Império Britânico.

O pronome de tratamento *mem sahib*, já citado em trecho anterior, significa “senhora” e era a forma como os criados indianos costumavam se dirigir ou se referir à esposa de um oficial inglês. Esse comportamento de querer agradar a senhora estrangeira demonstra que os próprios colonizados se sentiam inferiores e, o mais grave, reconheciam no estrangeiro uma superioridade que de fato não era real, mas fruto de um discurso de poder e reconhecimento da alteridade imperial. Said (2011) faz questão de reforçar que não havia resistência doméstica aos impérios: “Na Índia em 1930, meros 4 mil funcionários públicos ingleses, assistidos por 60 mil soldados e 90 mil civis (em sua maioria homens de negócios e membros do clero) tinham se imposto a um país de 300 milhões de habitantes” (SAID, 2011, p.45); o autor cita ainda Fieldhouse, historiador que acreditava que “a base da autoridade imperial foi a atitude mental do colono”.

Após a morte de seus pais, Mary é levada para a casa de um pastor inglês e lá descobre que irá para a “metrópole”. Nesse ponto fica clara a distinção feita

pela autora entre metrópole e colônia, porque ao perguntar onde fica a metrópole, Mary recebe a resposta “É na Inglaterra, lógico” (BURNETT, 2013, p. 40). A palavra “lógico” utilizada nessa frase descarta qualquer possibilidade de haver um outro território com características similares à nação inglesa, o que afirma ainda mais sua concepção de império superior e nos leva a crer que o discurso da autora aparece algumas vezes atravessado por valores vinculados à noção imperialista.

Mary conhecia a cultura indiana e cultivava uma ideia de supremacia em relação aos nativos, assim ao ficar zangada com sua aia, a garota utiliza a expressão “Filha de uma porca!” (BURNETT, 2013, p. 33) para se referir à criada, mesmo sabendo que esse era um dos maiores insultos que havia para os indianos. Mary agride os nativos conscientemente e o faz para evidenciar sua superioridade; dessa forma, esse posicionamento afirma ainda mais a impotência dos indianos perante o império que os controla. Esse discurso imperialista, carregado de preconceitos, permeia toda a narrativa de maneira sutil; o trecho a seguir demonstra a visão que Mary tinha sobre os criados indianos: “você não sabe de nada sobre nativos! Eles não são pessoas, eles são criados que têm que fazer salamaleque para nós. Você não sabe nada da Índia” (BURNETT, 2013, p. 57). Não estamos afirmando aqui que Burnett era preconceituosa, no entanto queremos chamar a atenção para uma ideia de supremacia que perpassa o texto.

Mary Lennox chega na Inglaterra como uma criança amarga, mal humorada, insuportável e cheia de si, indo morar em uma casa do interior, que tinha mais de seiscentos anos e possuía quase cem quartos, localizada ao pé de uma charneca e cercada de jardins. Seu primeiro contato com alguém da Mansão Misselthwaite acontece em Londres, quando a Sra. Medlock vai buscá-la, e ela não gosta da governanta, que por sinal também não simpatiza com ela. A Sra. Medlock, ao ver Mary e achá-la feia, amarela e ter uma expressão pouco simpática, comenta: “sinceramente, eu não acho que tenha nada em Misselthwaite que seja capaz de melhorar uma criança” (BURNETT, 2013, p. 42). Talvez a governanta, nesse momento, já tenha pensando na própria condição de Colin, que morava na mansão mas que não apresentava melhoras sobre suas condições de saúde.

É nesse momento que Mary começa a compreender que sua vida está mudando; assim podemos ligar essa percepção à sensação de não pertencimento, sendo a inglesa que vive na Índia em uma posição elevada, mas que não é o seu país, porém quando retorna para a nação à qual é vinculada pela descendência, que corresponde como sua pátria, ela não se identifica. Tuan afirma que “para a criança pequena, os pais são seu “lugar” primeiro. O adulto que lhe protege é para ela uma fonte de alimento e estabilidade” (TUAN, 2013, p. 169), lugar que Mary nunca teve.

Desde que passara a morar na casa de outras pessoas e não ter mais aia, Mary vinha se sentindo bastante sozinha e começara a ter pensamentos estranhos, que nunca lhe haviam passado pela cabeça. Começara a se perguntar por que nunca havia tido a sensação de pertencer a alguém, nem mesmo quando seu pai e sua mãe ainda estavam vivos. Outras crianças pareciam pertencer aos pais delas, mas Mary nunca tivera de fato a sensação de ser a menininha de ninguém. Costumava ter criados, comida e roupas, mas nunca ninguém lhe dera a menor atenção. (BURNETT, 2013, p. 42)

A realidade começa a fazer sentido para Mary, ela entende que não tem um lugar que seja dela, ou uma família a qual ela pertença e se sinta pertencer, a Sra. Medlock ainda a adverte sobre como será sua rotina na mansão: “você vai ter que brincar sozinha e cuidar de si mesma. Tem muito jardim lá para você brincar” (BURNETT, 2013, p. 46-47). Assim, as regras começam a ser impostas; quando chegam e Mary é levada para o seu quarto a governanta dá instruções claras: “é neste quarto e no quarto ao lado que você vai morar, e só neles. Não se esqueça disso!” (BURNETT, 2013, p. 52). Ao conhecer Martha, a empregada que passa a cuidar dela, Mary não deixa de fazer comparações relacionadas aos comportamentos tão diferentes dos criados da Índia

Enquanto a empregada falava, Mary ouvia com uma expressão séria e intrigada. Os criados nativos com que estava acostumada a conviver na Índia não eram daquele jeito. Eram respeitosos e servis e nunca se atreviam a falar com os patrões como se fossem iguais a eles. Faziam salamaleques para os patrões e os chamavam de “protetores dos pobres” e outros nomes desse tipo. E os patrões, quando queriam que eles fizessem alguma coisa, não pediam, e sim ordenavam. Não era costume dizer “por favor” e “obrigada” a criados indianos, e Mary sempre dava tapas na cara de sua aia quando estava zangada. Agora, ficou pensando no que aquela moça faria se alguém lhe desse um tapa na cara. Ela era simpática, rosada e gordinha, mas tinha um jeito confiante que fez Mary se perguntar se ela não seria

capaz até de revidar o tapa, se a pessoa que batesse nela fosse apenas uma garotinha. (BURNETT, 2013, p. 54)

Assim, esse tipo de comparação acontece ao longo de toda a narrativa, e dessa forma a Índia volta, por meio das memórias de Mary, a fazer parte do desenrolar da história. Um comentário feito por Martha nos chama a atenção, ela diz: “é, deve ser diferente mesmo [...] Deve de ser por causa que tem tantos pretos lá, em vez de pessoas brancas respeitáveis. Quando me disseram que ocê tava vindo da Índia, eu achei que ocê era preta também” (BURNETT, 2013, p. 56). A empregada não fala isso com maldade, mas a partir dessa constatação podemos utilizar os pressupostos sobre o orientalismo de Said, ao afirmar que “o Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de expressões notáveis” (SAID, 1990, p. 13).

Como uma invenção do Ocidente, a Índia “conhecida” por Martha era habitada por pessoas que não eram respeitáveis, provavelmente quase bárbaros, com uma cultura diferente e exótica. Era com essa perspectiva que ela aguardava com ansiedade a chegada da menina que vinha da Índia e ficou decepcionada ao descobrir que Mary não era nada parecida com o que ela esperava: “eu fui andando devagarinho até a sua cama e puxei as cobertas pra baixo com muito cuidado pra espiar ocê. E aí, quando que fui ver, continuou, num tom decepcionado, ocê não era nem um tiquinho mais preta que eu” (BURNETT, 2013, p. 56). Esse pensamento sobre o Oriente e sua cultura exótica fazia parte do imaginário dos europeus, a ponto de criarem coleções de objetos que remetiam às suas expressões culturais. Ao sair escondida, explorando os cômodos da mansão, Mary descobre um quarto onde tinha um armário e nele “havia uns cem elefantinhos de marfim, de diferentes tamanhos, alguns com seus condutores ou palanquins nas costas [...] Mary já tinha visto muitas estatuetas de marfim na Índia e conhecia elefantes muito bem” (BURNETT, 2013, p. 85), e Mary volta a visitar esse cômodo com Colin: “eles entraram no quarto indiano e se divertiram com os elefantes de marfim” (BURNETT, 2013, p. 293).

Assim, após o contato com Martha, Mary começa a mudar e seus dias são preenchidos por várias horas andando pelos jardins da propriedade, sobretudo após descobrir a respeito do jardim secreto, que estava fechado há

dez anos e a chave enterrada. O pensamento de haver um jardim assim nos arredores da mansão faz com que Mary se sinta impelida a encontrá-lo, por esse motivo, com determinação redobrada se põe a procurar esse espaço tão misterioso. Tolkien afirma que “a porta trancada é uma eterna tentação” (TOLKIEN, 2013, p. 32), o que se aplica perfeitamente à garota Lennox e seu anseio, pois, a partir do momento em que descobre um jardim murado nos arredores da casa, Mary se esforça para encontrar sua entrada. É por causa dessa busca que a garota conhece o jardineiro Ben, uma espécie de guardião do jardim, um guardião que no fundo queria que o jardim fosse redescoberto e tivesse a chance de renascer; ele explica, em uma de suas várias conversas com a menina, que passou a gostar de rosas porque “eu gostava da moça... e ela gostava delas [...]. Uma ou duas vezes por ano eu ia lá cuidar um pouco delas, podava os galho, afofava a terra em volta das raiz” (BURNETT, 2013, p. 120). Em outro diálogo ele admite que entrava escondido no jardim, pois considerava que havia recebido de Lílias a missão de cuidar desse espaço: “eu não vim pela porta. Vim por cima do muro” [...] Um dia ela virou pra mim e falou, rindo ‘Ben, se algum dia eu ficar doente ou me for, você tem que cuidar das minhas roseiras” (BURNETT, 2013, p. 255), seguindo essa instrução, foi o que o jardineiro fez.

É nesses momentos com Ben que Mary vê o pisco-de-peito-ruivo, que apresenta características fantásticas, e, com a ajuda do passarinho encontra primeiro uma chave, depois a porta que dá acesso ao jardim interditado. É importante salientar, conforme já foi explicitado anteriormente, o interesse que Mary demonstrava por jardins mesmo antes de chegar na Inglaterra, uma vez que, ainda na Índia, brincava sozinha em um jardim próximo à sua casa, e, quando seus pais morreram, foi acolhida na residência de um pastor, onde criou um jardim com montinhos de terra. Como já defendemos anteriormente, podemos estabelecer uma relação entre Mary e esses primeiros jardins, que não possuíam vida, eram secos e constituídos de flores mortas arrancadas de canteiros e areia, como uma representação de sua vida, seca, amarga, sem viço.

Ao entrar no jardim da mansão do seu tio, um mundo novo se abre para Mary, que se vê tomada pela emoção, mistura de empolgação, espanto e alegria: “Mas ela estava dentro daquele jardim maravilhoso, podia entrar pela porta escondida debaixo da trepadeira quando quisesse e tinha a sensação de ter

encontrado um mundo só seu” (BURNETT, 2013, p. 105). Essa segurança obtida por Mary, ao se ver dentro desse espaço, está de acordo com o que Foucault (2001) entende sobre o espaço heterotópico do jardim, que é a menor parcela e também a totalidade do mundo, que pode levar à felicidade. Podemos entender, nesse sentido, que a garota Lennox viu o jardim como um espaço de pertencimento, um espaço em que ela poderia ser ela mesma, sem reservas, livre e aberta para a vida e suas mudanças; além de ser um pedaço de terra onde eram cultivadas flores e plantas, o jardim secreto possibilitava diversas experiências e posicionamentos, é nele que ela tem a possibilidade de encontrar-se e de criar um mundo que fazia significado a ela.

Tudo ali era estranho e silencioso, e Mary tinha a sensação de estar a centenas de quilômetros de distância de qualquer outra pessoa, mas, de algum modo, não se sentia sozinha. [...] Mary não queria que o jardim estivesse morto. Ficava imaginando como ele seria lindo se estivesse vivo, com centenas de rosas desabrochando por toda parte. (BURNETT, 2013, p. 106).

Dentro do jardim secreto, que fora trancado por ordem de seu tio após a morte da esposa, e mantido assim por 10 anos, Mary percebe que, mesmo abandonado, ainda havia vida em sua vegetação, como se fosse uma leitura de si mesma e, a partir daí, resolve que fará de tudo para que o jardim floresça novamente. No entanto, percebe que precisará de ajuda para realizar tal feito, mas com cuidado para “manter seu reino secreto” (BURNETT, 2013, p. 109), e é dessa maneira que se encontra pela primeira vez com Dickon⁴², irmão de Martha, do qual já havia ouvido falar e sentia muita curiosidade em conhecer. O garoto vai até a mansão para entregar algumas ferramentas de jardinagem que Mary tinha comprado. Dickon, garoto pobre do campo, que conhecia a charneca e sua flora, é uma personagem que se assemelha muito a Pã⁴³, figura mitológica,

⁴² Gretchen V. Rector, ao ter acesso ao manuscrito de *O jardim secreto*, que está na Biblioteca Pública de Nova York, constatou que Dickon, a princípio, seria coxo. Porém, Burnett mudou de ideia por perceber que se fosse assim ela teria problemas para articular alguns aspectos da narrativa, como por exemplo quem empurraria a cadeira de rodas de Colin e o sustentaria, além disso, todas as crianças seriam avariadas de alguma forma. No final ela se decidiu a manter Dickon o mais perfeito possível. (GERZINA, 2006)

⁴³ Pã, o deus dos bosques e dos campos, dos rebanhos e dos pastores, morava em grutas, vagava pelas montanhas e pelos vales e divertia-se caçando ou dirigindo as danças das ninfas. Era amante da música e, como vimos, o inventor da sínx, ou avena, e que tocava magistralmente. Pã, como os outros deuses que habitavam as florestas, era temido por aqueles cujas ocupações os obrigavam a atravessar as matas durante a noite, pois as trevas e a solidão que reinavam em tais lugares predispunham os espíritos aos temores supersticiosos. Por isso, os pavores súbitos, desprovidos de qualquer causa aparente, eram

pois possuía uma ligação tão forte com a natureza que compreendia até mesmo a linguagem dos animais.

Um menino estava sentado debaixo de uma árvore, encostado no tronco, tocando uma flauta rústica de madeira. Era um garoto de uns doze anos, de aparência engraçada. Agarrado ao tronco em que estava encostado, um esquilo marrom os observava. De trás de um arbusto ali perto, um faisão esticava delicadamente o pescoço para espiá-lo. Sentados de tronco ereto, bem perto dele, dois coelhos farejavam o ar, franzindo o focinho. E o mais engraçado era que todos aqueles bichinhos pareciam ter ido ali para ver o menino e ouvir o som suave e estranho de sua flauta. (BURNETT, 2013, p. 122)

Foi assim que Mary viu Dickon pela primeira vez, e desde então sempre acreditou que havia “mágica” nele “lhe veio à cabeça que ele poderia ser uma espécie de ser encantado do bosque” (BURNETT, 2013, p. 136). Ao pedir o auxílio do garoto para manter o jardim vivo e, ao mesmo tempo, confiar nele para guardar o seu segredo, por ser um lugar em que não deveria entrar, leva o menino para conhecê-lo. A reação de Dickon é de deslumbramento, e ele exclama: “eita, que lugar mais estranho e bonito [...]. Parece que o sujeito tá num sonho” (BURNETT, 2013, p. 127). Juntos passam o dia “acordando” o jardim e se comprometem a deixá-lo vivo, dessa forma passam a trabalhar nele diariamente. A primeira resolução que tomam é a de que não farão muitas alterações, para permitir a liberdade da natureza:

Eu não ia querer que ficasse parecendo um jardim de jardineiro, todo arrumadinho e podadinho [...]. É mais bonito assim, com as pranta crescendo à vontade, os galhos balançando e se agarrando uns nos outro. – Então não vamos deixar tudo arrumadinho, disse Mary, entusiasmada. Não ia parecer um jardim secreto se fosse todo arrumadinho. (BURNETT, 2013, p. 133).

Para Simon Schama (1996, p. 20), “até mesmo as paisagens que parecem mais livres de nossa cultura, a um exame mais atento, podem revelar-se como seu produto”, ou seja, a paisagem é um produto cultural, que por sua vez está ligada à memória e há no homem a necessidade de recriar um lugar puro,

atribuídos a Pã e chamados de terror pânico ou simplesmente de pânico. Como o nome do deus significa *tudo*, Pã passou a ser considerado símbolo do universo e personificação da natureza, e mais tarde, enfim, foi olhado como representante de todos os deuses e do próprio paganismo. Silvano e Fauno eram divindades latinas, cujas características são a tal ponto semelhantes às de Pã, que podem ser consideradas como a mesma personagem, sob nomes diferentes. (BULFINCH, 2002, p. 204)

paraíso terrestre, que possibilita evocar sensações. No *Jardim secreto*, pode-se apontar a intencionalidade das crianças em não quererem estabelecer padrões e enquadrarem o jardim em uma determinada estrutura, o que nos leva a acreditar que a decisão delas, em cuidarem do jardim priorizando a liberdade da natureza, pode representar suas próprias vontades para fugirem das regras e preceitos estabelecidos pelos adultos. Para Tuan, “a criança vive em um mundo mágico de inocência e alegria, um jardim protegido do qual os adultos foram expulsos” (TUAN, 2005, p. 19); no caso de Mary, seu mundo não era tão cheio de alegrias, mas o jardim é definitivamente o seu espaço mágico, onde ela vivencia experiências agradáveis.

Dessa maneira, os espaços ficcionais contribuem para a estética da narrativa, assim as noções de espaço liso e estriado de Deleuze e Guattari (1997), e dos estudos realizados pelo pesquisador Auterives Maciel (2000), sobre esses referidos espaços, possibilita-nos compreender que a noção de estriagem, podendo ser reconhecida nas cidades, evidencia um mecanismo de poder que disciplina o modo de agir, cria comportamentos, organiza e atribui tarefas, explorando não apenas o espaço físico urbano, mas também o espaço vivido pelo homem. Nessa perspectiva, o estriamento pode ser encontrado no espaço fechado da Mansão Misselthwaite, pois é nela que as regras se abrigam, onde as crianças devem seguir normas e cumprir protocolos, diferentemente do espaço liso e aberto do jardim, que representa a liberdade, liberdade essa que vai além de um estado físico, mas que proporciona o despertar da imaginação. Destacamos ainda o fato de as crianças pretenderem cuidar do jardim, mas de forma a conservar sua força selvagem, indica o desejo de elas fugirem a um possível estriamento desse espaço de liberdade.

Entretanto, é importante ressaltar que “os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 180), pois o mesmo espaço que encerra, que disciplina, propicia a emancipação, assim como acontece com Mary: “o fato de viver praticamente sozinha numa casa com cem misteriosos quartos fechados e de não ter nada para se distrair havia botado seu cérebro inativo para trabalhar e estava despertando sua imaginação” (BURNETT, 2013,

p. 95). Dessa forma “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 1989, p.31).

É a partir dessa ação e, antes dela a imaginação, que, quando apresentada ao Sr. Craven e questionada a respeito de algo que queira, Mary se sente encorajada para pedir um pedaço de terra. Ela quer possuir o jardim de forma legítima, com o consentimento do tio, pois não quer perder seu pedacinho de mundo. Ao que ele responde

“Você pode usar quanta terra quiser”, disse ele. “Você me lembra uma pessoa que também amava a terra e as coisas que crescem. Quando encontrar um pedacinho de terra de que você goste”, continuou, dando uma espécie de sorriso, “fique com ele, criança, e o faça ganhar vida.” (BURNETT, 2013, p. 145)

Mal sabia ele que o espaço já estava escolhido e que ela já havia tomado posse dele, como uma tordoveia escolhe o seu ninho: “o jardim secreto era o ninho de Mary e ela era como uma tordoveia” (BURNETT, 2013, p. 148). Assim, não só o jardim, mas a mansão é entremeada por segredos, pois a própria existência de Colin é desconhecida por muitos. Isso se deve pelo fato de que o Sr. Craven, sem forças para suportar a perda da esposa, deixa o filho sob os cuidados de empregados. Sendo tratado como um inválido, rejeitado e confinado em um dos quartos da mansão, ele passa seus dias trancafiado, sem ver a luz do sol ou se levantar da cama. Mimado e egoísta, Colin tiranizava os criados e ao mesmo tempo era repudiado por eles. Mary não sabia de sua existência, até que certa noite, ao ouvir pela terceira vez um choro que se misturava ao vento, resolveu sair de seu quarto e investigar a fonte daquele barulho, tinha uma ideia de onde ir, pois certa vez em suas perambulações pela mansão viu a Sra. Medlock, que ficou muito nervosa, saindo de um cômodo

Tinha de atravessar aquele corredor e virar à esquerda, depois subir dois degraus largos e virar à direita. Sim, lá estava a porta com tapeçaria. Mary a abriu com muito cuidado e fechou-a atrás de si. No corredor ouviu o choro com bastante clareza, embora não fosse um choro alto. Vinha do outro lado da parede à sua esquerda, e poucos metros adiante havia uma porta. Ela viu uma luz fraca e bruxuleante escapando por baixo da porta. A tal pessoa estava chorando dentro daquele quarto, e parecia ser uma pessoa bem novinha. (BURNETT, 2013, p. 150)

Ao entrar nesse quarto Mary conhece Colin⁴⁴, que a princípio pensa que a menina seja um fantasma. Dessa forma, temos duas crianças mal ajustadas, que não possuem sonhos ou perspectivas para o futuro, ligadas por eventos trágicos que as aproxima e as coloca em um mesmo espaço. Arriscamo-nos a dizer que, no caso dessa narrativa, é a morte que gera vida, pois é a partir dela que tudo acontece; ademais as próprias impressões de Mary sobre Misselthwaite são vinculadas à falta de vida: “a enorme casa fechada, a enorme charneca vazia e os enormes jardins sem flores haviam feito Mary ter a impressão de que não tinha sobrado ninguém no mundo além dela” (BURNETT, 2013, p. 64).

Bachelard afirma que “a casa [...] é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1989, p.84) e “as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (BACHELARD, 1989, p.20). Partindo desse pressuposto a Mansão Misselthwaite, no período da chegada de Mary, é a representação de seus donos, tanto do Sr. Craven, quanto de Colin, pois os dois estão “mortos”, envoltos pela experiência da morte que incapacita o ser humano, que os limita e tira suas forças, em consonância com o medo de viver, da vida e seus obstáculos.

Parecia não haver ninguém naquela casa imensa e labiríntica a não ser a pequena Mary, que subia e descia degraus, atravessava corredores estreitos e largos, pelos quais tinha a sensação de que nunca ninguém além dela havia passado. [...] Em todas as suas perambulações pelos longos corredores e pelos quartos vazios, ela ainda não tinha visto nada com vida (BURNETT, 2013, p. 84-85).

A falta de vida e o vazio observados por Mary podem ser relacionados ao espaço de solidão dos habitantes dessa casa, solidão que se deu pela morte. Bachelard (1989, p. 29) postula que esses espaços onde desfrutamos, sofremos, desejamos e comprometemos a solidão são indelévels a nós. Nesse sentido, espaços e personagens exercem influência uns sobre os outros. Observando os aspectos psicológicos de Colin, ao ser encerrado em um dos quartos da mansão

⁴⁴ Alguns pesquisadores afirmam que Colin é uma representação do próprio filho de Burnett, Lionel. Como uma projeção do que ela queria que realmente tivesse acontecido, que ele se curasse e pudesse se levantar de sua cama. (GERZINA, 2006)

e sua relação com esse espaço, pode-se dizer que o garoto vive a, e para a morte, sempre a sua espera. No ponto de vista de Tuan, “[a] morte é um medo novo. As crianças estão mais conscientes dela do que muitos adultos podem imaginar. Uma forma de enfrentar a morte é representá-la” (2005, p. 31); essa consideração de Tuan pode explicar a forma como Colin lida e fala sobre a morte tão confortavelmente. Ao explicar para Mary o motivo de não sair de seu quarto ele afirma

Porque eu ia ficar com medo que você viesse me ver. Eu não deixo ninguém me ver nem falar comigo. [...] Porque estou sempre assim, doente e de cama. Meu pai também não deixa ninguém falar comigo. Os criados foram proibidos de falar sobre mim. Se eu sobreviver, talvez eu vire um corcunda, mas eu não devo sobreviver. Meu pai odeia pensar que eu possa ser como ele. (BURNETT, 2013, p.152).

Esse cômodo oferecia a Colin determinada estabilidade, nele o garoto tinha uma impressão de completude, propiciada pelo seu medo de enfrentamento, de adentrar outros espaços, mesmo porque tudo ali já estava acomodado, estriado, possuindo sua ordem; de acordo com Tuan “cada troca íntima acontece em um local, o qual participa da qualidade do encontro. Os lugares íntimos são tantos quantos as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato” (TUAN, 2013, p. 172), dessa maneira o cômodo é uma representação de medos, ansiedade, doenças e ódio, pois as trocas estabelecidas por Colin nesse espaço se dão por meio dessas questões, devido ao fato de ter vivido “praticamente a vida inteira de cama naquela casa imensa e fechada, respirando uma atmosfera carregada com os medos de pessoas que eram em sua maioria ignorantes” (BURNETT, 2013, p. 203).

Lovecraft (1987, p. 1) acredita que “[a] emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido”; assim o medo de Colin está relacionado ao desconhecido, ao que vai além das quatro paredes de seu quarto e sobretudo ao medo de sua “doença”, de ficar corcunda e morrer. Ele tinha o hábito de passar a mão nas costas, para conferir se havia calombos crescendo nessa região

Mary não suportava o jeito como ele fazia isso. Aquilo lhe dava uma sensação muito incômoda de medo, porque o próprio Colin sempre parecia fazer aquilo com muito medo. Ele dizia que se algum dia sentisse algum calombinho, mesmo que bem pequenininho, ele saberia que sua corcunda havia começado a

crescer. [...] Colin contou a Mary que a maior parte dos “chiliques” dele, como os adultos chamavam, nasciam desse medo secreto e histérico que ele sentia. (BURNETT, 2013, p. 197-198)

O medo de Colin foi gerado por uma conversa que ouvira entre a Sra. Medlock e uma outra personagem, e a partir disso seu medo é consolidado pela sua própria imaginação, porque “os medos da criança não se relacionam claramente com nenhuma parte objetivamente ameaçadora do meio ambiente; é como se fossem autogerados e pressupõem uma grande imaginação” (TUAN, 2005, p. 21), o que é explicitado pelo narrador sobre a situação de Colin, em função de ignorar “que a maior parte de seus medos e doenças havia sido criada por ele próprio” (BURNETT, 2013, p. 203). Além disso, o Sr. Craven, pai do garoto, não se esforçava para mudar essa situação, devido ao medo que sentia também, que pode ser descrito como paralisador, uma vez que ele lidou com a morte da esposa da pior maneira possível,

Ele havia sofrido uma perda terrível quando estava feliz e permitira que sua alma se enchesse de escuridão, recusando-se teimosamente a deixar entrar qualquer raio de luz, por menor que fosse. Tinha esquecido e abandonado sua casa e seus deveres. Quando viajava pelo mundo, uma escuridão tão grande o acompanhava que só de olhar para ele as outras pessoas se sentiam mal, porque era como se ele envenenasse o ar à sua volta de melancolia. (BURNETT, 2013, p. 310)

As atitudes de trancar o jardim que sua mulher amava e de abandonar o filho, era uma forma de afastar a memória que tinha da esposa, mas ao mesmo tempo preservar o que era valioso para ela. Yi-fu Tuan (2005, p.12) afirma que “cada moradia é uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos dos elementos; é uma lembrança constante da vulnerabilidade humana”; no caso de *O jardim secreto* a vulnerabilidade está presente na casa, faz parte dela, como se o medo e a morte estivessem constantemente presentes na mansão e não fora dela. Em suas viagens pelo mundo

De vez em quando, pensava vagamente no filho e ficava imaginando o que sentiria quando voltasse, se se postasse de novo ao lado da cama com dossel e olhasse para o rosto cor de marfim e finamente cinzelado do menino adormecido e para os cílios pretos que contornavam de forma tão marcante os olhos fechados. Era uma imagem que fazia com que se encolhesse de pavor. (BURNETT, 2013, p. 313)

Os olhos de Colin se assemelhavam muito aos da mãe, por isso o Sr.

Craven evitava ver o garoto quando este estava acordado

se encolhia de pavor só de pensar no menino, e se enterrou em sua própria tristeza [...] a criaturinha mirrada dirigiu de forma lânguida e indiferente para o rosto dele aqueles enormes olhos cinzentos rodeados de cílios pretos, tão iguais e ao mesmo tempo tão terrivelmente diferentes dos olhos felizes que ele havia adorado, Archibald Craven simplesmente não suportou olhar para eles e desviou o rosto, pálido como a morte. Depois desse dia, ele raras vezes viu o menino, a não ser quando ele estava dormindo. (BURNETT, 2013, p. 316)

Colin sabia disso e, por esse motivo, depois de Mary lhe contar sobre o jardim secreto, Dickon e a “mágica”, ele quis conhecer esse espaço, pois acreditava que, se melhorasse, o pai iria gostar dele e poderia olhá-lo novamente: “Se eu pudesse entrar lá, eu acho que ia conseguir viver até ficar adulto!” (BURNETT, 2013, p. 206). É dessa maneira que as três crianças planejam a ida de Colin ao jardim. Vale ressaltar que Colin era considerado doente por muitas pessoas, inclusive médicos, mas ao receber a visita de um “médico importante que veio de Londres” (BURNETT, 2013, p.172), uma nova perspectiva pode ser observada e relacionada à crença da própria escritora. Ao narrar para Mary as considerações do médico o garoto diz: “Ele disse assim: ‘O menino pode viver, se botar na cabeça que é isso que ele quer. Façam com que ele tenha vontade de viver’. Pela voz dele, parecia que ele estava bem irritado” (BURNETT, 2013, p.172). Burnett acreditava na força do pensamento, por sua filiação ao *New Thought*, conforme mencionamos.

A ida de Colin ao jardim secreto demanda um planejamento detalhado, porque além da cadeira de rodas que devia ser manejada com cuidado, as crianças queriam manter segredo sobre o local para onde estavam indo, o que requer do garoto um posicionamento ainda mais firme perante os empregados da casa. Dentro dessa perspectiva, podemos pensar na noção de devir-criança

O devir-criança é, pois, um entre-lugar, pois não é infantil e não imita ou reproduz um dado modelo, instaura uma outra posição-sujeito que não é infantil e nem adulto, criando uma zona de indiscernibilidade que aponta para ambos ao mesmo tempo. (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 41).

É a criança tratando de temas não necessariamente infantis, ou seja, não há uma caricaturização da imagem infantil. As crianças são aqui representadas a partir de ações que fogem à uma excessiva infantilização, como encontrado em outras obras dirigidas ao público infantil, nas quais se pode notar a imagem

da criança sempre relacionada à dependência e à fragilidade. Em Burnett, as crianças, especialmente depois do contato com o jardim, são seres moventes, em transformação, seres em devir.

Então, ele se recostou em sua almofada e ficou quieto, como se estivesse pensando. E o silêncio se prolongou por um bom tempo. Talvez os dois estivessem pensando coisas estranhas, coisas em que crianças não costumam pensar. (BURNETT, 2013, p. 172)

“Eu vou mandar a Medlock embora se ela se atrever a dizer uma palavra sobre uma coisa dessas”, disse o pequeno Sr. Craven, imperioso. “E ela não ia gostar nem um pouco disso, eu posso lhe garantir.” “Obrigada, senhor”, disse Martha, fazendo uma reverência. “Eu só quero cumprir o meu dever, senhor.” “O seu dever é fazer o que eu quero”, disse Colin, num tom mais imperioso ainda. “Eu vou proteger você. “Agora vá embora.” (BURNETT, 2013, p. 168-169)

“Quando o meu pai não está aqui, o seu patrão sou eu e você deve me obedecer”, disse ele. “Este é o meu jardim. Não ouse dizer uma palavra sobre ele para ninguém! Agora desça dessa escada e vá até o caminho em frente ao muro. A senhorita Mary vai se encontrar você lá e trazer você aqui. Eu quero falar com você”. (BURNETT, 2013, p. 250)

Nos trechos acima percebemos o posicionamento transitório dos primos, principalmente de Colin, pois ao mesmo tempo em que é uma criança, é também o senhor da mansão, que dá ordens e estabelece regras. “Colin tinha a mania de usar umas expressões de gente grande, às vezes. Gostava de dizê-las” (BURNETT, 2013, p. 281). Assim, “o conceito de devir [...] está sempre na condição de algo que não se fixa” (FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 27). É uma “identidade” mista, Colin é o patrão e a criança enferma que brinca no jardim, que em diversos momentos é comparado a um rajá por Mary:

disse Colin, de um modo tão majestoso que Mary não pôde deixar de se lembrar do jovem príncipe indiano todo enfeitado de pérolas, diamantes e esmeraldas e com enormes rubis na mãozinha escura, com a qual fazia gestos para seus criados, mandando que eles se aproximassem com salamaleques para receber ordens. (BURNETT, 2013, p. 218)

Diante disso, o conceito de devir-criança pode ser relacionado aos processos de subjetivação, que por sua vez se relacionam às dobras do sujeito. É preciso ressaltar que as subjetividades são construídas na sua maioria pelo “fora”, o exterior compõe a nossa subjetividade. Mas não só o exterior é atuante nessa processo de subjetividade, muitas vezes há o embate das forças externas

com as internas. Essa relação do sujeito consigo possibilita a dobra. Deleuze, ao explicar a noção de sujeito na obra de Foucault, afirma: “Trata-se da relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força” (DELEUZE, 1992, p. 116).

No caso da narrativa em análise, temos muito claro como o exterior é responsável pela formação da subjetividade de Mary e de Colin. Eles são crianças rabugentas e insuportáveis até certo ponto do enredo em função do tratamento que a eles foi dado. Mas, à medida que se encontram com o jardim (com um espaço exterior), começam a se modificar. O jardim propicia a dobra da força, provoca o encontro deles com eles próprios - a “relação da força consigo”. Como afirma Gama-Khalil (2009, p. 69), “[a]o realizar a dobra, o sujeito inventa as possibilidades de vida”. É o que ocorre com as duas crianças, uma vez que o conhecimento do jardim incita o conhecimento deles próprios. O jardim propicia a dobra, o autoconhecimento e a possibilidade de criar novas condições de vida.

Assim, Colin é levado ao jardim em sua cadeira de rodas por Mary e Dickon, o que dá início à transformação conjunta, das crianças, do jardim e até mesmo da rotina da casa. A perspectiva de um jardim ganhando vida, florescendo, abrigando insetos e animais, as estações exercendo suas mudanças e revelando as belezas das flores e plantas, modifica as crianças, como se fosse um sopro de vida e esperança exalado pelo jardim secreto. Esse contexto nos permite afirmar que a constituição das personagens está diretamente ligada ao espaço interditado do jardim e a evolução da narrativa se dá por meio dele, à medida que o jardim ganha e gera vida.

Nesse caso, o espaço exerce influência sobre as personagens, assim como as personagens exercem sobre o espaço. É importante perceber que nem sempre o espaço ficcional foi estudado como um fator determinante para o desenrolar das narrativas. Segundo Gama-Khalil

Se fizermos uma retrospectiva nos estudos literários, verificaremos que o espaço, como categoria narrativa, ocupou por um bom tempo na história da crítica literária uma posição inferior. Para muitos críticos, o espaço figura em uma narrativa apenas como elemento acessório, meramente decorativo. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 58)

Mas seria inviável conceber *O jardim secreto* sem antes valorizar o espaço do jardim, que, como vimos no passeio 2. *Um jardim de jardins*, é responsável

não apenas por desenvolver vários aspectos das narrativas literárias, mas também possui significações diversas para o próprio homem. Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira afirmam que

se criarmos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem). (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68)

Dessa forma, a personagem ocupa espaços na narrativa e por isso existe, como no romance de Burnett que apresenta a Índia, a Inglaterra, Yorkshire, Thwaite, a Mansão Misselthwaite, os cômodos, os jardins, a Era Vitoriana, as culturas inglesa e indiana, as classes sociais, as perturbações de Mary e Colin, as crianças e os adultos, e assim por diante. São relações de posicionamentos, pois

Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68)

É assim que no *Jardim secreto* e a partir do espaço-jardim as personagens se constituem, pois é por meio dele que se reconhecem e se descobrem, se acham e se perdem, se veem mas não se veem. Essa constituição é obtida pelo processo de subjetivação, que possibilita ao indivíduo mobilizar certos procedimentos ou práticas que o levam a se apropriar ou reapropriar da relação consigo.

Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (REVEL, 2005, p. 82).

Deleuze explica, sobre os pressupostos teóricos de Foucault, que existe um “dentro como operação do fora: em toda a sua obra, um tema parece

perseguir Foucault – o tema de um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar” (DELEUZE, 1988, p. 104). São as crianças Mary e Colin sendo transformadas pelo fora, o jardim; utilizando a metáfora de Deleuze, Mary seria o navio como dobra do jardim, que seria o mar. Na narrativa Mary passa por várias transformações, ao ouvir falar sobre Dickon e de como ele era especial, a menina resolve sair da mansão: “foi esse comentário sobre Dickon que no fundo fez Mary decidir sair, embora ela não tivesse consciência disso” (BURNETT, 2013, p. 61-62). Afirmamos que a decisão de Mary se dá por um fator externo, uma vez que “o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora” (DELEUZE, 1988, p. 105), que está ligada à sua relação com Dickon.

Foucault se apropria da metáfora de Raymond Roussel que descobriu que a frase do lado de fora; a sua repetição numa segunda frase; a minúscula diferença entre as duas (o “rasgão”); a torção, o forro ou a reduplicação de uma à outra. O rasgão não é mais o acidente do tecido, mas a nova regra segundo a qual o tecido externo se torce, se invagina e se duplica. (DELEUZE, 1988, p. 105).

Podemos refletir também, considerando o trecho acima, que a apropriação que Mary faz do sotaque de Yorkshire pode constituir uma dobra, pela qual ela tenta se identificar e imagina que fará com que Dickon se sinta satisfeito, pois “o lado de dentro sempre foi a dobra de um lado de fora pressuposto” (DELEUZE, 1988, p. 106).

Então, Mary fez uma coisa estranha. Inclinou-se para a frente e fez uma pergunta a ele que nunca tinha imaginado fazer a ninguém. E tentou fazer a pergunta falando com o sotaque de Yorkshire, porque essa era a língua dele e, na Índia, os nativos sempre ficavam contentes quando você sabia falar a língua deles. (BURNETT, 2013, p. 135)

Todos esses mecanismos em que há a dobra de Mary, constituem os processos de subjetivação que a definem como sujeito, porque “o dentro será sempre o forro do fora” (DELEUZE, 1988, p. 106). As transformações primeiras, antes mesmo de a garota estabelecer esses processos no espaço do jardim, acontecem por meio de sua relação com Martha e Dickon, que são conectados a ela através de suas diferenças, “são, diz Foucault, os jogos da repetição, da diferença, e do forro que os conecta” (DELEUZE, 1988, p. 105).

Mary não gostava de si, conforme se constata em várias partes da

narrativa: “Martha ficou pensativa de novo. ‘E ocê gosta de ocê mesma?’, perguntou [...] Mary hesitou por um momento, refletindo a respeito. ‘Na verdade, não’, respondeu. ‘Mas eu nunca tinha pensado nisso antes’.” (BURNETT, 2013, p. 90). Contudo, a partir de um contato de enfrentamento com o diferente, passa a ter uma compreensão de quem ela realmente é: “Mary se olhara no espelho algumas vezes nos últimos tempos e tinha se dado conta de que estava bem diferente da criaturinha que ela havia visto quando chegou da Índia”. (BURNETT, 2013, p. 178). Sobre essa relação consigo que se dá pelo outro, Deleuze explicita:

há uma ‘relação consigo’ que começa a derivar-se da relação com os outros; por um lado, igualmente, uma ‘constituição de si’ começa a derivar do código moral como regra de saber. Essa derivação, esse descolamento devem ser entendidos no sentido de que a *relação consigo* adquire independência. É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria [...] É a versão grega do rasgão e do forro: descolamento operando uma dobra, uma reflexão. (DELEUZE, 1988, p. 107)

Pelo descobrimento de si, a partir da relação com os outros e com o espaço, é que Mary toma consciência de coisas nela que antes não conhecia, até mesmo pelas comparações que ela faz, ao longo da narrativa, entre a Índia e a Inglaterra, ou vice-versa.

Naquele momento, uma coisa muito boa estava acontecendo com ela. Na verdade, quatro coisas boas tinham acontecido com ela desde que ela viera para a Mansão Misselthwaite. Ela havia tido a impressão de que entendia um passarinho e de que ele a entendia; havia corrido no vento até seu sangue esquentar; havia sentido uma saudável fome pela primeira vez na vida; e havia descoberto o que era sentir pena de outra pessoa. Estava fazendo progressos. (BURNETT, 2013, p. 78)

O simples fato de sair da mansão e ir correr pelos jardins demonstra que o que ocorre com Mary “é uma relação da força consigo, um poder de se afetar a si mesmo, um afeto de si por si [...] É preciso duplicar a relação com os outros mediante uma *relação consigo*”. (DELEUZE, 1988, p. 108). Ela passa a se interessar pelas pessoas, o que não acontecia quando ela estava na Índia devido a sua indiferença, “porque não estava acostumada a agradecer às pessoas nem a notar quando elas faziam alguma coisa para ela” (BURNETT, 2013, p. 100),

interesse que ela volta para si mesma e que possibilita um autoconhecimento: “Mary não sabia que ela própria tinha sido mimada, mas percebeu muito bem que aquele menino misterioso tinha sido” (BURNETT, 2013, p. 156). A garota começa a se descobrir observando Colin e até mesmo julgando seu comportamento. Mary

Estava tão pouco acostumada a levar outras pessoas em consideração [...] Quando sentia dor de cabeça na Índia, ela própria também costumava fazer o possível para deixar todo mundo ao seu redor com dor de cabeça ou algo tão desagradável quanto. E achava que estava certíssima. Mas claro que, agora, ela achava que Colin estava completamente errado. (BURNETT, 2013, p. 192)

É o autoconhecimento que se dá por intermédio de Colin e suas ações desagradáveis, que antes ela mesma fazia.

Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo. [...] Foi possível mostrar que toda organização (diferenciação e integração) supunha uma estrutura topológica primeira de um lado de fora e de um lado de dentro absolutos, que induz exterioridades e interioridades relativas intermediárias: todo o espaço do lado de dentro está topologicamente em contato com o espaço do lado de fora, independentemente das distâncias e sobre os limites de um ‘vivente’; e esta topologia carnal ou vital, longe de ser explicada pelo espaço, libera um tempo que condensa o passado no lado de dentro, faz acontecer o futuro no lado de fora, e os confronta no limite do presente vivente. (DELEUZE, 1988, p. 126).

Mary entende que o jardim a transformou, e imagina que ele pode exercer uma influência sobre Colin, pois, ao mesmo tempo em que o jardim ganhou vida por intermédio dela, a vida dela floresceu também: “será que ia fazer bem para ele ir para um jardim e ficar vendo as plantas crescerem? Fez bem pra mim” (BURNETT, 2013, p. 167), porque “cabe à relação com o fora colocar novamente em questão as forças estabelecidas e, finalmente, cabe à relação consigo chamar e produzir novos modos de subjetivação” (DELEUZE, 1988, p. 128).

Ao pensar que Colin poderá ser curado se for ao jardim, Mary acredita que o jardim secreto possui um poder sobrenatural, uma “mágica” que ela mesma não sabe explicar. cremos que a ambientação fantástica do espaço e sua relação com o processo de subjetivação das personagens, que se dá por meio da organização desse espaço, partem da transgressão que cria o ficcional e gera o fantástico dentro do fantástico. Sobre o fantástico, Todorov afirma que

a hesitação é primordial e uma condição essencial para a sua irrupção: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 2004. p. 31). Assim, essa hesitação pode ser uma consequência da forma como os espaços são dispostos. Gama-Khalil, ao refletir sobre o estudo de Louis Vax, faz as seguintes ponderações:

De acordo com Louis Vax (1985), o espaço fantástico aparece como uma variação subjetiva do espaço objetivo – ao mesmo tempo homogêneo e contínuo –, desencadeada por intermédio da hesitação do sujeito, vítima de eventos anormais. O mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui no interior do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos. Nesse sentido, para Vax, é o jogo entre os espaços externos e internos que define em grande parte o grau de fantástico na narrativa de ficção. [...] Nesse sentido, acreditamos que a configuração dos espaços ficcionais define em grande escala a densidade dos efeitos de sentido gerados pela narrativa fantástica, de forma a torná-la mais aberta e plural. (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32).

Assim, a configuração dos espaços ficcionais está diretamente vinculada aos sujeitos. Wolfgang Iser (1996, p.15) afirma que: “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário”. Verificamos, assim, que a ambientação fantástica do espaço do jardim está relacionada à transgressão e aos processos de subjetivação das personagens, transgressão essa que pode ser representada de duas formas: a primeira, como a violação de ordens e regras da casa, por ultrapassar limites preestabelecidos; a segunda está vinculada à criação do fantástico, que muda o sentido original do jardim, e por sua vez “a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização do imaginário” (ISER, 1996, p. 15). É, portanto, a irrealização do real e a realização do imaginário.

As crianças da narrativa acreditam que o espaço do jardim, onde se refugiam, é especial e possui características mágicas que são capazes de curar, transformar e gerar vida. Colin, para explicar como foi curado e agora era

possível andar diz que: “Foi o jardim que fez isso. E a Mary, o Dickon e os bichos – e a Mágica” (BURNETT, 2013, p. 322). Em outro momento reflete sobre isso:

“Eu tenho certeza de que existe Mágica em tudo, e que nós é que não sabemos tirar proveito dela [...]. Desde que comecei a vir para o jardim, eu às vezes olho para o céu por entre as árvores e tenho uma sensação estranha de felicidade, como se alguma coisa estivesse empurrando e brotando dentro do meu peito e me fazendo respirar mais rápido. [...] Tudo é feito de Mágica, as folhas, as árvores, as flores, os pássaros, os texugos, as raposas, os esquilos, as pessoas”. [...] A Mágica que existe neste jardim me fez ficar em pé e saber que eu vou viver até ficar adulto (BURNETT, 2013, p. 264 - 265).

Como um espaço secreto, de refúgio e contemplação da natureza, o jardim é o lugar responsável pelo despertar das personagens, que as coloca em contato com novas perspectivas e sonhos antes esquecidos. Esse retorno para a natureza as leva para um redescobrimento de si, que as transforma e possibilita que elas também se abram a mudanças. “O jardim secreto se enchia de vida e duas crianças ganhavam vida junto com ele” (BURNETT, 2013, p. 310). Dessa forma, as personagens acreditavam que o jardim abriga forças misteriosas, uma *Mágica*. Sobre esse aspecto, Furtado considera que

os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente. Uns (a que se chamará “realistas”) predominam a forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre traços considerados mais representativos do mundo empírico [...] que a “opinião comum” considera ser o real. Outros, os “alucinantes” [...] contribuem para produzir dados anormais do cenário anterior. (FURTADO, 1980, p. 120)

A narrativa *O jardim secreto* é constituída pelo “real” e o “irreal”, e é no jardim secreto que acontece a junção desses dois elementos. Assim, entrar no jardim é poder acessar mundos sobrepostos, onde todos estarão passíveis a mudanças, em que fenômenos sobrenaturais e inexplicáveis, se misturam a eventos que fazem parte do cotidiano dos homens, sendo que essa fusão do real com o irreal (a instauração do espaço fantástico) é propiciada pela potente imaginação das crianças, pelo desejo de mágica que eles trazem em si e que transforma o espaço que os cerca.

Jardim secreto era como Mary o chamava, quando pensava nele. Ela gostava do nome e gostava mais ainda da sensação de que, quando estava cercada daqueles velhos e lindos muros,

ninguém sabia onde ela estava. Era quase como estar fora do mundo e numa espécie de lugar encantado. (BURNETT, 2013, p. 115)

Mary Lennox já tinha ouvido falar muito sobre Mágica nas histórias que sua aia contava e, quando contava para alguém o que tinha acontecido quase naquele mesmo instante, Mary sempre dizia que tinha sido Mágica. Um daqueles ventinhos gostosos soprou ao longo do caminho em frente ao muro, e foi uma lufada mais forte do que as outras. Foi forte o bastante para balançar os galhos das árvores e mais que forte o bastante para sacudir os ramos compridos de trepadeira que não haviam sido podados e pendiam do muro. Mary tinha ido para perto do pisco e, de repente, a lufada de vento empurrou para o lado alguns desses ramos soltos de trepadeira. Mais de repente ainda, Mary deu um pulo para a frente e agarrou alguns desses ramos com a mão. Fez isso porque tinha visto uma coisa debaixo deles – uma coisa redonda, que antes estava coberta pelas folhas que pendiam sobre ela. Era a maçaneta de uma porta. (BURNETT, 2013, p. 103)

Salientamos, inclusive, que toda a narrativa está permeada pelo fantástico, que sobretudo irrompe no espaço do jardim, mas não apenas nele. Furtado afirma que “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais” (FURTADO, 1980, p. 19). Podemos qualificar o vento como um recurso fantástico, pois é por meio dessa manifestação, a princípio considerada natural como um elemento da natureza, que Mary descobre a porta para o jardim e também Colin na mansão. Além disso, Dickon por diversas vezes é descrito como cheio de mágica: “Mary havia achado que Dickon estava falando de alguma espécie de Mágica. [...] Secretamente, acreditava até que Dickon fazia Mágica. [...] Tinha a sensação de que a Mágica de Dickon estivera em ação a tarde inteira” (BURNETT, 2013, p. 244).

O pisco também apresenta algo de sobrenatural, pois é ele que mostra para Mary como entrar no jardim; e ademais o pisco “conversava” com os humanos: “ele saltitava, sacudia a cauda e trinava. Era como se conversasse com ela.” (BURNETT, 2013, p. 93); “‘Você ontem me mostrou onde estava a chave’, disse ela. ‘Hoje você tem que me mostrar onde fica a porta.’” (BURNETT, 2013, p. 102). As crianças acreditavam que Lílias, a mãe de Colin, os queria dentro do jardim, e que aquele era um espaço sobrenatural.

“A senhora Craven era uma moça muito boa”, ele tinha dito, com certa hesitação. “E a mãe acha que é capaz que ela volta e meia venha aqui a Misselthwaite pra dar uma espiada no senhor Colin,

que nem toda mãe que é levada deste mundo faz. Elas sente necessidade de vortar aqui, entende? Vai ver que ela vem aqui no jardim de vez em quando e que foi ela que fez nós começar a cuidar das pranta e disse pra nós trazer o menino aqui". (BURNETT, 2013, p. 243)

Uma experiência que está vinculada à Lílias e que demonstra fortemente um aspecto sobrenatural é o momento em que o Sr. Craven tem um sonho que parece ser real

Não sabia em que momento tinha pegado no sono e, quando começou a sonhar, seu sonho parecia tão real que ele não tinha a sensação de estar sonhando. [...] ele achou ter ouvido uma voz o chamando. [...] era como se ela estivesse bem ao seu lado. "Archie! Archie! Archie!" [...] Era uma voz muito real, e parecia muito natural que ele a estivesse ouvindo. "Lílias! Lílias!", ele chamou. "Lílias! Onde você está?" "No jardim!". (BURNETT, 2013, p. 314)

É preciso considerar também uma personagem que está entremeada em praticamente todas as ações da narrativa, que é mencionada diversas vezes e pode, de certa forma, ser caracterizada como fantástica. Susan Sowerby, mãe de Dickon e Martha, com suas intervenções ao longo do enredo é a responsável pelo fortalecimento de Mary, ao comprar para a garota uma corda de pular. E também pelo primeiro encontro de Mary e o Sr. Craven, pois ele resolve vê-la após uma conversa com Susan; é Martha quem explica como essa conversa se deu: "“Ela tava indo a pé pra vila de Thwaite e cruzou com ele no caminho”. [...] ‘Eu não sei o que ela disse pra ele sobre ocê, mas foi alguma coisa que fez ele achar que tinha que ver ocê’" (BURNETT, 2013, p. 140). É essa interferência de Susan que acarreta na autorização para que a garota Lennox escolha um pedacinho de terra, no caso, o jardim secreto.

Quando Mary e Colin começam a ganhar vida no jardim o apetite deles aumenta, no entanto as crianças não querem que os empregados saibam sobre a melhora da saúde de Colin, porque ele mesmo quer contar ao pai que está saudável e que pode andar, assim, Dickon conta para Susan o dilema enfrentado por eles e ela cria um plano: "“eu pensei num jeito de ajudar os dois. Quando for se encontrar com eles de manhã, ocê vai levar um bom balde de leite fresco e eu vou assar uma broa e uns pãozinho de passas pra eles, que nem ocês criança gosta”" (BURNETT, 2013, p. 277); a partir desse estratagema, Mary e Colin poderiam fingir que estavam sem fome na mansão, mas comeriam no jardim a

comida “contrabandeada”. O retorno do Sr. Craven à mansão é também marcado pela intervenção de Susan, que envia uma carta para ele dizendo: “eu acho que o senhor vai ficar contente de voltar e, se o senhor me permite o atrevimento, eu acho que a sua senhora, se estivesse aqui, ia pedir que o senhor voltasse” (BURNETT, 2013, p. 315). A sra. Medlock tem Susan em alto estima, e garante “que ela é uma das mulheres mais sensatas e generosas que o senhor poderia encontrar por aí” (BURNETT, 2013, p. 146).

Contudo, para além dessas intervenções que podem ser consideradas normais, as crianças acreditam que, assim como Dickon, ela tenha magia em si: “‘Ela tem Mágica dentro dela que nem o Dickon’, disse Colin. ‘A Mágica faz com que ela pense em maneiras de fazer coisas – coisas boas. Ela é uma pessoa Mágica’”. (BURNETT, 2013, p. 281). E sua entrada no jardim é descrita como um evento quase sobrenatural

A porta do muro coberto de trepadeira tinha sido aberta suavemente e uma mulher havia entrado no jardim. [...] Com o muro coberto de trepadeiras atrás de si, os raios de sol penetrando por entre as copas das árvores e salpicando seu longo manto azul, e seu rosto bondoso sorrindo do meio das folhagens, ela lembrava uma das ilustrações de cores suaves dos livros de Colin. (BURNETT, 2013, p. 301)

Essa descrição pode ser comparada a um aspecto sagrado, vinculado ao divino, que nos leva a pensar em Susan como uma representação de Maria, mãe de Jesus, que usa um manto azul e transmite conforto e amparo, sensações que as crianças sentem ao vê-la no jardim. Burnett, ao criar a personagem, inicialmente havia definido que Susan estaria morta⁴⁵, mas depois percebeu que seu papel seria fundamental para a narrativa. Em uma correspondência a autora afirma que ela é, na verdade, a personagem principal da história, mesmo que seja vista em apenas um momento do livro (GERZINA, 2006).

Narrativa para crianças ou não, fantástica ou não, *O jardim secreto* possui uma abrangência e inventividade que dificilmente será exposta em folhas de artigos ou dissertações; ou até mesmo pelas adaptações que surgem ao longo dos anos. Foi adaptado para a televisão, no formato de desenho infantil e mini série, para o teatro e para o cinema com versões lançadas nos anos de 1919

⁴⁵ Gretchen V. Rector, ao ter acesso ao manuscrito de *O jardim secreto*, que está na Biblioteca Pública de Nova York. (GERZINA, 2006).

(Famous Players), 1949 (Metro-Goldwyn-Mayer), 1984 (BBC-TV), 1987 (Hallmark), e, em 1993, para a Warner Brothers. Assim, nosso próximo passeio será sobre essa última transposição.

4. O JARDIM DE HOLLAND

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior.

Italo Calvino

Agnieszka Holland nasceu em 1948, na Varsóvia, capital da Polônia, e desde cedo aprendeu a lutar pelos seus ideais. Filha de jornalistas, figuras conhecidas da vida intelectual e cultural da cidade, que se preocupavam com o rumo político que o país tomava. Durante a Segunda Guerra Mundial, seu pai escreveu artigos que criticavam o governo e a atuação do exército, e, juntamente com sua mãe, fazia parte do movimento de resistência polonês, que ajudava os judeus a se esconderem pelos esgotos da cidade, situação que mais tarde foi representada no filme *In darkness* (2011) dirigido por ela. Acredita-se que seu pai tenha sido assassinado durante um interrogatório policial, quando a diretora tinha treze anos de idade, porém a polícia alegou que a causa da morte se devia ao suicídio, por ele ter pulado de uma janela.

Holland, que descreveu sua infância como “muito sensual e intensa, mas não inteiramente feliz”, foi uma criança enfermeira e por esse motivo assistia a vários filmes por semana, de diretores como Bergman e Fellini, além das produções de cineastas poloneses, como Andrzej Wajda, com quem ela trabalhou mais tarde. Aos quinze anos ela assumiu sua natureza artística e também seu lado rebelde, acreditando que para ser uma artista deveria tentar de tudo, assim, Holland viveu um período intenso com drogas, sexo e engajamento político, resolvendo, aos dezesseis anos, seguir carreira no cinema (DAWES, 2012).

Em 1966 foi admitida na Academia de Cinema de Praga, na Tchecoslováquia - atual República Checa - onde teve aulas com diretores

renomados, como Elmar Klos e Jiri Menzel, e também com o escritor Milan Kundera. Uma mudança política acontece na Polônia em 1968, mesmo período do movimento conhecido como Primavera de Praga, que lutava pela abertura democrática; e o que se esperava ser a efetivação da liberdade foi transformado em um momento de repressão. Temendo as manifestações estudantis os soviéticos invadiram o país e Holland, que havia voltado para a Polônia, lembra-se de “correr entre tanques de guerra pelas ruas de Varsóvia” (MARKOWITZ, 2012). Nessa época foi detida, sendo mantida presa durante sete semanas, das quais uma delas passou em isolamento total; essa experiência auxiliou a cineasta no processo de direção do filme *Burning Bush* (2013), que retrata a repressão da Primavera de Praga. O filme retrata a situação de forma verticalizada em função da experiência direta da cineasta nos protestos.

O cinema polonês passou por momentos conturbados devido às diversas mudanças de governantes e sistemas políticos da Polônia. Durante a Segunda Guerra Mundial muitas pessoas do meio artístico foram mortas, o que acarretou também na “morte” cultural do país, pois muitos estúdios e cópias de filmes foram destruídos (SPYSZ, 2007). Assim, quase dez anos após a guerra e um ano depois da morte de Stálin, Andrzej Wajda, um dos principais diretores poloneses, começa sua carreira trabalhando com temas relacionados à política e à história polaca. Em 1975 ele, juntamente com Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Zanussi, iniciam o chamado “Cinema da Inquietação Moral”, movimento considerado o mais importante da história cinematográfica polonesa, o qual tratava de temas referentes à corrupção e à opressão do sistema socialista que afligia o país (BUKOWIECKI, 2011). Agnieszka Holland, que na época iniciava sua carreira, insere-se no referido movimento e é por meio desse contato com diretores renomados que ela passa de assistente de direção para um dos nomes mais relevantes da arte cinematográfica da Polônia (PULVER, 2011).

Dessa forma, as experiências vividas por Holland refletem em muitos dos seus filmes, como, por exemplo, sua descendência judaica e o holocausto abordados em *Europa, Europa* (1990), que foi indicado ao Oscar de 1992. Atualmente, segundo informações do IMDb, Holland está envolvida, além do cinema, em vários projetos para a televisão, experiência que ela acredita ter sido fundamental para torná-la uma diretora melhor, mais versátil (DAWES, 2012);

ela também é roteirista e no início de sua carreira atuou como atriz.

Em 1993 foi responsável pela direção de mais uma das adaptações do romance *O jardim secreto*. Esse filme lhe trouxe notoriedade internacional e teve como produtor executivo Frances Ford Coppola, membro relevante da indústria cinematográfica norte-americana. Assim, foi por meio do intrigante espaço do jardim secreto, que a cada página do livro ganha forma e significado, não apenas para as personagens da narrativa, mas também para quem o lê, que Holland, com seu trabalho apurado e visão detalhista, pôde levar ao público do cinema a magia do jardim através das imagens. Sobre o longa-metragem a diretora declarou em uma entrevista (TIBBETTS, 2008) que foi um de seus trabalhos com temática “leve” e acessível, sendo considerado o seu filme mais feliz, pois sempre lidou com temas que envolviam questões políticas, eróticas e complexidades pessoais. Holland afirmou ainda que cresceu lendo o livro de Burnett, por ser uma de suas histórias favoritas e, quando teve a oportunidade de adaptá-lo para o cinema, ela sabia exatamente quais seriam as mudanças que faria para contar a história.

A cineasta se concentrou na profundidade de Mary e em sua mudança de menina mimada à criatura amorosa que inspirava vida. Ela revela ter odiado acrescentar alguns detalhes para “iluminar” as cenas, como muitas flores e animais que corriam pelo local, porém, em contraponto a essa felicidade, acrescentou imagens de inegável poder, como a visão aterrorizante dos danos causados pelo terremoto que Mary presencia sob uma cama; os interiores sombrios da mansão na Inglaterra; além do florescimento “descontrolado” do jardim; o ritual que as crianças organizam com tochas e línguas estranhas; a insinuação da paixão e do ciúme. Ela considera como a cena mais memorável o convite que Mary faz ao espectador para segui-la, permitindo a ambos entrarem pela primeira vez no jardim misterioso. É a representação da infância vitoriana que esconde o coração pagão.

Ao pensarmos nessa transposição da literatura para o cinema, concordamos com Ana Cecília Carvalho quando afirma que

é preciso admitir, nenhuma interpretação do texto literário esgotará todo o seu sentido, uma vez que toda escritura borda com sua textura o indizível, revelando assim aquilo que é próprio do exercício literário fazer: isto é, tentar incessantemente captar o irrepresentável, pelo deslizamento contínuo das

representações inscritas, materializadas e imobilizadas no corpo do texto, e ao mesmo tempo tornadas móveis não apenas pela leitura, mas pela própria “consistência” desconstruente da linguagem. (CARVALHO, 1996, p.13).

Pela perspectiva de Carvalho, e como assegura Ferdinand de Saussure, "A língua é um traje coberto de remendos feitos de seu próprio tecido" (SAUSSURE, 1996, p. 200), podemos refletir sobre a reescritura da literatura, pela sua linguagem de “consistência” desconstruente, inacabada, que permite ser retirada do papel, do livro, e ser lançada no espaço da tela, onde um processo de “costura” é realizado – no qual são “alinhavadas” as imagens captadas pela câmera direcionada pelo diretor, o roteiro elaborado pelos roteiristas, a atuação dos atores e a trilha sonora que direciona e suscita emoções –, rebaixando o conceito de fidelidade para a criação de uma nova “roupagem”, por meio de interpretações inesgotáveis que mobilizam recursos cinematográficos para recriar histórias “pela dimensão da ficção e do poético que ingressaremos no *mundo dos possíveis*” (CARVALHO, 1996, p.23), tornando-se filme, cinema, arte.

Maria Esther Maciel (2002, p. 86) acredita que “a conjunção imagem-texto pode ser vista na própria superfície da tela, em variadas configurações” e é por meio dessa conjunção e utilização de vários recursos tecnológicos que Holland recria *O jardim secreto*. A pesquisadora afirma ainda que: “promovendo a fusão desses escritos com o espaço móvel e desdobrável da tela, o filme transforma o texto em base concreta de todo o conjunto, além de conferir ao objeto livro uma função estrutural na narrativa” (MACIEL, 2002, p. 86).

Segundo Peter Greenaway, “no Ocidente, imagem e texto são separados e pode-se imaginar o cinema como um lugar ideal para se conjugar novamente essas duas noções” (GREENAWAY, 2000, p.178 apud MACIEL, 2002, p.90). Partindo desse pressuposto, torna-se evidente que o cinema pode lidar com o texto de formas diferentes, sem atribuir a ele apenas a função de provedor de enredo, “mas através da articulação inventiva entre palavra e imagem, a tela ainda pode servir de **topos** privilegiado para a manifestação da poesia”. (MACIEL, 2002, p. 90). Na leitura fílmica que Holland faz de *O jardim secreto*, podemos constatar essa manifestação de poesia, conforme será demonstrado aqui.

A sintaxe do cinema pode ser criada por meio do movimento da câmera,

da combinação dos planos fílmicos, pela escolha dos ângulos e enquadramentos, pelos contrastes entre sombra e luz, pela presença da trilha sonora, pelo movimento das personagens e da paisagem, possibilitando ao espectador extrair aspectos que podem escapar à percepção comum. Assim como o escritor, o diretor e sua equipe escolhem, definem, criam sua arte por meio de uma estética desejada. Sergei Eisenstein, cineasta soviético, sobre a responsabilidade da linguagem cinematográfica, afirma

com que métodos e meios deve o fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que mostre, simultaneamente, não apenas o que é o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também como o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado. (EISENSTEIN, 2002, p.142).

Percebemos, pelas preocupações de Eisenstein, que o cinema além de contar uma história, deve saber como contá-la, e esse modo de contar está relacionado à experimentação do cineasta, à forma como quer se deixar transparecer na tela. Diante disso, podemos refletir sobre as escolhas feitas pela diretora Agnieszka Holland, que utiliza além do texto de Burnett sua própria percepção sobre a narrativa, e, como citado anteriormente, insere questões que não são abordadas na história da autora inglesa, para a criação de sua versão cinematográfica de *O jardim secreto*, com aspectos que se aproximam de seu estilo, como, por exemplo, a insinuação do despertar da sexualidade, que acontece durante a cena em que Mary e Dickon estão no balanço do jardim e Colin, que registrava o momento com sua máquina fotográfica, ao observá-los através da lente do aparelho, percebe que há uma ligação forte entre os dois, o que o deixa com ciúmes. Em alguns lugares, como na Grécia e no sudeste asiático, o balanço encontra-se relacionado aos ritos da fertilidade; é costume associar-se o vento produzido pelo balanço com a fertilização da terra (LEXICON, 2002, p. 31). No caso do filme e dessa cena específica, vemos o jardim florescendo, fertilizando-se em sua força natural, pois as crianças queriam que ele crescesse livre. Sugestivamente, tem-se a fertilidade do crescimento das crianças, que parecem florescer, na medida em que elas renascem. Há, ainda, a sugestão de uma relação fértil entre Dickon e Mary.



Figura 5 - Mary e Dickon no balanço - *O jardim secreto* (1993)



Figura 6 - Colin, o fotógrafo - *O jardim secreto* (1993)

Em outra cena Holland explora essa temática, ao focalizar uma muda em crescimento e as mãos de Dickon e Mary, que se tocam por um momento quando trabalham na terra do jardim, ação que possibilita ao espectador atento perceber que, assim como a planta está sendo avivada, as crianças também começam a ser despertadas para a vida, o amor e as paixões.



Figura 7 - As mãos que se tocam - *O jardim secreto* (1993)

Sobre as escolhas da diretora em fazer algumas alterações substanciais em relação ao enredo do romance, como o motivo da morte dos pais de Mary, seu parentesco com o Sr. Craven, a forma como ela encontra a chave da porta do jardim, ou até mesmo a perda da importância da personagem Sra. Sowerby, que no livro possui uma influência decisiva e marcante sobre Colin e Mary, vale ressaltar que o que realmente importa é o desenrolar da história, “é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2013, p. 230). A história não perde sentido ou é menos completa por isso, as modificações apontadas estão ligadas a uma sensação, uma atitude que é gerada por algo que foi retratado: morte-tristeza, descoberta-sentimento de pertencimento, laços familiares, cura-sagrado, que podem, em certo sentido, ser relacionados a aspectos psicológicos das personagens. No cinema, como esses momentos não são descritos com palavras que podem, de certa forma, explicar todas as perspectivas que envolvem a ação, as imagens e sua composição se encarregam de representar para o espectador o que se passa em cada cena.

Agnieszka Holland escolhe mudar o caminho traçado por Burnett, para obter resultados diferentes sobre os espectadores e, por sua vez, inserir aquilo que ela mesma acredita ser importante para contar a história das personagens e do jardim. Ismail Xavier afirma que “uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo” (XAVIER, 2003, p. 65). Acreditamos que Holland faz isso com coerência porque a narrativa contada pela cineasta, transposição da literatura para o cinema, tem como resultado um enredo bem desenvolvido, com personagens complexas, cheias de dilemas e conflitos internos, que são confrontadas de certa forma no/ e pelo espaço do jardim. Os confrontos ocorrem e podem ser identificados como a falta de amor, pertencimento e conhecimento de si de Mary; os medos da doença, da morte e a insegurança gerada pela ausência do pai em Colin; e o pavor de tudo que possa suscitar as memórias da esposa falecida e de uma nova perda do Sr. Craven; todos esses fatos e sentimentos desencadeiam no jardim, ele é o centro do labirinto. Sobre as adaptações fílmicas Clüver instrui:

Comecem sempre pelo texto-alvo e tomem-no como criação

independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto-fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre o velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica. (CLÜVER, 1997, p.45).

Segundo o que postula Clüver, deve-se sempre tomar a adaptação, transposição, como criação independente, mesmo que tenha sido baseada em outra arte, ainda que através dos estudos as comparações surjam, as aproximações identificadas, ou até mesmo as diferenças, terão um papel significativo: “Cada história é sempre contada de um jeito distinto, e nós mesmos lemos uma mesma versão de várias maneiras, porque as obras são dotadas de uma pluralidade de sentido que produz diversos efeitos de interpretação” (MARINHO, 2009, p. 59). Para Pasolini:

O autor cinematográfico não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita; não apanha os seus sinais do cofre, da custódia, da bagagem, mas do caos, onde só existem meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica. (PASOLINI, 1966, p. 270)

A partir da afirmação de Marinho reconhecemos os efeitos interpretativos gerados por Holland em seu *Jardim secreto*, e recorremos a uma imagem que pode representar tanto essas inúmeras maneiras de conduzir e direcionar uma história que o cineasta possui, quanto aproveitar a menção relacionada à natureza dos sonhos feita por Pasolini.



Figura 8 - A Sra. Lennox, mãe de Mary - *O jardim secreto* (1993)

Durante a cena representada pela imagem acima, Mary sonha com a mãe pela primeira vez depois que saiu da Índia, a mãe está no jardim e o jardim é uma selva; na sequência aparece uma menina de pouco mais de dois anos caminhando pela mata em direção aos braços da mulher, que de repente corre para dentro desse espaço, sumindo entre a vegetação. A criança chora ao se dar conta de que ficou sozinha naquela imensidão de espaço. Esse sonho não existe na narrativa literária, mas no filme possui uma representação significativa, porque percebemos um viés da própria Mary sentindo falta da mãe, além da possível interpretação do estar sozinha no mundo, onde não há ninguém para ampará-la. Xavier afirma que

[a] fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Dessa forma, sobre as comparações que podem ser realizadas Xavier entende que

[o] lema deve ser 'ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor', valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

Nossas análises se apoiam nessa perspectiva para, mesmo considerando o texto literário, verificar as escolhas de Holland, além das contribuições dos diretores de fotografia Roger Antony Deakins e Jerzy Zielinski e do compositor Zbigniew Preisner, e observar a forma como a história, o espaço e o enredo são criados, lançando mão de floreios surreais, imagens significativas e trilha sonora marcante. O filme da cineasta possui imagens instigantes, apresentando cenas que caracterizam a Índia e sua cultura, e as charnecas e a vida no campo do interior da Inglaterra, o que possibilita um enfoque significativo sobre os espaços narrativos, desde os macro-espacos, representados pela Índia e Inglaterra, que fazem um contraponto, aos micro-espacos, como é o caso do jardim, que é

micro, mas em sua estrutura heterotópica desvela-se como um macro-espço, pois o jardim se projeta como um mundo. Assim, o espectador é introduzido na narrativa por intermédio de uma imagem da Índia representada pela paisagem desértica e um palácio que configura a arquitetura dessa região, ao som de uma melodia clássica (Raga) típica da cultura indiana.



Figura 9 - Paisagem indiana - *O jardim secreto* (1993)

O tom terroso das cores que preenchem a imagem e os olhos de quem assiste possibilita que se estabeleça uma relação entre a cena e o clima seco e quente que são predominantes nesse território do Oriente. No livro, em grande parte da história, há um narrador heterodiegético, onisciente, que narra os acontecimentos sem fazer parte deles, mas em alguns momentos outras perspectivas se mesclam, caracterizando um narrador-refletor, filtrando o mundo pela ótica das personagens, e é por meio desse ponto tão sutil da narrativa literária, que Holland resgata esse olhar para o filme. Sobre a noção de narrador-refletor, derivada de Henry James, Lígia Chiappini Moraes Leite explica:

O ideal para [Henry] James, e que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção. (LEITE, 1994, p. 13)

Assim, tomamos ciência do enredo pela perspectiva de Mary, que conta

sobre sua vida na Índia, a experiência com o clima e cultura indianos, o tratamento que recebe das aias e de seus pais, que não a queriam. Ela é uma garota dependente dos criados, e sem a atenção de sua mãe Mary afirma que “tinha raiva, mas não chorava, não sabia chorar. Para essa sequência de imagens Holland lança mão da narração em *voz-off*, que é “a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser imediatamente vista mas que está presente no espaço da cena” (CORSEUIL *apud* XAVIER, 2009, p. 370).



Figura 10 - Mary e suas aias - *O jardim secreto* (1993)



Figura 11 - Mary e sua vida na Índia - *O jardim secreto* (1993)

Além disso, podemos considerar também que o narrador e sua presença

no cinema se dá pela forma como as imagens são organizadas, como as cenas são editadas e os planos sequência são articulados, segundo Anelise Reich Corseuil,

[a] montagem, determinada pela forma como uma história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador. O termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da *diegese*, ou seja, da narrativa. (CORSEUIL, 2009, p.374)

Essa organização narrativa no *Jardim secreto* em diversos momentos se vale do rosto da garota que preenche a tela⁴⁶, e é por meio dele que conseguimos dar sentido à cena apresentada e captar os sentimentos da garota. Sobre os mecanismos utilizados por Agnieszka Holland para a criação do filme, destacamos o conceito de rostidade de Gilles Deleuze:

O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. (DELEUZE, 1997, p. 35).

Assim, o rosto ressignifica o método de linguagem, e faz parte do processo de subjetivação, dessa forma ele torna-se um mapa que oferece uma leitura afetiva, e a partir disso o espectador consegue através desse rosto criar uma significação e produzir sentido sobre o que se apresenta. De acordo com Deleuze (1983, p. 115) “o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção”. Um exemplo é a cena do terremoto que tira a vida dos pais de Mary, pois toda a ação, que se passa em um quarto, é experienciada pelo espectador a partir do rosto e da visão da garota, a câmera captura o olhar da menina e vemos os acontecimentos pelos seus olhos debaixo da cama, através das franjas de renda da colcha que cobre o leito; é uma perspectiva limitada que revela uma pequena extensão do terror que a sequência representa.

⁴⁶ Conforme, por exemplo, a Figura 11.



Figura 12 - Mary presencia o terremoto que mata seus pais - *O jardim secreto* (1993)

Segundo a própria diretora (TIBBETTS, 2008), a menina que vislumbra os efeitos do terremoto através de frestas, sob um ponto de vista estreito, é também a forma como enxergamos a vida, apenas por fragmentos, sem apreender toda a sua totalidade. É dessa maneira, pela ressignificação das imagens, dos rostos apresentados a nós como pequenas revelações, que o jardim se transforma. Moore *et al* (2011, p. 13) aponta que “os romanos interpretavam os lugares como se fossem rostos, como revelações externas de um espírito interno vivo. Cada lugar (assim como cada pessoa) tinha seu próprio *Genius*, ou espírito”. No jardim secreto há a possibilidade do impossível, pois através dele as personagens se modificam diante dos nossos olhos e o próprio jardim ganha vida, ele passa a ter um “rosto” se relacionado ao conceito de imagem-afecção de Deleuze, porque “ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior” (DELEUZE, 1983, p. 265). Assim o espaço escapa de suas coordenadas “físicas” e passa a representar uma sensação; no filme, isso pode ser apontado pelas imagens a seguir.



Figura 13 - Entrando no jardim - *O jardim secreto* (1993)

Essa imagem representa a primeira entrada de Mary no jardim secreto, e nós adentramos com ela. A cena é constituída por uma filmagem que acompanha o andar da personagem, oferecendo ao espectador a sensação de estar caminhando também, pois a cada passo dado a expectativa aumenta junto à curiosidade para se descobrir o que há depois do túnel de plantas mortas. Nessa sequência o jardim não é apenas um lugar físico, ele gera uma sensação de aspecto sobrenatural, que é ampliada pela trilha sonora que se assemelha a um coral de anjos e potencializa ainda mais a característica fantástica que permeia o espaço. Assim, “o afeto espiritual não é mais expressado por um rosto, e o espaço não precisa mais sujeitar-se [...] como um primeiro plano. O afeto é agora diretamente apresentado em plano médio, num espaço capaz de lhe corresponder” (DELEUZE, 1983, p. 140). Dessa forma ocorre a transformação do espaço que possui sentidos bem específicos, tanto para quem assiste quanto para as personagens, é processo que descortina significações. Maciel afirma que

meios expressivos capazes de arrancar das coisas do mundo significados que, nelas, sua natural existência oculta. O poético se revela, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo um fato em seus elementos fotogênicos, liberta-se da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revela a verdade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. (MACIEL, 2002, p. 82).

Assim como o espaço escapa de uma representação meramente geográfica, esse processo de estabelecimento de novos sentidos ocorre também

com objetos específicos. Holland atribui uma característica emocional ao balanço que fica no jardim.



Figura 14 - O balanço de Lílias - *O jardim secreto* (1993)

A esse balanço do *Jardim secreto* é conferido um afeto expresso por um equivalente de rosto, de brinquedo infantil, que pode ser encontrado em diversas casas, entretanto o objeto passa a retratar a morte, devido à queda sofrida pela mãe de Colin, e o vazio que tomaram conta do jardim. Dentro dessa perspectiva é possível aplicar também a noção de *punctum*, de Roland Barthes, que pode ser entendido como aquilo que provoca o espectador em uma imagem. Para o pensador, e tecendo suas considerações sobre as fotografias, o *punctum*

parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 2012, p. 33).

Conforme as considerações de Barthes, acreditamos na utilização desse conceito para entender no cinema e na literatura a marca que fere, que provoca, que chama a atenção e provavelmente causa a hesitação.



Figura 15 - Mary e o elefantinho de marfim - *O jardim secreto* (1993)

Na narrativa fílmica, a menina Mary Lennox, ao ser alocada na Inglaterra, depois da morte dos pais na Índia, leva consigo um elefantinho de porcelana. A significação do bibelô em momento algum é explicitada de forma clara, mas ele aparece em cenas recorrentes do filme, pois traz em si um significado especial para Mary, podemos relacioná-lo a uma representação de sua mãe, porque pertencia a ela. É como se a menina quisesse manter uma memória que se apagava com o tempo, queria ser dona de algum objeto que “contivesse” a essência de sua genitora. Vale ressaltar que nenhuma das outras personagens tinha conhecimento sobre o elefante de porcelana, Mary o mantinha junto de si e não o mostrava a ninguém, o que pode ser relacionado ao *punctum* e sua característica individual.



Figura 16 - Mary e os objetos especiais - *O jardim secreto* (1993)

A imagem acima é muito significativa, pois mostra como Mary possui outros objetos que são para ela inestimáveis. Esse valor sentimental representa aspectos da própria construção da personagem, que a definem, como, por exemplo, o elefantinho de marfim ser um acesso à memória e aproximação da mãe que morreu; a corda de pular que é um presente dado a Mary e caracteriza seu primeiro contato com o amor de alguém que se importa com ela; e sobretudo a chave que permite a entrada para o seu “mundo”, seu jardim secreto. A respeito da relação dos sujeitos com os objetos, Marisa Gama-Khalil observa:

O poeta das coisas, Francis Ponge (1977, p. 221), afirmou que é necessário ao homem “um objeto que o afete como seu complemento direto, imediatamente”. Sendo afetados por um olhar, os objetos se transformam e transformam os homens. (GAMA-KHALIL, 2015, p. 210)

Ao constituir um “mundo” para as crianças, o jardim secreto com seus aspectos heterotópicos proporciona a elas o espaço do possível, Deleuze explica que

[u]m espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular

que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. (DELEUZE, 1983, p. 140)

É dessa forma que o jardim secreto criado por Holland se torna um espaço fantástico, onde as crianças acreditam que haja cura e mágica. No filme, Colin acredita tanto no poder sobrenatural do jardim que é curado nele e por meio dessa crença se sente imbuído a realizar a mágica também. Assim, ele, Mary e Dickon fazem um ritual para “chamar” o Sr. Craven de volta para casa. Em um de seus diálogos com Mary, Colin afirma que “o universo inteiro está *aqui*” e aponta para o peito, como uma confirmação de que está dentro dele e também do jardim.



Figura 17 - Colin anda no jardim - *O jardim secreto* (1993)



Figura 18 - O ritual: trazendo o Sr. Craven de volta para casa - *O jardim secreto* (1993)

Assim, o jardim e a natureza representam os aspectos naturais e sobrenaturais da narrativa e, além disso, constituem as próprias personagens a partir das relações que estabelecem. Um dos exemplos que pode expor essa questão é a constituição do pisco, que é decisivo para a criação do fantástico,

por ter ele mesmo ter essa característica. É o passarinho que mostra o caminho que Mary deve tomar para encontrar a porta de entrada para o jardim secreto.



Figura 19 - Mary conversa com o pisco - *O jardim secreto* (1993)



Figura 20 - O pisco mostra onde fica a porta do jardim - *O jardim secreto* (1993)

É também por meio da natureza que o tempo é definido, através das mudanças das estações e de elementos que constituem o jardim, como o desabrochar dos brotos e a aparição de flores, o que permite estabelecer uma relação com a própria alteração das personagens. Segundo o conceito de cronotopo de Bakhtin analisado por Marília Amorim,

[a] concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade. (AMORIM, 2006, p. 103)

Diante disso, podemos atribuir à chegada da primavera na Mansão Misselthwaite o retorno da vida para esse lugar, que tem os seus jardins despertados pela natureza, além da vitalidade recobrada por Mary, Colin e até mesmo o Sr. Craven.



Figura 21 - A primavera chegou - *O jardim secreto* (1993)



Figura 22 - A primavera chegou - *O jardim secreto* (1993)



Figura 23 e 24 - Cura, vida e amor - *O jardim secreto* (1993)



Figura 25 - Cura, vida e amor - *O jardim secreto* (1993)

Agnieszka Holland finaliza sua narrativa de modo muito especial e diferente do que acontece no livro. Na obra literária, Mary perde espaço nos últimos capítulos, sendo suplantada por Colin, que ao se recuperar da “doença” que o afligia, retoma também sua posição de herdeiro e “senhor” do lugar. No filme, a menina Lennox é a responsável pelo desenvolvimento de todas as ações, sendo reconhecida e valorizada no final.



Figura 26 – Você nos devolveu a vida, Mary – *O jardim secreto* (1993)

5. NA FRONTEIRA DO JARDIM, UM EFEITO DE FIM

Partiram no dia seguinte e caminharam através das distâncias até chegarem à Beirada. Não era visível, é claro. Não havia linha, nem cerca, nem muro; mas sabiam que haviam atingido a margem daquela região.

J.R.R. Tolkien

Enfim, chegamos ao nosso último passeio, passeio esse que representa a fronteira e não o limite, o efeito de fim mas não a conclusão. Percorremos vários caminhos, escolhemos diversas veredas e trilhas. Traçamos um percurso pelos jardins da história, da literatura e sua significação para o homem. E isso tudo se deu por causa de um único jardim, O secreto. Inicialmente não imaginamos que essa senda seria tão íngreme, por vezes dolorosa e em alguns momentos labiríntica e sem saída, no entanto, sempre que entrávamos errado em determinada rota, havia a possibilidade de voltar atrás e escolher uma nova direção. E essa reorientação sempre era possível porque o texto é um jardim de veredas que se bifurcam, a cada escolha feita, uma senda se apresentava, e dela, novos caminhos se abriam.

Sobre uma vereda tínhamos certeza e entramos por ela com confiança, sem saber o que nos esperava no final, essa vereda era o ponto de partida, mas também o de chegada, era um único jardim, o *Jardim secreto*, de Mary, Colin e Dickon; de Burnett e Holland, mas a partir dele, outros jardins ganharam forma, alguns cheios de significações, outros apenas representavam um espaço que estava lá para “ser”, porém, todos possuíam seu valor. Independentemente de como surgiam, nos levavam a novos passeios e novas descobertas.

Percebemos nessa jornada que o jardim não recebeu a atenção merecida e muitas vezes nos questionamos por que faltavam estudos a seu respeito. Qual a causa dessa bibliografia específica sobre os jardins ser tão escassa, mesmo ele aparecendo continuamente na literatura e na história da humanidade desde seus primórdios? Não sabemos o motivo, mas podemos pressupor que, por ser significativo para tantas culturas, seria difícil compilar todos os seus significados, porque uma descoberta nós fizemos: não há uma definição fixa para jardim, ele é real, irreal, não “é”, e “é”. É um espaço intrigante, muitas vezes fantástico na literatura, em alguns momentos está lá apenas como cenário que compõe uma narrativa, está presente em todas as culturas, representa deuses, rituais, espaço

de descanso, de conflito, abriga bruxas e anjos, é perfeito e também imperfeito, é para o homem, e também é o homem.

Segundo Hissa “[o] limite, visto do território, *está voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, *está voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem” (HISSA, 2006, p. 34); diante disso, estamos agora na fronteira, que não cerca, mas sim possibilita avançar para fazer novas descobertas, revelar novos caminhos, e tudo por causa de um único jardim, que é dois e *um*. Esse é *O jardim secreto*, que proporcionou o “atravessamento” entre duas mulheres, Burnett e Holland, separadas por quase 100 anos, nascidas em países e contextos diferentes, mas que se “encontraram” e compartilharam a “mesma” história. Dessa forma, literatura e cinema encontram-se *no jardim*, duas artes com linguagens distintas que proporcionam ao leitor/ espectador vivenciar com as personagens sentimentos de alegria e tristeza, passar pela morte e pela cura, e problematizar o que é amor, fidelidade e amizade verdadeiros.

Detemo-nos no “como” de seus jardins, em suas características, representações e abrangências, no espaço que é um pedacinho de mundo, mas também o mundo todo. Direcionamos nosso olhar para o livro de Burnett, espiando sempre o filme de Holland, e a fricção entre livro/ filme despertou-nos pequenas revelações, possibilitando apresentar as diversas formas de atuação do espaço, tanto nas narrativas, quanto nas personagens, leitores e espectadores. A cineasta tomou caminhos diferentes dos escolhidos pela autora, atitude que ampliou os significados do jardim e, ao invés de suscitar comparações sobre qual merecia ser considerado o melhor, abriu novos sendeiros para serem percorridos. Moore *et al* foi muito feliz ao afirmar que

[a]s possíveis configurações de um jardim, assim como as da literatura, variam em forma e escala. Do mesmo modo que alguns jardins, como os enredos de alguns contos fascinantes, estimulam-nos a seguir em frente por meio de eventos interessantes, outros prendem nossa atenção com sua forma, com suas simetrias, repetições, variações e complementações, como a rima dos versos. (MOORE *et al*, 2011, p. 182)

Esperamos que o leitor, ao percorrer esses cinco passeios nos quais houve a exposição concisa da importância do espaço ficcional e sua significação para as artes investigadas, possa de alguma forma ter sua visão ampliada a

partir do seu próprio entendimento e sentimentos vinculados ao jardim. E como dissemos anteriormente, não há conclusão, há efeito de fim.

“A maldição foi desfeita.

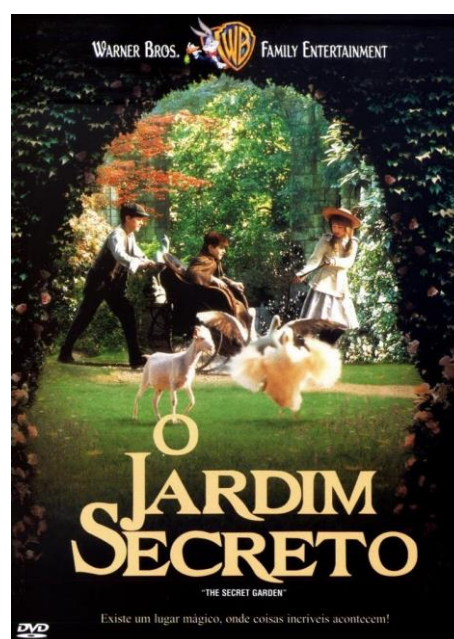
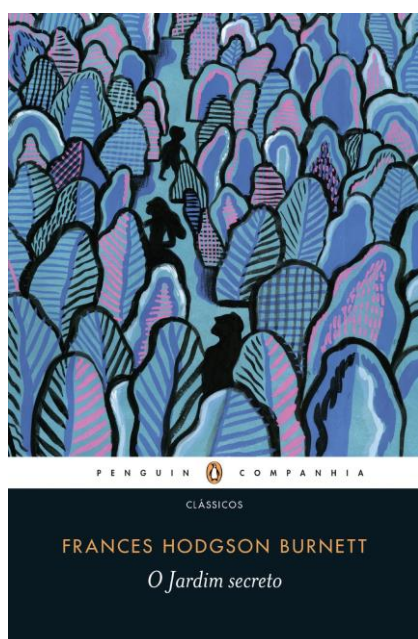
Meu tio aprendeu a rir, e eu aprendi a chorar.

O jardim secreto foi reaberto.

Está aberto... acordado e vivo.

Olhando do jeito certo, você verá que o mundo todo é um jardim.”

Mary Lennox
O jardim secreto (1993)



REFERÊNCIAS

AGNIESZKA Holland. IMDb. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0002140/>. Acesso em 12 de mai. de 2016.

ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação**. 23.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

ALVES, Rubem. Quem sou eu?. **Instituto Rubem Alves**, 2016. Disponível em: <http://www.rubemalves.com.br/site/rubemalves.php>. Acesso: 06 de jul. de 2016.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. **Bahktin**: outros conceitos-chave. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2006.

ANDERSEN, Hans Christian. **A rainha da neve**. Trad. Per Johns. Ilust. Vladyslav Yerko. Belo Horizonte: Tessitura, 2013.

ARCE, Alessandra. **Friedrich Froebel**: o pedagogo dos jardins de infância. Petrópolis: Vozes, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2.ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo in Buarque De Almeida. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Contemporânea de Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1998.

BLIND banker. Direção: Euros Lyn. Enredo: Stephen Thompson. In.: série de televisão **Sherlock**. Produção: BBC. (88min.). 1 ago. 2010.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2.ed. Maringá: Eduem, 2012. <https://doi.org/10.7476/9788576285847>

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. **Ficções**. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO-BRANCO, Lúcia. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre** - Jane Eyre: An autobiography. Trad. e notas Doris Goettems. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2010.

BUKOWIECKI, Andrzej. **Convite para o cinema**: Wajda no Brasil. 2011. Disponível em: <https://www.msz.gov.pl/resource/6913696e-32c0-4dc7-9a66-d025e98cd8e3>. Acesso: 17 de jun. de 2016.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: a idade da fábula – Histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. – 26.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURNETT, Frances Hodgson. **O jardim secreto**. Trad. Sônia Moreira; introdução e notas de Alison Lurie; posfácio de Marise Hansen. São Paulo: Penguin, 2013.

BURNETT, Frances Hodgson. **The secret garden**: authoritative text, backgrounds and contexto, Frances Hodgson Burnett in the press, criticism/ Frances Hodgson Burnett; edited by Gretchen Holbrook Gerzina. New York: Norton Critical Edition, 2006.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá. Ilustrações John Tenniel. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CARVALHO, Ana Cecília. Impasses de uma letra literária psicanalítica. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **A letra oblíqua** – ensaios de literatura e psicanálise. Belo Horizonte: Núcleo de Assessoramento à Pesquisa da UFMG,

1996, p.3-24.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. – São Paulo: Martins, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, Alain Gheerbrant e colaboração de André Barbault. Coord. Carlos Sussekund. Trad. Vera da Costa e Silva. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHRISTIE, Agatha. **A noite das bruxas**. Trad. Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Revista Literatura e Sociedade** – Revista de teoria Literária e literatura comparada. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, p. 37 - 55, 1997. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes/ Inter Media. **Revista Aletria**. Belo Horizonte: UFMG, - jul.- dez., p. 11-41, 2006. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.0.10-41>

CORSEUIL, Anelise Reich. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Thomas Bonnici, Lúcia Osana Zolin (Orgs.). 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. **Final do jogo**. Trad. Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1971.

DAWES, Amy. **The best of both worlds**. Directors Guild of America – DGA, 2012. Disponível em: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1203-Summer-2012/Agnieska-Holland.aspx>. Acesso: 17 de jun. de 2016.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, vol.5.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**; Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FAGUNDES, Marcelo. Natureza e cultura: estudo teórico sobre o uso do conceito de paisagem em pesquisas arqueológicas – geografia cultural, antropologia maussiana e o conceito de lugar. **Arqueologia na paisagem: olhares sobre o jardim histórico**. TRINDADE, Jeanne; TERRA, Carlos (Orgs.). Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. **Os entre-lugares do sujeito e da escritura em Arnaldo Antunes**. Curitiba: Appris, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Manoel Barros da Motta (Org.); Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As práticas de subjetivação nos espaços d'O Conto da Ilha Desconhecida. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Janaína (Orgs.). **Análise do discurso: sujeito, lugares e olhares**. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 63-74.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**.

Flavio García e Maria Cristina Batalha (Orgs.). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Lar amargo lar**: moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e de Murilo Rubião. *Brumal*, Vol. 1, nº 1. 2013. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.31>

GAMA-KHALIL. Os objetos e a irrupção do fantástico em *Objecto quase* de José Saramago e *Objetos turbulentos* de José J. Veiga. In: GARCÍA, F.; GAMA-KHALIL, M.M. (Orgs.). **Vertentes do Insólito Ficcional - Ensaios I**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 198-215.

GERZINA, Gretchen Holbrook. The end of an era. **The secret garden**: authoritative text, backgrounds and context, Frances Hodgson Burnett in the press, criticism/ Frances Hodgson Burnett; edited by Gretchen Holbrook Gerzina. New York: Norton Critical Edition, 2006.

GRIMAL, Pierre. **L'art des jardins**. Paris: Universitaires de France, 1954.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**. Inserções da geografia na crise da modernidade. Parte I Fronteiras. *Fronteiras e Limites: A distância e o contato*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 34-45.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**: Peter Hunt. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, A. Wolfgang. Atos de fingir. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JARDIM secreto. Direção: Agnieszka Holland. Warner Bros., 1993. (Tradução de THE SECRET garden).

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

LEITE, Lígia C. Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.

LEWIS, C.S. **As crônicas de Nárnia**. Trad. Silêda Steuernagel Paulo Mendes Campos; ilustrações de Pauline Baynes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEWIS, C.S. Três maneiras de escrever para crianças. **As crônicas de Nárnia**. Trad. Silêda Steuernagel Paulo Mendes Campos; ilustrações de Pauline Baynes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2002.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Amor. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACIEL, Auterives. Nomadização dos espaços urbanos. In: COSTA, Icléia Thiesen M.; GONDAR, Jô (org.). **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 11-21.

MACIEL, Maria Esther. A poesia no cinema: de Buñuel a Greenaway. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: UFSC, v.7, 2002, p. 81-92.

MARÍN-DÍAZ, Dora Lilia. **Infância: discussões contemporâneas, saber pedagógico e governamentalidade**. 2009. 199 f. Orientadora: Nádia Geisa Silveira de Souza. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2009.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MARKOWITZ, Robert. **Visual history with Agnieszka Holland**. Directors Guild of America – DGA, 2012. Disponível em: <https://www.dga.org/craft/visualhistory/interviews/agnieszka-holland.aspx>. Acesso: 17 de jun. De 2016.

MARTIN, George R. R. **A tormenta de espadas**: As crônicas de gelo e fogo – Livro 3. Trad. Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012a.

MARTIN, George R. R. **O festim dos corvos**: As crônicas de gelo e fogo – Livro 4. Trad. Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012b.

MOORE, Charles W; MITCHELL, William J.; TURNBULL, William Jr. **A poética dos jardins**. Trad. Gabriela Celani. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**: uma polêmica. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. A montagem no cinema e na literatura. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, v.78, n.8, p. 5-11, Out., 1984.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**: um conto de fadas. Trad. Heitor Aquino Ferreira; posfácio Christopher Hitchens. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PACAGNELLA, César Eduardo. Rousseau e a arte de cultivar jardins. **Verdades e mentiras**: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau. Org. José Oscar de Almeida Marques. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

PAIVA, Patrícia D. O. **Paisagismo I – histórico, definições e caracterizações**. 2004. 127 f. Especialização. Curso de Pós-Graduação “Lato Sensu” a Distância: Plantas Ornamentais e Paisagismo. Universidade Federal de Lavras – Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão, Lavras. 2004.

PASCHOAL, Jaqueline Delgado; MACHADO, Maria Cristina Gomes. **Revista HISTEDBR On-line**. Campinas, n.33, p.78-95, mar.2009.

PASOLINI, Píer Paolo. A poesia do novo cinema. **Revista Civilização Brasileira**. Ano I – Nº 7. Rio de Janeiro, 1966.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

POE, Edgar Allan. **Edgar A. Poe**: Ficção completa, poesia & ensaios. Org. Trad. Oscar Mendes. Colaboração Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PULVER, Andrew. **A short history of Polish cinema**. The Guardian, 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/apr/06/short-history-of-polish-cinema>. Acesso: 17 de jun. de 2016.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Trad. Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROSA, João Guimarães. Jardim fechado. **Ave, palavra**. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Introdução Michel Launey; Revisão Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SANTOS, Eloína Prati. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói; Juiz de Fora: EDUFF, EDUFJF, 2010, p. 341-365.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 24.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHINZ, Marina. **O mundo dos jardins**. Trad. Vera Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1988.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. **Filosofia da paisagem**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SPYSZ, Anna. **Polish films and filmmakers**. Local Life Warsaw, 2007. Disponível em: <http://www.local-life.com/warsaw/articles/polish-cinema>. Acesso: 17 de jun. de 2016.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STEINBECK, John. **A leste do Éden**. Trad. Roberto Muggiati. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Trad. Herbert Caro e Ernesto Vinhaes. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SWIDERSKI, Sergiusz. **IMDb Mini Biography – Agnieszka Holland**. Disponível: http://www.imdb.com/name/nm0002140/bio?ref=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 29 de maio de 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. O jardim selvagem. **Antes do baile verde**. Posfácio Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TIBBETTS, John C. **An Interview with Agnieszka Holland**: The Politics of Ambiguity. Available online: 20 Feb 2008. Acesso em: 27 de março de 2016. <https://doi.org/10.1080/10509200601074751>

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3.ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **O jardim imperfeito**: o pensamento humanista na França. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2005.

TOLKIEN, J.R.R. Folha, de Migalha. **Árvore e folha**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TOLKIEN, J.R.R. **O senhor dos anéis**: segunda parte: as duas torres. 2.ed. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta; revisão Ronald Eduard Kyrmse; coord. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TREVIZAN, Zizi. **As malhas do texto**: escola, literatura, cinema. São Paulo: Clíper, 1998.

TRINDADE, Jeanne. TERRA, Carlos. **Arqueologia na paisagem**: olhares sobre o jardim histórico. Jeanne Trindade, Carlos Terra (orgs.). Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOLF, Virginia. Kew Gardens. **Virginia Woolf**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. **Literatura, cinema e televisão**. Tânia Pellegrini (et al.). São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

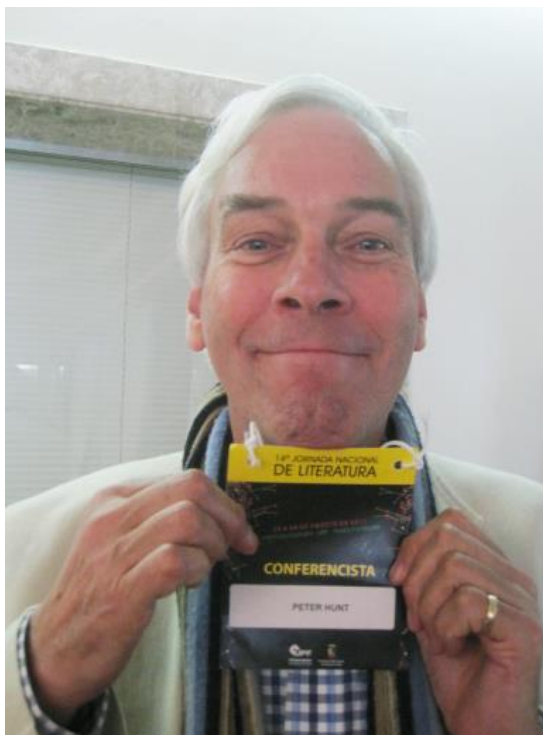
ANEXOS

Peter Hunt

Seriedade e estilo literário para crianças

POR FLÁVIA LINS E SILVA E JOÃO LUIS CECCANTINI

Peter Hunt foi o primeiro britânico a escolher a literatura infantil e juvenil para tema de um PHD. Na época, seu orientador chegou a comentar que aquilo não era assunto sério o suficiente. Naquele tempo, nos anos 80, ninguém estudava livros escritos para crianças e jovens nas universidades. Não existia uma crítica literária especializada dedicada à análise da produção dos livros infantis e juvenis. Em 1991, Peter Hunt publicou seu livro *Crítica, teoria e literatura infantil*, publicado no Brasil em 2010 pela editora Cosac Naify. Passados vinte anos desse primeiro livro de Hunt, muita coisa mudou. Hoje, existem mais de oitenta cursos sobre literatura infantojuvenil oferecidos nas universidades da Grã-Bretanha e muitos estudiosos já são PHDs no assunto. Peter Hunt, porém, acaba de se aposentar como Professor Emérito da Universidade de Cardiff e agora se sente mais historiador da literatura para crianças e jovens do que pesquisador de novas tecnologias. Sem compromissos fixos com universidades, ele tem aproveitado o tempo para escrever e viajar, dando palestras pelo mundo afora, como a que apresentou em Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, onde a *Emília* o entrevistou.



EMÍLIA — *Parece que, apesar de aposentado, você anda trabalhando bastante...*

PETER HUNT Sim, tenho feito um livro por ano. Escrevi quatro volumes de clássicos comentados para a editora Oxford Classics e tenho dado aulas sobre o livro *O jardim secreto*, que completa cem anos este ano (veja abaixo o texto de Peter Hunt sobre o livro). Assim que me aposentei, tirei um ano sem obrigações e escrevi três livros infantojuvenis. Dois deles eram histórias de detetives e, de início, não consegui publicá-los porque disseram que detetives estavam fora de moda e que meu texto era muito difícil. Só depois de algum tempo decidiram publicar as histórias...

E — *Será que pode tentar explicar o que é o livro juvenil para você? No que é diferente do livro infantil ou adulto?*

PH Na verdade essas categorias são para as bibliotecas. Atualmente, muitos acham que a diferença entre os livros para jovens e para adultos é apenas que há determinados assuntos que não devem estar nos livros para jovens. Nesse sentido, os livros sobre vampiros, por exemplo, são sobre sexo, mas não há sexo. Outro dia examinei uma tese de doutorado sobre um livro onde aparece essa mesma situação. A protagonista é sequestrada por um jovem bonitão e nada acontece, mas tudo é insinuado. Ou seja, é pornografia para adolescentes. Por recomendação da editora, a autora teve de mudar o final. Na primeira versão, a garota se apaixona pelo sequestrador e o editor disse que a autora não podia fazer isso num livro para jovens. Deveria haver outro desfecho para a história, com final mais moralista, em que o sequestrador terminasse punido. Então, vemos que no livro para jovens há uma preocupação moralista.

E — *E quem dita essa moral?*

PH Os editores.

E — *Editores de onde? Editores de um único país estão ditando a moral dos livros de todo o mundo?*

PH Acho que sim. Por causa da estrutura comercial do mundo. Você tem fortes editores americanos e muitos editores europeus que fazem parte de conglomerados e, por isso, têm muito pouca independência. Recentemente, publiquei um artigo num livro, falando sobre censura e a editora pediu para retirar dois assuntos: um sobre o conflito árabe-israelense e outro sobre uma posição política atribuída a C. S. Lewis. Os dois assuntos foram cortados. Num artigo sobre censura! Na editora Random House e em muitas editoras grandes eles dizem que não podem contrariar ninguém em nenhum lugar do mundo. Assim, há assuntos sobre os quais não se pode falar.

E – *Falta coragem aos editores?*

PH Falta coragem, sim, por que eles agora são movidos pelo dinheiro e não mais pelos livros. Nas editoras independentes da Inglaterra, as coisas estão melhorando, e isso está ligado à publicação por demanda. Mas outros problemas persistem, como a questão de gênero, por exemplo. Determina-se que livros para meninos têm que ser assim, livros para meninas têm que ser assado... Sem falar nos livros sobre vampiros que têm uma moral imoral. São textos que diminuem o valor das mulheres, que voltam a ser completamente subservientes. E isso é aceito!

E – *Quais os seus autores favoritos, do passado e do presente?*

PH Kipling. Rudyard Kipling (autor de *O livro da Selva*, entre outros), por que ele tem um estilo muito rico, uma linguagem saborosa que pode ser degustada. Também gosto de Frances Hodgson Burnett, mas por outros motivos. Parece que ela sabe apertar os botões certos nas horas certas. Que entende muito de drama e faz você sentir frio e sofrer, tem um talento melodramático que eu admiro. Arthur Ransome também me agrada. Escreveu nos anos 30. Foi o primeiro na Inglaterra a escrever sobre as férias das crianças e fez muito sucesso no período do entreguerras. Sobre os livros de hoje... isso já é mais difícil. Infelizmente, não gosto dos livros de Philip Pullman porque acho seu estilo literário pobre. Suas ideias são boas, mas a qualidade do texto é fraca. Gosto dos livros da J. K. Rowling pelo mesmo motivo que gosto de Burnett, por que ela sabe apertar os botões certos nos momentos certos, sabe emocionar. *Mortal Engines*, de Philip Reeve, é um livro interessante também, ele cria uma história interessante, com cidades em movimento, sobre caminhões imensos. Acho que a linguagem nos livros para crianças e jovens ficou simples demais nos últimos tempos. Pegue um livro dos anos 50 e compare com Philip Pullman. Você vai ver como a linguagem empobreceu. Talvez por influência de outras mídias. Acho que Kipling nunca seria publicado nos dias de hoje...



E — *Que cursos você considera bons hoje na Grã-Bretanha para quem gosta de literatura infantil e juvenil?*

PH Na Inglaterra, recomendo a Roehampton University, em Londres. E Newcastle, que é a maior, tem uma ótima biblioteca, além de oferecer muitos cursos à distância. E agora Cambridge acaba de lançar um curso de mestrado em Literatura para Crianças, no curso de Educação. Na Open University há uma sessão de Literatura juvenil. É curioso porque começaram com 500 alunos e hoje há mais de 1800 alunos por ano nesse curso.

E — *Parece que o interesse em estudar literatura infantil e juvenil aumentou bastante nos últimos anos...*

PH Sim, há mais interesse hoje. Talvez pelo efeito Harry Potter. Foi um *big boom*. O problema é que agora todos os editores procuram os mesmos sucessos. Todos os editores precisam ter uma série de bruxos, uma série de vampiros, uma série de princesas, uma série de garoto banana... Todos querem ter o mesmo. Antes, era o contrário: cada editor queria ter algo único e original.

E — *Aparentemente o sucesso comercial fez com que as pessoas olhassem para a literatura infantil e juvenil com mais seriedade?*

PH Sim. Mas acho que o primeiro sucesso veio de Phillip Pullman com *His dark material* (lançado no Brasil pela editora objetiva, com o título de *Fronteiras do Universo*). Um livro bem controverso que fala da morte de Deus e coisas assim (e que fez Pullman entrar para a lista negra do Vaticano). O fenômeno Pullman mostrou que, quanto mais um livro juvenil se parece com um livro para adultos, mais respeitado ele é. Meu argumento, porém, é que livros para jovens não deveriam buscar ser parecidos com os livros para adultos. Deveriam ser totalmente diferentes. Tivemos uma conferência há dois anos na Biblioteca Britânica sobre poesia para crianças. Havia muitos poetas presentes, mas nenhum que escrevesse poesia para crianças. Nessa conferência, disseram que a poesia feita para crianças é um aprendizado para a poesia feita para adultos. Disseram que poesia para crianças é aquela que brinca com a linguagem, tem liberdade, deixa fazer o que se quiser. Mas como essa poesia é julgada? Por sua semelhanças com a poesia adulta! E com isso estão destruindo a criatividade infantil colocando-a nesse formato adulto. Não se deve comparar a poesia feita para crianças com a poesia feita para adultos! Há ainda essa ideia antiga de que a literatura para crianças é uma versão menor da literatura para adultos.

E — *O que mudou desde que você escreveu seu primeiro livro sobre literatura infantil e juvenil para os dias de hoje?*

PH Naquele tempo, há vinte anos, eu estava tentando dar aulas e precisava explicar para as turmas que a literatura infantojuvenil era interessante e valia a pena ser estudada. Também tentei escrever um livro que fosse um guia que ajudasse a elaborar críticas aos livros. E teve um bom impacto porque meu argumento é que literatura é algo que mexe com hierarquia, com quem está no poder. Hoje é mais fácil montar um curso de literatura infantojuvenil, mas em muitos países ainda há uma grande luta pela frente.



Na Itália, por exemplo, tentei montar cursos e descobri que eles estão vinte anos atrasados. Aham que literatura para crianças – e seus cursos – têm de ser simples... É importantíssimo ter professores especialistas em literatura infantojuvenil, assim como universidades que ofereçam mestrados e doutorados sobre o assunto. Precisamos de cursos sobre literatura infantojuvenil cada vez mais puxados, para que não pensem que o que estudamos é um assunto fácil, simples, coisas assim. Um dia, quando for difícilíssimo entrar para esses cursos nas universidades, daqui a dez anos, ninguém vai poder dizer que é um tema fácil...

E — *O que você acha dos livros de Roald Dahl?*

PH Se você olhar o que aconteceu com os livros para crianças e jovens nos anos 80 e 90 vai ver que os livros viraram produtos. E Dahl se tornou um mestre nisso. Parece que ele está do lado da criança, que faz apologia da liberdade, mas no fim está manipulando as crianças, transformando-as em consumidoras. Ele faz uma espécie de carnaval. Pessoas no poder deixam os demais se divertirem um pouquinho para que se sintam livres e não façam nenhuma revolução. Dahl faz a mesma coisa. Parece que incentiva a liberdade, mas é uma espécie de carnaval o que ele promove. Por detrás de suas histórias, há um autor com uma visão muito cética e cínica do mundo. Ele não foi o primeiro a fazer marketing e a vender produtos para crianças, mas ele manipulou tudo muito bem. Transformou tudo em produto, de uma maneira muito inteligente. Então, enganou muita gente. Não digo que não é um bom entretenimento, mas ele é parte de um movimento que transforma tudo em produto.

E — *E Harry Potter?*

PH Harry Potter começou como um livro independente. Depois mudou porque foi levado para grandes editoras etc.

E — *Você já veio duas vezes ao Brasil. O que tem achado das discussões de literatura infantojuvenil por aqui?*

PH A literatura aqui tem muita liberdade, muita variedade. E as perguntas que me fazem são ligadas à teoria e a questões fundamentais da literatura. Parece que o cenário para essa literatura aqui é bom, e está crescendo. Se chegarem a ter cursos em universidades importantes, como começou a acontecer em Cambridge, a literatura infantojuvenil vai ser cada vez mais compreendida. Nos EUA, isso ainda não aconteceu. Sempre pergunto aos estudantes americanos: quantos de vocês que estão aqui são de Yale, de Harvard? Por enquanto, são todos de universidades pequenas. Ainda é preciso ir mais longe para que esse conhecimento seja levado mais a sério. Ainda não chegamos lá, mas o movimento está crescendo.

E — *No Brasil, ainda não há um mestrado especificamente em literatura infantojuvenil. É necessário se fazer mestrado em literatura brasileira e depois uma especialização em literatura infantojuvenil.*

PH É uma estrada longa até que o assunto seja realmente aceito. De qualquer jeito, acho que a matéria tem que fazer parte do departamento de literatura e não do departamento de educação. E tento fazer com que meus livros de teoria sejam publicados por grandes editoras para que sejam vistos com seriedade.

E — *Parece que livros, animação e jogos estão se misturando bastante no cenário atual. O que acha disso?*

PH Sim, está tudo muito misturado. Temos que nos perguntar onde nos colocamos neste momento? Queremos manter o valor do livro e o valor da palavra? Ou temos que aceitar que as novas gerações vão valorizar algo diferente... A valorização da literatura ou não também é um reflexo do que acontece nas casas. Em casas onde os pais gostam de livros, filhos gostam de livros.



Mary, Mary... Como o seu jardim continua crescendo?

Crítica de Peter Hunt ao livro O jardim secreto

O maior erro que as pessoas cometem quando querem promover um livro clássico é descrevê-lo como atemporal.

Um livro como *O jardim secreto*, escrito por Frances Hodgson Burnett é atemporal apenas no sentido de que teve leitores por cem anos. Quando foi lançado, em 1911, *The Bookman* observou que o livro era “mais que apenas uma história de crianças, com uma camada profunda de simbolismo”. Nos anos 60, o livro se tornou cult nos Estados Unidos, entre estudantes do ensino médio, não apenas por que contava a história de “duas crianças infelizes, doentes e civilizadas demais que conseguem se tornar mais felizes e saudáveis através de uma combinação de um jardim comunitário, uma fé mística, exercícios diários, encontros de grupo e boa alimentação”. Será que a atemporalidade, então, acontece devido aos símbolos associados ao jardim que reverberam através dos anos? Jardins, como espaço simbólico de inocência, crescimento e regeneração, sem falar da sexualidade, tentação e morte relacionados ao Éden. Em 2006 *The Ultimate Teen Book Guide* descreveu *O jardim secreto* como um livro sobre uma menina quase adolescente que se transforma num ser humano melhor ao encontrar um jardim abandonado que precisa de cuidados. Quão moderno é isso?

O fato de que *O jardim secreto* toca em um assunto tão poderoso não significa que o livro não seja um produto de seu tempo – e, se ignorarmos as fontes mais imediatas e os *stimuli* do livro, perderíamos muito de sua riqueza. *O jardim secreto* – como todos os clássicos – precisa ser apreciado e compreendido em sua contemporaneidade para ser melhor saboreado.

Burnett era uma mulher ligada ao jardim, numa era de jardins. Jardins abundavam nas pinturas pré-rafaelitas como nos quadros de Rossetti; Stevenson usou os jardins

como marca para sua coleção de poemas para crianças em 1885; havia jardins, abandonos e assombros nos poemas de Swinburne. No mundo da educação, Friedrich Froebel escreveu *O sistema de jardins de infância* em 1855 e o termo *kindergarten* (*jardins de infância*) foi popularizado por seus seguidores, entre os quais estava Burnett. (Em 1917 ela foi convidada a escrever uma introdução para a coleção da autora americana Kate Douglas Wiggin, autora do livro *Rebecca of sunnybrook farm*, no qual Wiggin relembra seu tempo de jardim de infância...). A baronesa Marenholtz-Bülow escreveu, em 1879, no livro *Criança e criança-natureza* que “a criança que nunca teve um pedaço de terra para chamar de seu (achará difícil) se ater à capacidade humana de nutrir”. E no livro *O jardim secreto*, Mary implora para ter seu próprio pedaço de terra, descobrindo assim como nutrir os demais.

Na prática, Burnett desenvolveu seu próprio jardim de rosas em Maytham Hall, em Kent, e a estrutura das estações do tempo em *O jardim secreto* pode ter sido sugerido por I. L. Richmond no livro *In My Lady's Garden* (1908), uma coleção anual publicada pelo antigo editor da revista *Queen*. Outros best-sellers daquele tempo que Burnett pode ter conhecido: *Elizabeth and the German Garden* (1898), de Elizabeth van Arnim, editado até hoje, e dois volumes curiosos escritos por I. Lilies Trotter. (Talvez não seja coincidência o fato do nome da falecida mãe de Colin também chamar-se Lilies). Os livros de Lilies Trotter, *Parables of the cross* (1890) e *Parables of the christ-life* (1899), fazem a ligação entre espiritualidade e jardinagem que Dickon e sua mãe também fazem em *O jardim secreto*:

“o galho deve se libertar das folhas antigas para que o novo broto possa nascer. E antes que a alma possa experimentar uma vida com completude... uma escolha deverá ser feita”.

Há também a história escrita por Mrs. J. H. Ewing *Mary's Meadow* (1884), inspirada no botânico e jardineiro John Parkinson (1567-1650) que era parte da moda e que propunha “O jogo do paraíso terrestre - embelezando lugares esquecidos” – um hábito que passou a ser chamado de “Mary Meadowing”. Para uma cabeça como a de Burnett, essa teria sido uma conexão bem óbvia e o mesmo pode ter acontecido com o livro *An Enchanted Garden* (1892), escrito por Mrs. W. J. Molesworth, no qual uma carroça lidera crianças para um jardim deserto.

Junte tudo isso ao fato de que Burnett estava cercada pela teosofia, pelo Novo Pensamento, pela Ciência Cristã, pela autoajuda, além de ser contemporânea do crescimento do movimento de *Reformkleidung* na Alemanha, que questionava as roupas restritivas das mulheres (e precedido por *Heidi* – um livro ao qual *O jardim secreto* deve suas maiores cenas), sem esquecer da campanha de Fanny Fern por exercícios para as mulheres. Com tudo isso, temos vários elementos de uma época,

elementos que ajudam a situar melhor o que parece “atemporal”. Sustentado por jardins, antes, agora e para sempre, *O jardim secreto* está muito vivo, uma parábola do poder feminino numa era que ainda precisa dele.

* Esta entrevista foi realizada durante a 14^o Jornada de Passo Fundo, no mês de agosto de 2011. <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=41>