



Arte e espiritualidade
como princípios do projeto
de paisagem do **jardim japonês**

LAURA MOTA DE ANDRADE . JOELMIR MARQUES DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

LAURA MOTA DE ANDRADE

**ARTE E ESPIRITUALIDADE COMO PRINCÍPIOS DO PROJETO DE PAISAGEM
DO JARDIM JAPONÊS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca avaliadora, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Joelmir Marques da Silva

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Andrade, Laura Mota de.

Arte e espiritualidade como princípios do projeto de paisagem do jardim japonês / Laura Mota de Andrade. - Recife, 2024.

70 p. : il.

Orientador(a): Joelmir Marques da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Arquitetura e Urbanismo - Bacharelado, 2024.

Inclui referências.

1. História do Paisagismo. 2. Teoria da paisagem. 3. Jardim japonês. I. Silva, Joelmir Marques da. (Orientação). II. Título.

710 CDD (22.ed.)

Agradecimentos

Durante o processo de escrita desse trabalho muita coisa aconteceu, tanto no mundo, quanto em minha vida pessoal. De carnavais a uma pandemia, entre alegrias e sofrimentos, essa foi uma experiência igualmente árdua e prazerosa para mim. Árdua pela própria natureza da construção de um trabalho acadêmico, prazerosa pela forte sensação de realização ao completá-lo, bem como a felicidade de concluir esta fase da vida acadêmica. Entretanto, essa jornada dificilmente teria me proporcionado tantas vivências boas, caso eu não tivesse ao meu lado o apoio de várias pessoas que, às suas diferentes maneiras, me inspiraram, motivaram e ajudaram – e sem as quais esse trabalho não existiria.

Dessa forma, agradeço:

Ao meu pai, **Ricardo Pimentel**, e às minhas mães, **Elza Mota** e **Raquel Bianor**, pelo apoio incondicional que me oferecem desde o meu nascimento, pelo suporte emocional nessa jornada e por todo amor que sempre me deram. Amo muito vocês.

A **Joelmir Marques**, meu maravilhoso orientador, por toda a paciência e cuidado que teve comigo nesse longo processo de produção, por todo aprendizado que me proporcionou com nossas conversas, por todo incentivo que sempre me ofereceu e por todas as risadas que me causou.

Às professoras **Lúcia Veras** e **Onilda Bezerra**, por despertarem em mim a curiosidade que deu origem a esta pesquisa, bem como todos os ensinamentos que ofereceram ao longo da graduação.

Às professoras **Mirela Duarte** e **Ana Rita Sá Carneiro**, por me despertarem a sensibilidade para a poética da paisagem.

À professora **Risale Neves**, por incentivar a minha pesquisa desde o início e por todos os ensinamentos teóricos e práticos da profissão que você me passou.

Aos meus colegas de graduação, por todos os debates e as vivências sem os quais minha experiência como graduanda não teria sido tão rica quanto foi. Agradeço, especialmente, a **Rebeca Santoianni**, **Elizabeth Almeida**, **João Vitor Cunha** e **Pollyana Martins**, pelas conversas, discussões e desabafos durante a produção do TCC.

A todos os amigos que me apoiaram e incentivaram nessa jornada, em especial a **Carolina Braga**, **Júlia Cabral**, **Emília Oliveira** e **Lucas Lima**, por me levantarem a cada tropeço, pelo ânimo que me passaram, cada um a seu modo, e por acreditarem que eu conseguiria quando eu mesma não acreditei. Amo demais cada um de vocês!

A meus primos, **Miguel** e **Maria Clara Pimentel**, por todas as conversas e momentos de descontração e por me ajudarem a não pirar.

A **Liliane Martins**, por todas as realizações que me proporcionou nesse processo.

A **André Duarte**, pela belíssima arte das capas e pelo suporte e incentivo nesses momentos finais.

Aos donos da casa, **Zeus**, **Olímpia** e **Pallas Atena**, por me manterem sã da maneira mais enlouquecedora possível.

E a todos que me motivaram, meu muito obrigada!

RESUMO

A partir de uma análise estrutural das ementas de disciplinas relacionadas à arquitetura da paisagem nos cursos de Arquitetura e Urbanismo de importantes universidades brasileiras, constatou-se uma lacuna acerca do paisagismo nipônico, embora o Japão seja um país no qual o *fazer jardim* é considerado uma arte. Além disso, o Japão possui histórico vínculo com o Brasil, uma vez que possuímos uma das maiores comunidades de imigrantes japoneses do mundo. Desta forma, objetivou-se preencher, de certa forma, com esse estudo, a lacuna encontrada no campo disciplinar da história do paisagismo japonês. Para tanto, investigou-se (i) as origens do *fazer jardim* japonês, (ii) quais são as correntes de pensamento que influenciaram o fazer paisagístico nipônico – e como elas se refletem no jardim – e (iii) quais são os princípios deste *fazer jardim*. Como procedimento metodológico, adotou-se a pesquisa bibliográfica para a seleção das fontes de pesquisa pertinentes ao tema e, conseqüentemente, a construção do estado da arte de forma a responder aos posicionamentos acima feitos. Ao final do estudo, constatou-se que boa parte da bibliografia utilizada relacionada às origens do jardim japonês reforça os aspectos espirituais, ou mesmo místicos, tipicamente associados à cultura asiática, mas também se observou que os princípios de composição do espaço utilizados no *fazer jardim* nipônico podem ter uma aplicação na prática contemporânea de projetos de paisagem, sendo justificado o seu estudo como maneira de enriquecer o ensino de paisagismo nas escolas de Arquitetura e Urbanismo.

Palavras-chaves: História do Paisagismo; Teoria da paisagem; Jardim Japonês.

Número total de páginas: 70 páginas.

ABSTRACT

Based on a structural analysis of the syllabi of classes related to landscape architecture belonging to the courses of Architecture and Urbanism from prominent Brazilian universities, it was noticed a gap regarding Japanese landscape, even though Japan is a country where the *garden making* is considered an art. Beyond that, Japan has a historical bond with Brazil, since we have one of the largest Japanese immigrant communities in the world. Therefore, this research has the objective to fill the gap found in the academic field of Japanese landscape history. On that account, it was researched (i) the origins of Japanese *garden making*, (ii) which are the currents of thought that have influenced Japanese landscape practice – and how they reflect on the garden – and (iii) what are the principles of such *garden making*. As a methodological procedure, it was adopted the bibliographical research for the selection of research sources relevant to the theme and, consequently, the construction of its state of the art in order to answer the positions made above. By the end of this study, it was found that most of bibliography used related to the origins of Japanese garden reinforces spiritual, even mystical, aspects typically associated to Asian culture, however, it was also observed that the space composition principles used in Japanese *garden making* may have an application in contemporary landscape design practice, which justifies its study as a meaning of enriching landscape design teaching in Architecture and Urbanism schools.

Keywords: Landscape History, Landscape Theory, Japanese Garden.



Sumário

**1. O JARDIM JAPONÊS:
UM PROBLEMA DE PESQUISA**

07

**2. AS ORIGENS DO JARDIM JAPONÊS:
O ESPAÇO DADO E A TEORIA CRIADA**

12

12 2.1 O Japão e a paisagem:
as bases para um jardim

23 2.2 Religião e filosofia:
as correntes de pensamento
que influenciaram os jardins
japoneses

3. A ARTE NIPÔNICA DE FAZER JARDIM

34

35 3.1 Os jardins japoneses
tradicionais: o início, os tipos
e os princípios projetuais

52 3.2 Observando a natureza:
a formação do mestre jardineiro
no Japão

**4. CONSIDERAÇÕES FINAIS:
A IMPORTÂNCIA DO JARDIM
JAPONÊS PARA O ENSINO DO
PAISAGISMO**

60

REFERÊNCIAS

64



01

O jardim japonês:

Um problema de pesquisa

A prática de fazer jardim japonesa busca (re)conectar o ser humano com a natureza e – através dessa ação – com ele mesmo. Ela possui a capacidade de causar nos usuários uma experiência estética que estimula cada um dos sentidos por meio da imersão no jardim que, por sua vez, propicia um estado meditativo, de cunho espiritual, religioso ou mesmo reflexivo. Como destaca Alda Ferreira, “o jardim japonês visa proporcionar a consciência de que a paisagem não está fora do indivíduo, e sim constitui parte dele” (2012, p. 21).

De acordo com Günter Nitschke (1993), Franco Panzini (2013) e Francesco Fariello (2008), as origens do jardim japonês vêm primeiramente do xintoísmo, religião primordial do Japão que venera os *kamis*, espíritos ligados a elementos ou fenômenos da natureza, como, por exemplo, uma rocha peculiar, um bosque, o Monte Fuji, até mesmo o ciclo de cultivo do arroz. Acredita-se que tais elementos são uma manifestação da deidade que foi atribuída a cada um deles, ou o lugar de sua morada, sendo, portanto, considerados sagrados.

Ao serem identificados como tendo um vínculo com algum *kami*, esses elementos naturais – os tangíveis, ao menos – eram envoltos com uma corda de palha, *shime-nawa* (“corda de ocupação”), para demonstrar seu caráter sacro. Esta prática do xintoísmo é denominada por Nitschke de arquétipo territorial, o *shime* – literalmente “objeto amarrado/atado”. Desta palavra deriva *shima*, “terra”, que “mais tarde adquire o sentido de ‘jardim’, ou melhor, ‘uma seção da natureza isolada [por cerca] do ambiente selvagem’”¹ (1993, p. 18 – tradução e colchetes da autora).

Com o desenvolver da sociedade nipônica², os jardins também são desenvolvidos, modificados: além de sua base xintoísta, a arte de fazer jardim japonesa incorpora diferentes correntes de pensamento em sua filosofia, como o budismo, o taoísmo e a cosmologia hindu, as quais se refletem nos jardins de diversas maneiras, desde inspiração para uma composição de rochas, até o jardim como um todo, ou mesmo para influenciar o desenvolvimento de um tipo de jardim, como os jardins secos de estilo *zen* budista.

Mas por que estudar os jardins japoneses? Minha curiosidade quanto ao que seria esse tipo de jardim começou ainda no primeiro ano de graduação, ao pagar a disciplina de Tópicos Especiais em História da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo II, ministrada pelas professoras Lúcia Veras e Onilda Bezerra. Estudamos a história do paisagismo ocidental, partindo da atitude islâmica, na Espanha, passando pelos diferentes estilos europeus e suas influências nos jardins projetados no Brasil, até chegar ao jardim moderno e a atuação de Burle Marx como paisagista.

O paisagismo oriental não foi abordado durante as aulas, o que é compreensível: essa disciplina se propõe a apresentar um panorama das principais intervenções paisagísticas ao longo da história e, tendo apenas quinze horas de duração, optou-se pelo enfoque na tradição europeia de paisagismo, a qual influenciou bastante a prática brasileira, pois fomos originalmente uma colônia de um país europeu. No entanto, tal situação me intrigou, já que sempre tive certo fascínio pelo “Extremo Oriente”, por países como China, Coréia e, especialmente, Japão.

Pelos seguintes anos da graduação, cursei todas as disciplinas disponibilizadas pelo curso relativas ao paisagismo, mas os jardins de países orientais, quando chegavam a ser citados por

¹ No original, “it later acquired the meaning of ‘garden’, or rather ‘a section of nature fenced off from the wilderness” (NITCHKE, 1993, p. 18).

² Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Larousse Cultural (1992), o termo “nipônico” significa japonês, de origem japonesa, relacionado ao Japão. O termo possivelmente deriva do som para os ideogramas da palavra Japão em japonês (日本), os quais podem ser lidos como *nippon* ou *nihon*, a depender dos fonemas utilizados.

um professor, não passava disso, não havia um aprofundamento desse tema. Por essa inquietação, que me acompanhou ao longo do curso, decidi desenvolver este estudo utilizando os jardins japoneses como objeto empírico. A prática nipônica do *fazer jardim* foi escolhida de forma a viabilizar uma pesquisa com certa profundidade e compreender um pouco do que é o paisagismo oriental através de tal prática. Levou-se em consideração o fato de que boa parte das correntes estéticas, filosóficas e religiosas que formam a base dessa produção se originam ou foram influenciadas por China e Coreia (países do continente), antes de alcançarem o arquipélago japonês. Assim, os jardins do Japão seriam o resultado, não apenas de sua cultura “nativa”, mas de um conjunto de culturas orientais que foram incorporadas e ressignificadas pela sociedade nipônica.

Ao fazer uma pesquisa na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, para levantamento do estado da arte sobre o tema, encontraram-se apenas três trabalhos relacionados aos jardins japoneses, e nenhum deles está vinculado a um curso de Arquitetura e Urbanismo – 2 pertenciam à área de Letras e 1 à de Agronomia. Desta forma, fica evidente que, até o momento, há uma lacuna no estudo sobre o tema, reflexo do eurocentrismo ainda presente na sociedade brasileira.

Esta lacuna também foi evidenciada ao avaliar as ementas das disciplinas de paisagismo das principais escolas de Arquitetura e Urbanismo do país, considerando o Ranking Universitário da Folha de São Paulo, a saber: Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Universidade de São Paulo - USP, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Universidade de Brasília - UnB, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Universidade Federal do Paraná - UFPR e Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

Das ementas pesquisadas, **apenas a disciplina de História da Paisagem e do Paisagismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP) contém, explicitamente, o paisagismo japonês em seu programa**, o qual cita o tema “paisagem e paisagismo no Oriente: mundo islâmico e Japão” como um dos assuntos a serem abordados. Não se descarta, aqui, a possibilidade de professores aprofundarem o conteúdo previsto nas ementas e incluírem a temática dos jardins japoneses às aulas, ou mesmo das próprias ementas estarem desatualizadas, mas é significativo o fato de que apenas uma dessas universidades apresenta disciplina que abarque esse tema como conteúdo programático oficial. É importante, também, ressaltar que essa é uma disciplina de 90h/a, o que garante mais tempo para o estudo da história do paisagismo em outros países, ao contrário da disciplina equivalente da UFPE, que dispõe de apenas 15h/a e, portanto, apresenta um programa mais resumido.

Ao mesmo tempo em que as universidades brasileiras – especialmente os cursos de graduação – aparentam ter um certo distanciamento desse tema, existem exemplares de jardins japoneses em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – capitais de grande influência no país – e as práticas como ‘*bonsai*’ e ‘*jardim zen*’ tornaram-se tendência no Brasil, demonstrando uma valorização desses elementos da tradição jardinística nipônica por nossa sociedade.

Diante da situação apresentada, evidencia-se a importância do fazer paisagístico japonês e, portanto, objetiva-se, com esse estudo, preencher a lacuna identificada no campo disciplinar – ensino e pesquisa – da história do paisagismo japonês, de forma a contribuir com o ensino da história do paisagismo nas escolas de Arquitetura e Urbanismo brasileiras. Deste modo, foi

desenvolvida uma pesquisa exploratória para aprofundamento do tema, a qual é descrita por Antônio Carlos Gil, em seu livro *Como elaborar projetos de pesquisa*, como uma investigação acerca de um objeto do qual não se tem muitas informações, de maneira a ampliar o conhecimento do pesquisador sobre ele, proporcionando “maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses” (2002, p. 41).

Para compreender as peculiaridades desse objeto e, assim, revelar sua importância, foram necessárias algumas etapas: (i) evidenciar a origem do paisagismo no Japão, (ii) analisar a influência de diferentes correntes de pensamento na prática de paisagismo nipônica e (iii) identificar os princípios do fazer paisagístico japonês. Essas etapas, por sua vez, foram realizadas através da pesquisa bibliográfica. Inicialmente foi feita uma busca com palavras-chaves relacionadas ao tema em arquivos virtuais para levantamento do estado da arte e pré-seleção das fontes bibliográficas a serem utilizadas na pesquisa, para então analisar, dentre o conteúdo selecionado, quais seriam as referências mais relevantes e que, portanto, foram estudadas mais a fundo para o alcance do objetivo estipulado. Tal procedimento metodológico é indicado tanto por Antônio Carlos Gil em *Como elaborar projetos de pesquisa* (2002), quanto por Wayne Booth, Gregory Colomb e Joseph Williams no livro *A arte da pesquisa* (2005).

Desta forma, a estrutura desta pesquisa foi organizada em quatro capítulos: o Capítulo 1, **O Jardim Japonês: um problema de pesquisa**, é a sua introdução, onde discorremos sobre a problemática que o originou, bem como os objetivos propostos, o processo metodológico utilizado para alcançar tais objetivos e como foi desenvolvida a escrita desse trabalho.

No Capítulo 2, **As origens do jardim japonês: o espaço dado e a teoria criada**, foi realizada uma caracterização do Japão como espaço, assim como uma breve retrospectiva do desenvolvimento do país como sociedade paisagística, através da teoria de Augustin Berque (geógrafo, filósofo e orientalista francês) acerca das etapas que uma sociedade passa, ou os “passos” que ela dá, para se tornar paisagística. Em seguida, explica-se sucintamente as diferentes correntes de pensamento que influenciam o fazer paisagístico nipônico, tendo como base estudos desenvolvidos pelos autores David Slawson (artista da paisagem estadunidense e PhD em Estudos Asiáticos), Sarkis Kaloustian (arquiteto, paisagista e professor brasileiro), Francis Ching (arquiteto estadunidense e professor nas áreas de Design e Arquitetura), Mark Jarzombek (historiador da arquitetura estadunidense) e Vikramaditya Prakash (teorista e historiador da arquitetura indiano), além de Fariello (arquiteto italiano), Nitschke (arquiteto alemão e fundador do Institute for East Asian Architecture and Urbanism³) e Panzini (arquiteto e historiador da paisagem italiano), discutindo seus reflexos no jardim japonês, sejam eles materiais ou imateriais.

Já no Capítulo 3, **A arte nipônica do fazer jardim**, são apresentados os diferentes tipos de jardins japoneses como descritos por Nitschke, Panzini, Fariello e Kaloustian, evidenciando suas diferenças e semelhanças. Para melhor entendimento, foram escolhidos exemplares de cada tipo de jardim para ilustrar a análise de suas características, com base tanto nas influências das correntes de pensamento discutidas no Capítulo 2, quanto nos ensinamentos da arte japonesa de fazer jardim, explicados por Slawson em seu livro *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*⁴, o qual é, em parte, um relato autobiográfico de sua experiência de estudar a arte de fazer jardim japonesa no próprio Japão, sendo aprendiz de um mestre da arte de jardim, mas

³ Instituto para a Arquitetura e Urbanismo do Leste Asiático.

⁴ Em português, Ensinamentos Secretos na Arte dos Jardins Japoneses.

também uma apresentação de tais “ensinamentos secretos”, que ajudam a compreender o processo de projetar, de compor o jardim.

Por fim, tem-se as **Considerações finais: a importância do Jardim Japonês para o ensino do paisagismo**. Nele, se desenvolve o fechamento desse estudo, resumindo-se as respostas encontradas ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa para os questionamentos inicialmente feitos, assim como comentários acerca das peculiaridades do fazer paisagístico no Japão, sua relevância para o paisagismo contemporâneo e novos questionamentos que surgiram com o aprofundamento do assunto e que, futuramente, podem incitar novas pesquisas.



02

*As origens
do jardim
japonês:*

O espaço dado
e a teoria criada

2.1 O Japão e a paisagem: as bases para um jardim

Para se compreender o que é o jardim japonês, é necessário entender primeiro o Japão como espaço geográfico (Figura 1), que paisagens – naturais e culturais – foram formadas nesse país, e qual é a relação do seu povo com as mesmas, uma vez que, segundo Francesco Fariello, o jardim japonês é inspirado nas paisagens do país e retira delas suas características, mas também é criado para “constituir a visão paisagística da casa” (2008, p. 289).

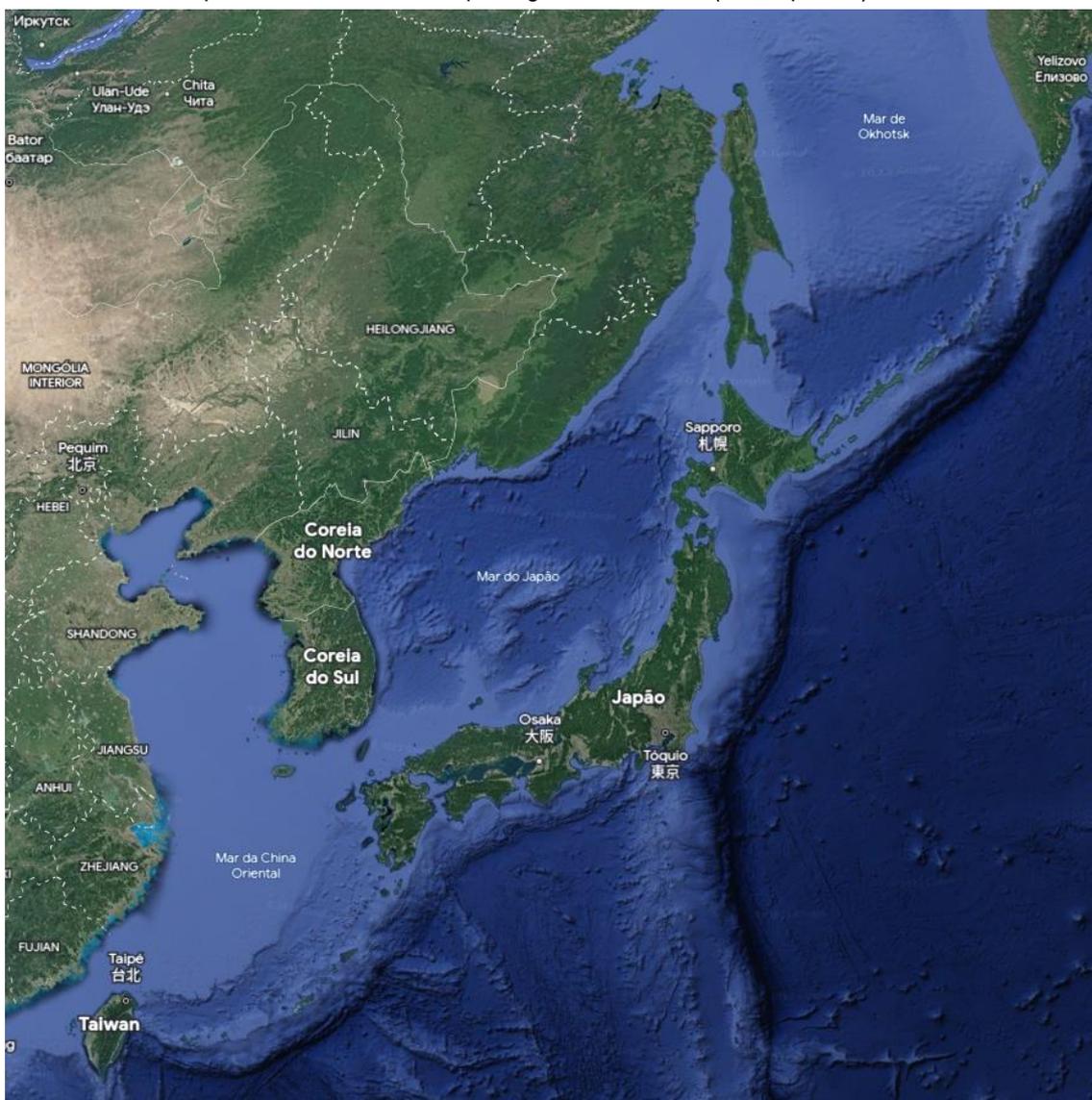


Figura 1: Imagem do Japão a partir do satélite Landsat/Copernicus, adquirida através do Google Earth. Em seu entorno podem-se observar os mares do Japão, da China Oriental e de Okhotsk. Fonte: SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO.

De acordo com Célia Sakurai (2007), pesquisadora da história da imigração japonesa no Brasil, o Japão é um país asiático localizado no hemisfério Norte, de pequena extensão territorial, composto por um conjunto de ilhas e banhado pelo Oceano Pacífico a Leste. Sendo um arquipélago, o país é separado da costa Leste da Ásia pelos mares do Japão (a Oeste), da China Oriental (a Sul) e de Okhotsk (a Norte), como visto na Figura 1, da página anterior, na qual nota-se sua localização em relação ao continente, especialmente às nações da Rússia e das Coreias do Sul e do Norte, as quais podem ser acessadas cruzando o mar do Japão, de águas tranquilas, abundante vida marinha e conhecido e dominado pelos japoneses há séculos (Curitiba, 2022). O

Japão situa-se no chamado Círculo de Fogo do Pacífico, região conhecida por abranger os maiores vulcões ativos do planeta e pela alta atividade sísmica, o que faz com que tremores de terra e tsunamis aconteçam com certa frequência, em variadas intensidades – algumas vezes chegando a modificar sua paisagem, como em 1888 quando ocorreu a erupção do vulcão Bandai, que teve o poder de destruir vilas, cobrir vales com rochas e criar três grandes lagos na região, ou em 2011, quando um terremoto e tsunami assolaram o Japão, movendo-o 2,4m de sua localização original, deixando milhares de desabrigados e chegando a acelerar a rotação da Terra (Sakurai, 2007; Jornal Expresso, 2011).

O Japão possui relevo altamente acidentado e montanhoso, com picos de mais de três mil metros – como é o caso do famoso Monte Fuji, um vulcão inativo de 3.776 metros de altura, que já foi considerado a morada dos deuses e é representado até hoje nas mais diferentes artes, desde a pintura até os jardins (Figura 2). Vale ressaltar que cerca de dois terços do Japão equivalem a área de



Figura 2: Monte Fuji, vulcão inativo que já foi considerado a morada dos deuses, é amplamente representado pelas mais variadas artes japonesas. Fonte: FolhaPE, 2021.

floresta. Seus rios, geralmente estreitos e de pequena extensão, nascem nas montanhas – os Alpes Japoneses – e desenvolvem fortes correntezas pela velocidade que atingem antes de desaguar no mar. A nível de comparação, o maior rio japonês é o Shinanogawa, que apresenta 367 km de extensão, o que é pouco mais de 5% da extensão do Rio Amazonas, maior rio brasileiro (Curitiba, 2022; Sakurai, 2007).

Das diversas ilhas que compõe o território japonês, quatro se destacam: Hokkaido, Honshu, Shikoku e Kyoshu, as maiores ilhas em área, onde se desenvolveram as poucas planícies existentes no país, e, portanto, as mais populosas. Hokkaido, por se situar ao Norte, é a mais fria, com a presença de vegetação conífera. Honshu é a maior em área, sendo também a mais populosa, com aproximadamente 228.000 km² dos cerca de 378.000 km² da área total do país, e abriga a cidade de Tóquio, atual capital japonesa. Shikoku é a menor em área e população, e abriga a rota de peregrinação Caminho de Shikoku⁵ e Kyoshu, a ilha mais ao Sul, apresenta a maior biodiversidade dentre as quatro. O clima predominante no Japão é o temperado, o qual apresenta as quatro estações bem definidas. No entanto, é válido ressaltar os diferentes climas existentes no país, uma vez que a ilha de Okinawa, localizada no extremo Sudoeste do arquipélago, apresenta um clima subtropical, e que parte da ilha de Honshu, ao Norte, apresenta um clima subártico (Curitiba, 2022). Além disso, sua estação chuvosa se inicia com a Primavera, no mês de março, e vai até meados do Verão, em julho, deixando o local quente e úmido, fértil e propício para a reprodução das espécies vegetais, enquanto que a estação de seca coincide com

⁵ Também conhecido como Rota dos 88 Templos, o Caminho de Shikoku é um caminho de peregrinação que atravessa a ilha de Shikoku, passando por 88 templos budistas existentes nela, circuito que teria feito o monge Kukai e culminou na criação na vertente Shingon do budismo. Segundo o jornal El País, o Japão tenta fazer com que o caminho seja reconhecido como Patrimônio Mundial desde 2015 (GONZÁLEZ, 2015).

o período invernal, criando um ambiente de grande expansão de neve branca encimada por um céu límpido (Lima, 1997, *apud* Abreu, 2008). Desta forma, embora pequeno em extensão, o Japão é um país de rica biodiversidade, variados ecossistemas e, por conseguinte, diversas paisagens, como é possível notar nas Figuras 3 e 4, ambas ilustrando belezas naturais existentes no país, e classificadas pela UNESCO como Patrimônio Mundial⁶.



Figura 3: Cordilheira de Shirakami Sanchi, com sua floresta de faias que é Patrimônio Mundial. Fonte: UNESCO. Copyright: © Evergreen.



Figura 4: Ilhas Ogasawara, arquipélago japonês Patrimônio Mundial, situado ao Sul das principais ilhas do país. Fonte: UNESCO, 2009. Copyright: © Japan Wildlife Research Center.



Figura 5: Fosso de Chidorigafuchi ao anoitecer. A floração das cerejeiras se inicia ao sul do Japão, região mais quente, e progride para o norte, região mais fria. Após iniciada, a floração em cada região dura de 7 a 10 dias. Fonte: Viagem e Turismo, 2023.

Algo particular do Japão, independente da região em que se esteja e de seu clima predominante, é a constante mudança climática por que passa. Em conferência realizada em São Paulo, no ano de 1983, o professor Tooru Asami, professor visitante da Universidade Gifu junto à Universidade de São Paulo - USP, afirma que “no Japão, a temperatura média varia de 1° C a

cada semana. A mudança de estações é consideravelmente regular” (1984, p. 107), tão regular que fenômenos naturais como o florescer das flores de cerejeira (Figura 5), as famosas *sakuras*, ocorre sempre no mesmo período do ano, tendo variação de poucos dias, e marcam eventos importantes na vida do povo japonês.

⁶ Por sua importância na preservação de espécies de flora e fauna raras e/ou em extinção, tanto a floresta de faias na Cordilheira Shirakami-Sanchi quanto as Ilhas Ogasawara foram declaradas Patrimônio Mundial pela UNESCO, a primeira em 1993 e a segunda em 2011 (UNESCO WORLD HERITAGE CONVENTION, 2023a; UNESCO WORLD HERITAGE CONVENTION, 2023b).

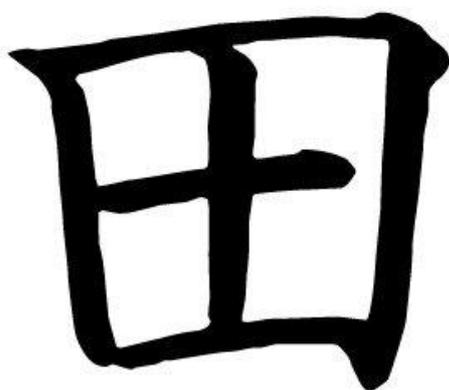


Figura 6: Ideograma 'da', que significa campo de cultivo, é utilizado em muitos sobrenomes japoneses como sufixo. Sua forma incita a lembrança dos campos de arroz. Fonte: Amino Apps.

Os japoneses aprenderam a marcar a passagem do tempo observando as mudanças na paisagem: o canto mais melódico do rouxinol anuncia a chegada da Primavera, o aparecimento do cuco demarca o Verão e o pato silvestre apresenta o Outono. “Certos aspectos da vida do homem no Japão são frequentemente limitados pela repentina transformação da natureza. Vivendo no Japão, nossos olhos voltam-se para as mudanças da natureza mesmo involuntariamente” (ASAMI, 1984, p. 108). A influência da natureza no cotidiano do japonês é também notada ao se observar os sobrenomes adotados por famílias nipônicas na segunda metade do Século XIX, quando tornou-se obrigatório fazê-lo. Segundo Sakurai (2007), essas escolhas frequentemente referem-se a termos derivados de elementos naturais, tais como *yama* (montanha), *kawa* (rio), *sakura* (cerejeira), *mizu* (água), *take* (bambu), *hayashi* (bosque) e *matsu* (pinheiro). Outros sobrenomes comumente usados são vinculados à ideia da natureza transformada pelo homem, como os que são formados a partir do ideograma 'da' (campo plantado, ou campo de cultivo), cuja grafia é um quadrado repartido em quatro, representando a intervenção feita pelo homem no ambiente natural por meio do trabalho nas plantações. Pode-se ver na Figura 6 a forma escrita do ideograma e, na Figura 7, os campos de plantio que o inspiraram. O 'da' é usado como sufixo nos sobrenomes *Yamada*, *Hamada* e *Ikeda*, os quais significam, respectivamente, campo de cultivo na praia, campo de cultivo próximo ao lago e campo de cultivo na montanha.



Figura 7: Plantação de arroz em terraços, na prefeitura de Mie, chamada de Maruyama Senmaida, uma das maiores do Japão. Fonte: byFood.

Mesmo símbolos oficiais do Japão se originam da natureza, como é o caso da icônica bandeira do país, com seu grande círculo vermelho representando o sol nascente (Figura 8), símbolo gráfico de seu nome. Na língua nipônica, a palavra “Japão” é pronunciada como *Nihon* ou *Nippon* e sua escrita é composta por dois ideogramas (日本), os quais simbolizam “sol” e “origem”. Desta forma, *Nihon/Nippon* podem ser traduzidos como o local onde o sol nasce, o Oriente, ou sua descrição mais famosa, a Terra do sol nascente (SAKURAI, 2007).

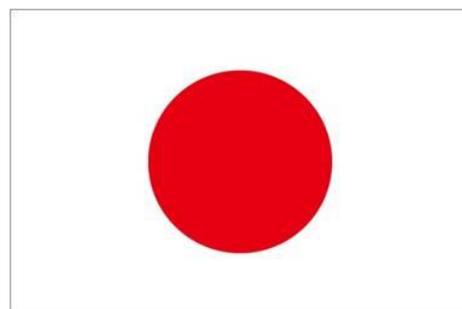


Figura 8: Bandeira do Japão, com o círculo vermelho que simboliza o sol nascente. Fonte: Embaixada do Japão no Brasil.



Figura 9: Parque Hirosaki à noite, em plena floração das cerejeiras. Lá ocorre o *Hirosaki Sakura Matsuri*, festival em que se aprecia as cerejeiras iluminadas. Fonte: Japan House São Paulo, 2022.

Outro símbolo japonês é a *sakura*, ou flor de cerejeira, cuja bela floração surge no início da Primavera, variando entre o fim de março e o início de abril e coincidindo com a virada do ano novo fiscal nipônico, o que faz com que as cerejeiras em flor sejam pano de fundo de cerimônias de graduação e ingresso em instituições educacionais e empresariais; eventos que marcam a vida de uma pessoa e que estão associados a tal florescer. A floração se inicia ao

Sul do país, onde é mais quente, e vai progredindo em direção ao Norte, região mais fria, no que é conhecido como a linha de frente das cerejeiras. Esse processo é acompanhado e noticiado pelos veículos midiáticos do país e cada região aguarda, ansiosa, as *sakuras* chegarem em sua localidade. Com a floração, dá-se início à tradição do *hanami*, ou contemplação das flores de cerejeira (“hana” significa flor, e “mi”, ver), quando várias famílias, casais e grupos de amigos fazem piqueniques aos pés das cerejeiras floridas e passam horas apreciando-as, tanto de dia quanto à noite (Figura 9) (JAPAN HOUSE SÃO PAULO, 2022).

Similar à tradição do *hanami*, tem-se o *tsukimi*, a contemplação da Lua cheia de Outono, mais límpida por ocorrer fora da estação chuvosa. Seu nome segue a mesma lógica e significa literalmente ver (“mi”) a lua (“tsuki”), sendo celebrado no 15º dia do oitavo mês do calendário lunar, que varia entre dias de setembro e outubro no calendário gregoriano, sendo diferente a cada ano. Tal tradição foi herdada da China no período



Figura 10: Local de apreciação da lua cheia de outono, já decorado para a celebração do *tsukimi*. Fonte: Sakuraco.

Nara (710-794) e foi gradativamente integrada à cultura japonesa; primeiro pela nobreza e depois pelas classes mais populares. Sua celebração inclui decorar janelas, varandas ou outros locais de onde se possa contemplar a Lua com flores típicas do Outono como o capim-dos-pampas, e a preparação de bolinhos de arroz como o *tsukimi-dango* e o *mochi* para serem consumidos no festival (Figura 10), além de doces em forma de coelhos, uma vez que dizem ser possível observar um coelho fazendo *mochi* na Lua (JAPAN HOUSE SÃO PAULO, 2020).

Entretanto, as práticas de contemplação da natureza como uma experiência esteticamente agradável, hoje tão populares e rotineiras para todas as classes sociais japonesas, nem sempre estiveram tão difundidas pela sociedade nipônica. Segundo Cunha (2015), deve-se o início de tais hábitos à aristocracia, a qual possuía uma visão da natureza como elegante, dócil e bela, enquanto que as classes mais populares encaravam a natureza como algo a ser temido. Essas visões tão opostas são reflexos das diferentes experiências que o povo e os nobres tiveram com o mundo natural. Enquanto o povo lidava diretamente com a natureza selvagem e suas intempéries, os nobres tiveram contato com recriações da natureza – como ilustrações, contos e jardins – denominada natureza secundária (*nijiteki shizen*) por Haruo Shirane (2012), uma natureza previamente *artificializada*, não mais em sua forma original.

Durante a transição do modelo de caça-pesca-coleta para uma produção agrária pela qual passam os japoneses – por volta de 3000 a.C., houve a necessidade de transformar áreas que antes eram florestas e montanhas em campos cultiváveis para o plantio do arroz. Nesse processo, desmatou-se muitas árvores seculares e matou-se um grande número de animais. Começa-se a acreditar na existência de deuses violentos que habitariam a natureza selvagem, representações dos riscos que catástrofes naturais ofereciam àquele povo, numa época em que a sociedade nipônica já dependia completamente da agricultura (Cunha, 2015).

Após a unificação de grande parte das terras de Honshu e Kyushu realizada, pelo clã Yamato, durante a Era Kofun (III d.C. a VI d.C.), este se consolida como a primeira linhagem imperial japonesa – a qual continua até os dias de hoje – e centraliza o governo, além de organizar a colheita dos cereais (Ching *et al.*, 2016). O deus Susanoo, o qual teria derrotado uma serpente de rio que costumava destruir plantações, representa o controle das águas para a agricultura e é associado à reorganização feita na sociedade Yamato para a construção de estruturas (barragens e canais) para conter as enchentes que ameaçavam os arrozais. Já em meados da Era Heian (794 d.C. a 1185 d.C.), há uma mudança na religião em relação à maneira com que se lida com a natureza: os deuses que antes eram agressivos e deviam ser apaziguados, agora eram vinculados ao plantio do arroz e vistos como benfeitores e protetores (Cunha, 2015; Shirane, 2012). “A religião passa a ser um culto dos ciclos da natureza, que devem ser observados para a prática da agricultura. Nota-se a transição de uma concepção da natureza como sendo hostil para uma natureza domesticada e benigna” (Cunha, 2015, p. 195).

De acordo com Cunha (2015), nesta época, percebe-se mais definida a diferenciação em como a natureza é retratada por diferentes classes sociais na literatura nipônica. Enquanto os contos populares (*setsuwa*) das regiões rurais retratavam os diferentes animais conhecidos – independentemente de sua estética – e descreviam catástrofes como furacões e enchentes, tão comuns no país, a literatura produzida pela aristocracia focava-se em animais de porte elegante, como cervos e pássaros, e na transição das estações, em especial as duas mais amenas, Outono e Primavera.

Tais visões distintas da natureza refletem que tipo de relação o povo e os nobres tinham com ela. Por um lado, é claro o temor e a insegurança que o meio provocava na população mais pobre, a qual lidava diretamente com a violência de fenômenos naturais e suas consequências. Por outro, a visão, um tanto romantizada, da natureza como algo domesticado, belo e elegante dá-se pelo fato de que os nobres dificilmente saíam de suas moradas e, portanto, a interação da aristocracia japonesa com a natureza se dava apenas através da apreciação de representações artísticas, como os jardins dos palácios, as pinturas e outros tipos de gravuras, bem como os

registros literários como poemas e relatos. Segundo Cunha (2015) e Shirane (2012), essa interação é o fenômeno que origina o conceito de natureza secundária:

[...] a natureza “não era vista como algo oposto ao mundo humano, e sim como uma extensão dessa esfera”. Essa “natureza secundária” foi um fator decisivo na construção do imaginário e da estética dos japoneses; a “ênfase não está em como a natureza é e, sim, em como ela deveria ser: graciosa e elegante”. A tão difundida noção de que os japoneses são um povo em harmonia com a natureza se deve à criação dessa “natureza secundária”, que na verdade é uma temática literária e artística para expressão de sentimentos e para reforçar um ideal de ausência de conflitos e de beleza elegante (Cunha, 2015, p. 200).

Não é mera coincidência o fato de, até hoje, as estações Outono e Primavera serem celebradas no Japão com festivais como o *hanami* e o *tsukimi*, essencialmente de apreciação à paisagem natural, e a chegada dessas estações serem eventos televisionadas por jornais, que acompanham tanto o avermelhar das folhas quanto o florescer das flores à medida que tais estações vão se consolidando pelas diferentes regiões do país. O ideal aristocrático da natureza como bela e harmônica e a cultura da apreciação de seus fenômenos foram sendo difundidos pelas demais classes sociais com o passar dos séculos, e atualmente são parte intrínseca do imaginário nipônico e da visão que estrangeiros têm da sociedade japonesa.



Figura 11: “Paisagem”, Museu Nacional de Tóquio, séc. XV”. Fonte: Itcazo, 2018, p. 57.

À essa profunda consciência e sensibilidade às mudanças ocorridas na natureza e sua influência no modo de vida japonês, Asami (1984) atribui a antecipação do desenvolvimento da apreciação da natureza pela sociedade nipônica através da pintura e da literatura, em relação ao período em que ocorre o mesmo na Europa. Enquanto a pintura de paisagem começa apenas após o Renascimento no continente europeu (em torno do Século XVII), no Japão já existia a prática de *Sansuiga* desde o Século XIII, resultado da influência da cultura chinesa, tendo se consolidado nos dois séculos seguintes.

A *Sansuiga* – literalmente “pintura de montanhas-águas” – é uma prática de representação da paisagem originalmente chinesa (*sanshui-hua*) que foi trazida ao Japão, feita à base de nanquim, na qual representa-se montanhas e águas com a presença ou ausência da tinta, como se observa na Figura 11. Embora possa ser traduzida como “pintura de paisagem”, já que *sansui* é um dos termos japoneses para paisagem, essa é uma tradição nipônica que não deve ser confundida com *fūkei-ga*, termo que define a pintura de paisagem ocidental, uma vez que elas eram diferentes das pinturas japonesas (Sasaki, 2013, *apud* Itcazo, 2018).

Já em relação à literatura, o Japão começa a produzir poesias denominadas *Jokeika*, que significa, segundo Hashimoto, poesia (“ka”) que tem como tema o sentimento do homem (“jo”) em relação à natureza (“kei”) (2002, *apud* Cunha, 2015), antes mesmo da China ou de nações europeias desenvolverem literatura de temática parecida. Embora não fossem os únicos a retratar a paisagem em seus textos, os japoneses desenvolveram primeiro uma poesia que expressa a

beleza da natureza como experienciada pelo eu-lírico, não como mera descrição de ambiente, mas como algo a ser sentido, vivido. Essa noção de experienciar a natureza pode ser percebida ao se analisar o *jokeika* abaixo:

Nubatamano yono fukeyukeba hisaki ouru kiyoki kawarani chidori shibanaku

A noite avança e, na margem do rio cristalino iluminado pela lua, a tarambola canta intensamente (Asami, 1984, p. 115).

Para compreender a imersão do eu-lírico no ambiente natural, é necessário conhecer alguns fatos acerca do poema acima: primeiramente, ele foi escrito em 725 d.C. por Yamabeno Akahito, que acompanhou a comitiva da Imperatriz Jitô ao Palácio de Yoshino, próximo ao rio de mesmo nome. Tal comitiva provavelmente era composta de muitos cortesãos que pernoitavam no exterior do palácio, possivelmente tendo banquetes animados durante a noite. Além disso, como dito anteriormente, os rios japoneses correm seus cursos com velocidade, e o trecho do Rio Yoshino, próximo ao palácio, apresenta grandes rochas que geram quedas d'água em passagens estreitas. Para ouvir o cantar da tarambola, pássaro pequeno que emite um som baixo, o qual pode ser abafado pela própria correnteza do rio, o autor precisa se afastar da agitação da corte e seu banquete e vir para perto do rio, de forma que ambos ele e o ambiente ao seu redor estejam calmos e tranquilos para possibilitar a apreciação do canto na noite enluarada (Asami, 1984).

Até aqui, discutiu-se não apenas a profunda relação do povo nipônico com a natureza, mas também sua apreciação da natureza enquanto paisagem natural e cultural, desde representações artísticas até festivais voltados para a pura contemplação das mudanças pelas quais a paisagem passa ao longo do ano. Mas, poderia ser a sociedade japonesa considerada paisagística? Para o estudioso da paisagem Augustin Berque (2009, *apud* Veras, 2014), existem seis critérios⁷ para a identificação de uma civilização paisagística: (1) ter ao menos uma palavra que signifique “paisagem”; (2) possuir literatura oral ou escrita descrevendo uma paisagem ou cantando sua beleza; (3) possuir representações pictóricas cuja temática seja a paisagem; (4) ter produção de jardins de embelezamento e contemplação, não apenas hortas e pomares; (5) desenvolver uma arquitetura planejada para a apreciação das paisagens e (6) possuir uma reflexão explícita da paisagem.

Diante da compreensão dos critérios de Berque, entende-se que o Japão abarca todos os seis. Em relação ao 1º critério, tem-se a palavra *sansui* para descrever “paisagem”. A produção de poesia do tipo *Jokeika*, na qual o eu-lírico encontra-se imerso na natureza e, portanto, é capaz de apreciar os detalhes da paisagem ao seu redor, está obviamente relacionada ao 2º critério, mas também atende ao 6º, uma vez que tal produção é produto de uma reflexão do autor acerca da paisagem que retrata. As pinturas *sansuiga*, que têm a paisagem como tema principal, cumprem o 3º critério. Mas e quanto aos 4º e 5º critérios?

O 4º critério de Berque está diretamente associado à produção de jardins. No contexto japonês, tais espaços apresentam caráter estético e contemplativo, independentemente da tipologia, há sempre uma representação da natureza – seja um cenário mais realista, seja uma composição mais simbólica e abstrata – que é criada tanto para a apreciação estética quanto para gerar reflexão. Seja a escolha da posição de rochas, a contemplação da vegetação, que se altera ao longo do ano, o percurso de uma pessoa no jardim, ou mesmo o desenho de uma queda d'água

⁷ Inicialmente, Berque desenvolvera apenas os quatro primeiros critérios para o reconhecimento de uma civilização paisagística em seu livro *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (1994). Em 2009, ele lança *El pensamiento paisajero*, no qual desenvolve mais dois critérios (VERAS, 2014).

para que seu ruído seja o desejado por seu projetista, tudo é pensado para ter o efeito ideal (JHSPONLINE | Jardim Japonês, 2020).

Os jardins tradicionais⁸ do Japão reapresentam a natureza ao ser humano, não como uma entidade oposta, mas como algo que faz parte dele. Para isso, utilizam-se de elementos de composição e maneiras de elaborar o espaço que provocam diferentes sentidos ao mesmo tempo, mas também geram surpresa, ao não revelar de uma vez o jardim por inteiro (Figura 12). Deste modo, é causada uma sensação de imersão nas pessoas que os experienciam, que é aprofundada à medida que diferentes partes do jardim vão sendo desveladas (Kaloustian, 2010).



Figura 12: Ginkaku-ji, “Pavilhão de Prata”, um jardim tradicional japonês. É possível notar que, mesmo em perspectiva, partes do jardim são escondidas, somente reveladas pela vivência do jardim. Fonte: Cartwright, 2019.

Dito isso, esses jardins não objetivam meramente uma imitação da natureza em si, não se busca esconder o toque humano no projeto, e sim apreciar a harmonia de uma composição que é inspirada e criada a partir da natureza, fruto da intersecção entre ela e o ser humano. Segundo o alemão Günter Nitschke, em seu livro *Japanese Gardens: right angle and natural form*⁹, de 1993:

O jardim japonês não é simplesmente natureza, não é simplesmente “auto-criado”, como a tradução literal da palavra japonesa para natureza – shizen – nos faria acreditar. O jardim japonês é e sempre foi natureza criada pelo homem. Ele pertence ao domínio da arquitetura e é, em seu melhor, natureza como arte (Nitschke, 1993, p. 10. Tradução da autora).

A relação entre o natural e o artificial existiu desde os primórdios dos jardins orientais, em maior ou menor intensidade. Os antigos jardins da Pérsia, por exemplo, apresentavam traçados bastante racionais e geométricos, enclausurados em quadrados perfeitos, evocando a ideia de paraíso como um jardim. Já os primeiros jardins em palácios imperiais chineses eram áreas também cercadas, utilizadas como campos de caça sem uma intervenção humana tão explícita, embora fosse um espaço transformado e a vida silvestre fosse monitorada. Ainda que o jardim persa destacasse a artificialidade com seus ângulos retos e simetria, e o jardim chinês

⁸ Usa-se aqui a definição de jardins tradicionais japoneses de Kaloustian (2010), que seriam os jardins produzidos até a Era Meiji (1868-1912), antes do modernismo começar a influenciar o paisagismo japonês.

⁹ Em tradução livre para português, Jardins Japoneses: ângulo reto e forma natural.

apresentasse uma forma mais orgânica e natural, ambos eram resultados da composição de elementos e traçados naturais e artificiais.



Figura 13: Vista de um jardim observada do interior de uma casa tradicional no Japão. Fonte: Embaixada do Japão no Brasil.

integrando casa e jardim, como pode ser observado na Figura 13, que ilustra o interior de uma residência tradicional japonesa, construída de forma racional, mas que convida o exterior mais natural a permeá-la, deixando claro o contraste entre a forma da arquitetura doméstica e a do jardim, e, ainda assim, permitindo existir uma relação entre os dois (Nitschke, 1993). Essa solução arquitetônica atende perfeitamente ao 5º critério de Berque: é uma arquitetura criada para proporcionar a apreciação de paisagem, abrindo-se para o jardim e propiciando sua contemplação aos moradores. Sobre essa relação estética entre ângulo reto e forma natural na composição do jardim, Nitschke afirma que:

O jardim japonês apresenta esta mesma simbiose figurativa de ângulo reto e forma natural [presente nos jardins persas e chineses] em cada nova variação através das cinco maiores épocas de sua história. Em seu ensaio seminal sobre design japonês, Walter Dodd Ramberg expressa sua visão de que a beleza é percebida e venerada no Japão ou como uma propriedade de acidente natural ou como a perfeição do tipo criado pelo homem. [...]

Ao mesmo tempo, no entanto, a cultura japonesa também percebe e busca a beleza na perfeição do tipo feito pelo homem - nas delicadas proporções do diáfano biombo de papel, nas treliças de madeira nas fachadas de tradicionais residências urbanas e na clara linearidade do sistema modular da arquitetura japonesa clássica. O artefato construído é visto como um tipo de conjunto de construção, cujos blocos individuais são combinados de acordo com regras fixas com cada vez mais funcionalidade e perfeição estética. O instinto de brincadeira humano naturalmente o coloca a explorar e expandir tais sistemas auto-impostos em outras novas permutações (Nitschke, 1993, p. 10-11. Tradução e colchetes da autora).

Retomando os seis critérios de Berque, é possível afirmar que o Japão é, sim, uma sociedade paisagística, e tem sido há muito tempo, se relacionando com a natureza e com a paisagem de forma mais profunda do que os povos ocidentais na mesma época, por exemplo. Essa relação do povo nipônico com a natureza pode ser bastante intensa, muitas vezes vista até como mística, mas também bastante contraditória. Esse é o ambiente no qual se desenvolve a arte de fazer jardim do Japão.

Para entender mais a fundo nosso objeto de estudo, a paisagem *artificializada* que é o jardim japonês, é necessário primeiro entender as correntes de pensamento que influenciaram a mentalidade da sociedade nipônica e, com isso, a sua maneira de fazer jardim ao longo do tempo. São elas o **Xintoísmo**, o **Budismo**, a **Cosmologia Hindu**, o **Taoísmo** e o **Confucionismo**.

2.2 Religião e filosofia: as correntes de pensamento que influenciaram os jardins japoneses

Muitas foram as correntes de pensamento que contribuíram para o desenvolvimento da arte de fazer jardim japonesa. Aqui discutiremos o **Xintoísmo**, o **Budismo** (em especial o Budismo Zen, vertente dessa religião que se estabeleceu no Japão), a **Cosmologia Hindu**, o **Taoísmo** e o **Confucionismo**.

Amplamente conhecido como a primeira religião nativa do Japão, o **Xintoísmo** é, segundo Ching *et al.*, “uma forma de animismo¹⁰ em que se reverenciava cada aspecto da natureza” (2016, p. 287). Isso quer dizer que, na crença xintoísta, atribui-se a elementos da natureza um espírito sagrado denominado *kami*, um tipo de deidade que habita tais elementos e que poderia tanto beneficiar quanto prejudicar os seres humanos e, portanto, deveriam ser respeitados e homenageados.

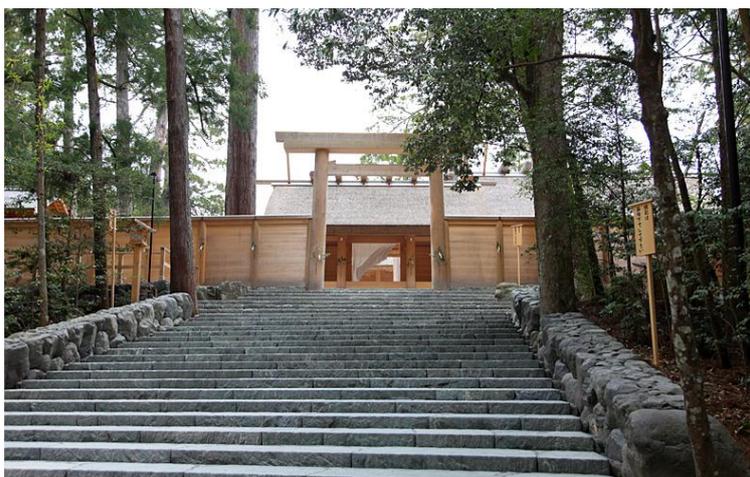


Figura 14: Entrada do Santuário Interno em Ise Jingu, dedicado a Amaterasu-Omikami, deusa do sol. Fonte: Ise Jingu.

Alguns *kamis* podem ser equiparados à visão que nós, ocidentais, temos do conceito de deuses e são reverenciados até os dias atuais, como é o caso de Amaterasu-Omikami, deusa do sol, cujos rituais em sua homenagem acontecem de acordo com o ciclo do arroz. Acredita-se que os imperadores japoneses são seus descendentes diretos e seu santuário no complexo de Ise

Jingu¹¹ é considerado um dos locais mais sagrados do Japão. Inclusive, existe um ambiente do santuário que apenas pode ser acessado pelo próprio imperador (Ching *et al.*, 2016). A Figura 14 ilustra a entrada do Santuário Interno do complexo, dedicado à deidade.

¹⁰ De acordo com Gaarder *et al.* (2000), animismo deriva do latim *animus* (alma, espírito) e é a crença de que espíritos habitam a natureza, podendo ser espíritos dos mortos, espíritos vinculados às forças da natureza, etc. Muitas sociedades foram, ou ainda são, animistas e existem traços de animismo em diversas culturas diferentes.

¹¹ O complexo de santuários de Ise Jingu é bastante extenso e cada santuário é dedicado a diferentes *kamis*, mas o mais importante deles é o Santuário Interno, cuja divindade é Amaterasu-Omikami. Feito de madeira e ocupando metade do terreno designado a ele, a cada vinte anos o templo é completamente reconstruído no espaço vazio com peças de madeira novas, alternando o lado do terreno que ocupa a cada reconstrução num ritual chamado Shikinen Sengu. O último realizado ocorreu em 2013, na 62ª vez em que o ritual foi feito, e a preparação para esse evento pode demorar até oito anos (Rituals and Ceremonies, 2023).

A construção de santuários xintoístas, no entanto, apenas começa entre os Séculos V e VI d.C. Antes disso, o local de adoração de um *kami* se davam nos elementos em que se sentia, ou se atribuía, sua presença e influência. Geralmente indivíduos únicos na natureza, como uma árvore de formato singular, uma rocha que se destacasse das demais, ou uma cachoeira vista como rara ou diferente, eram considerados *go-shintai*, a morada de um *kami* ou o local em que essa deidade se manifesta (Ching et al., 2016; Nitschke, 1993).

O tratamento dado a esses locais sagrados e os rituais neles realizados eram simples, mas meticulosos, de tal forma que – com a repetida prática de tais ritos ao longo do tempo – Nitschke afirma que se estabeleceram “arquétipos específicos de locais sagrados e rituais sacros no subconsciente coletivo japonês, arquétipos que sobreviveram à passagem do tempo e continuam a enfeitiçar turistas estrangeiros até hoje” (1993, p. 15, tradução da autora). De acordo com o autor, os arquétipos seriam *shime* – o arquétipo territorial, *iwakura* e *iwasaka* – o arquétipo das rochas, e *shinden* – o arquétipo agrícola.



Figura 15: Santuário Achi, em Kurashiki, um santuário xintoísta com versão estilizada de shime-nawa em seu portal de entrada. Fonte: Wikimedia Commons.

O arquétipo territorial tem suas origens em um costume dos primeiros habitantes da Ásia Oriental: o trabalho com amarrações para demonstrar posse ou ocupação de uma determinada propriedade, uma prática utilizada no xintoísmo para demarcar um *go-shintai*, como visto no portal de entrada de um santuário xintoísta (Figura 15), embora a corda existente no Santuário Achi seja um uso mais moderno e simbólico da corda de amarração da antiguidade¹². *Shime* significa literalmente “artefato amarrado”, podendo também se referir a “ocupação”, e Nitschke defende a tese de que desta palavra é derivado o termo *shima*, “terra” ou “terra que foi possuída” e que, com o tempo, adquire o significado de “jardim” ou “uma seção da natureza isolada”¹³ do ambiente selvagem”. Mais tarde, esse termo ganha o sentido de “ilha” ou “pedaço de terra flutuando no oceano indomado” (Nitschke, 1993).

¹² A construção de santuários xintoístas ocorre tardiamente na história do Xintoísmo, entre V e VI d.C. Até então, os locais de adoração e prece eram apenas demarcados com as *shime-nawa* (Nitschke, 1993). Na Figura 17 da página seguinte, pode-se ver um exemplo de corda de amarração mais tradicional.

¹³ No original, utiliza-se o termo *fenced off*, que também poderia ser traduzido como “separado por cerca”.



Figura 16: Kinkaku-ji, o "Pavilhão de Ouro" em Kyoto, com seu grande lago e pequena ilha com vegetação em destaque no primeiro plano. Fonte: Voilà Voyage.

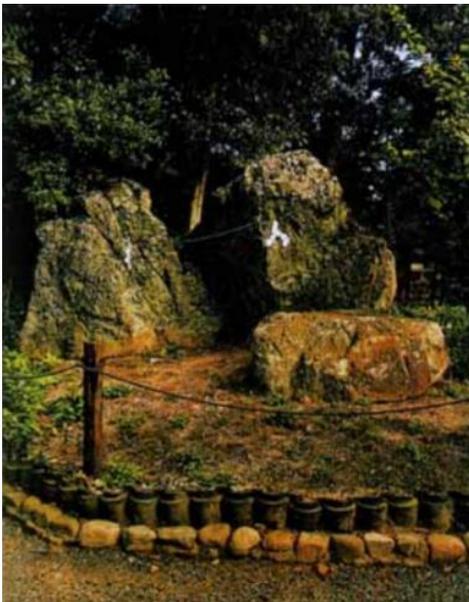


Figura 17: Jardim do Santuário Achi, Kurashiki. Uma tríade de rochas é demarcada como "go-shintai", e a área em seu entorno é cercada, identificando-a como sacra. Fonte: Nitschke, 1993, p. 15.

É interessante notar como os dois últimos sentidos atribuídos a *shima* relacionam-se com a ideia de jardim: um definindo o processo da transformação da natureza pelo homem, deixando de ser natureza intocada – ou selvagem – para se tornar natureza modificada ou mesmo criada – um jardim; o outro ilustra o cenário dos primeiros jardins palacianos nipônicos, de grande extensão com seus lagos e ilhas, como é o caso do Pavilhão de Ouro em Kyoto, o Kinkaku-ji, representado na Figura 16.

Em uma variação de *shime*, temos o termo *shime-nawa*, que significa literalmente “corda de ocupação” e denomina a corda usada para demarcar um elemento natural que foi identificado como morada de um *kami*, amarrada em volta do elemento com tiras pendentes nas quais se fazem nós, identificando-o como sagrado, como visto na Figura 17. A área no entorno desse elemento também é cercada e

considerada sacra. Nesse processo, a corda de ocupação ganha um caráter espiritual – demonstrando que há um espírito sagrado que habita o local – e pode-se argumentar que essas áreas cercadas são o início de um fazer jardim, à medida em que a interferência humana isola parte da natureza intocada e a transforma em local de adoração (Nitschke, 1993; Panzini, 2013).

O arquétipo das rochas, por sua vez, trata do fascínio que os japoneses possuem por rochas, a apreciação de sua estética, como pode-se observar na Figura 18, que representa um detalhe dos jardins do templo Saiho-ji, em Kyoto, no qual existe uma composição de rochas chamada ilha-tartaruga. De fato, a rocha é um elemento sempre presente nos jardins japoneses ao longo de sua história e do desenvolvimento de diferentes tipos de jardim, destacando-se o fato de que as rochas são sempre utilizadas em sua forma natural nos jardins tradicionais. Apenas nos jardins contemporâneos começa-se a modificar os formatos das rochas que o compõe. Segundo

o professor Sarkis Kaloustian¹⁴, isso se dá justamente pelo fato de que tais rochas são consideradas *go-shintai*. Deste modo, deve-se respeitar suas formas e não as modificar – inclusive mantendo a composição original de um conjunto de rochas que é movido de seu local de origem quando estas começam a fazer parte de um jardim (JHSPONLINE | Jardim Japonês, 2020).

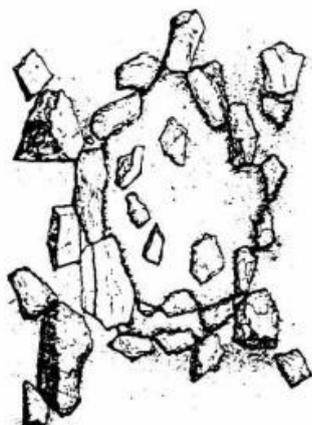


Figura 18: A composição de rochas da ilha-tartaruga em Saiho-ji, Kyoto. Fonte: Nitschke, 1993, p. 72.

Os termos originalmente utilizados para definir uma composição de rochas considerada sagrada no Xintoísmo são *iwakura* e *iwasaka*, a depender da imagem que criavam: se ela se assemelhava à forma de uma barreira rochosa, era chamada de *iwasaka*; se à de um assento de rocha, *iwakura*. As rochas eram comumente atadas com *shime-nawa* para explicitar sua sacralidade por receberem a manifestação de *kamis*, como citado anteriormente, e muitos acreditam que o Xintoísmo pré-histórico teve uma fase animista. Nitschke teoriza, no entanto, que a adoração dessas rochas como contendo uma “presença divina” (1993, p. 18) seria um fenômeno mais tardio. Para o ele, os termos *iwakura* e *iwasaka* implicam que tais composições de rochas demarcariam a ocupação de uma propriedade – tendo sido montadas como marcos – ainda em tempos pré-animísticos, e teriam adquirido um significado religioso com o passar do tempo, à medida que sua antiga função foi esquecida. Mais tarde, mesmo composições de rochas não ordenadas pelo homem, mas que eram similares em formato, teriam sido vistas como *go-shintai*.

O próprio autor, no entanto, afirma que existem outras teorias para a origem da adoração às rochas e cita que Mirei Shigemori¹⁵ (1896-1975), importante paisagista japonês e historiador de jardins, defendia a teoria de que “certas rochas naturais e formações rochosas únicas foram tidas como sagradas desde o princípio” (Nitschke, 1993, p. 19). Com o passar do tempo, novas rochas teriam sido adicionadas às originais, criando um espaço sagrado em parte feito pelo homem. Avançando mais nesse processo, todas as rochas utilizadas em um santuário poderiam ter sido trazidas de outros lugares, nenhuma sendo originária do local, e esse teria sido o início da arquitetura da paisagem nipônica propriamente dita.

¹⁴ Entrevista com Sarkis Sergio Kaloustian sobre seu livro *Jardim Japonês: a magia dos jardins de Kyoto*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IR3FRJdZU7w>. Link acessado em 12 de novembro de 2022.

¹⁵ Nitschke o chama de “o grande artista do jardim japonês” (1993, p. 214). Segundo o autor, Shigemori foi uma figura fundamental na retomada da criação dos verdadeiros jardins secos (*karesansui*) na era Showa (1926-1988 d.C.) após a decadência da arte de fazer jardim ocorrida na era Meiji (1868-1912), com o início da ocidentalização do Japão.

Não há um consenso quanto à origem desse fenômeno, sobre quando ou porque começou-se a apreciar as rochas em sua forma natural, mas independente de qual seja a origem desse fascínio e adoração, é inegável que elas são um elemento importante da crença xintoísta, e,



Figura 19: Jardim de rochas do templo Ryoan-ji, um dos mais famosos jardins de rochas do Japão. Fonte: Discover Kyoto.

portanto, do imaginário coletivo japonês – o qual foi altamente influenciado por esta religião. De maneira geral, a rocha nunca teve grande utilização como material de construção no Japão – esse papel era destinado à madeira, como pode-se observar em casas tradicionais e templos antigos – e, com exceção de serem necessárias em muros de fortificações, o uso de rochas na arquitetura japonesa era destinado aos jardins, de maneira que “a rocha adquiriu, portanto, o *status* de arquétipo, e um jardim japonês sem uma rocha ou grupo de rochas incomuns, naturais ou entalhadas, é um tanto inconcebível” (Nitschke, 1993, p. 19, tradução da autora). Ao discorrer sobre as características gerais do jardim japonês, o autor Francesco Fariello (2008) corrobora esta visão da rocha como elemento indissociável dos jardins japoneses ao considera-la tão ou mais importante que a própria vegetação, afirmando que seu uso no jardim era por vezes preferido ao uso de árvores, como ocorre nos jardins secos do budismo zen, tipologia do templo Ryoan-ji, cujo icônico jardim de rochas pode ser visto na Figura 19.

Por fim, o arquétipo agrícola tem sua origem no plantio do arroz, especialmente naquele feito para servir de oferenda aos deuses, o qual é cultivado em campos chamados *shinden*, que significa “Campos Divinos”. Os *shinden* são um exemplo da geomancia japonesa que sobreviveu à importação do sistema chinês de geomancia, durante a primeira onda de influência chinesa, ocorrida entre as eras Nara e Heian¹⁶, e, assim como as outras práticas territoriais xintoístas comentadas anteriormente, “contribuíram mais para a arquitetura dos recintos sagrados e ritos religiosos do Xintoísmo” (Nitschke, 1993, p. 19). Como pode ser observado no diagrama da Figura 20, as relações geomânticas entre os componentes dos Campos Divinos são simples de se compreender: de um lado dos campos fica uma montanha de onde corre a água para os arrozais, enquanto do outro encontra-se um *torii*, conhecido portal japonês de origem xintoísta, que marca a entrada para um local sagrado e o separa do mundo externo.

¹⁶ De acordo com as principais referências deste Trabalho de Conclusão de Curso, como Panzini (2013), Nitschke (1993) e Kaloustian (2010), a era Nara equivale ao período entre os anos 710-794 d.C., enquanto que a era Heian denomina o período seguinte, 794-1185 d.C.

Este conjunto forma, segundo Nitschke (1993), algo como um primeiro jardim, onde o homem e o divino se encontram, uma vez que o cultivo dos Campos Divinos, como prática religiosa, se origina da crença – existente no país como um todo – em que as divindades relacionadas ao plantio do arroz habitam as montanhas durante o inverno, e são trazidas para os arrozais através de uma cerimônia na primavera para passarem o verão nesses campos até depois da colheita, feita no outono, quando elas são devolvidas às montanhas. Na Figura 20, são explicitados o caminho percorrido pelos homens (A) e a descida dos deuses (B) até os Campos Divinos (C). Da era Edo (1603-1868 d.C.¹⁷) em diante, campos de arroz – geralmente quadrados perfeitos de 3x3 – passaram a fazer parte dos grandes jardins dos nobres daimyos, figuras que, de acordo com a Encyclopaedia Britannica (2019), foram grandes latifundiários japoneses que existiram entre os Séculos X e XIX d.C.

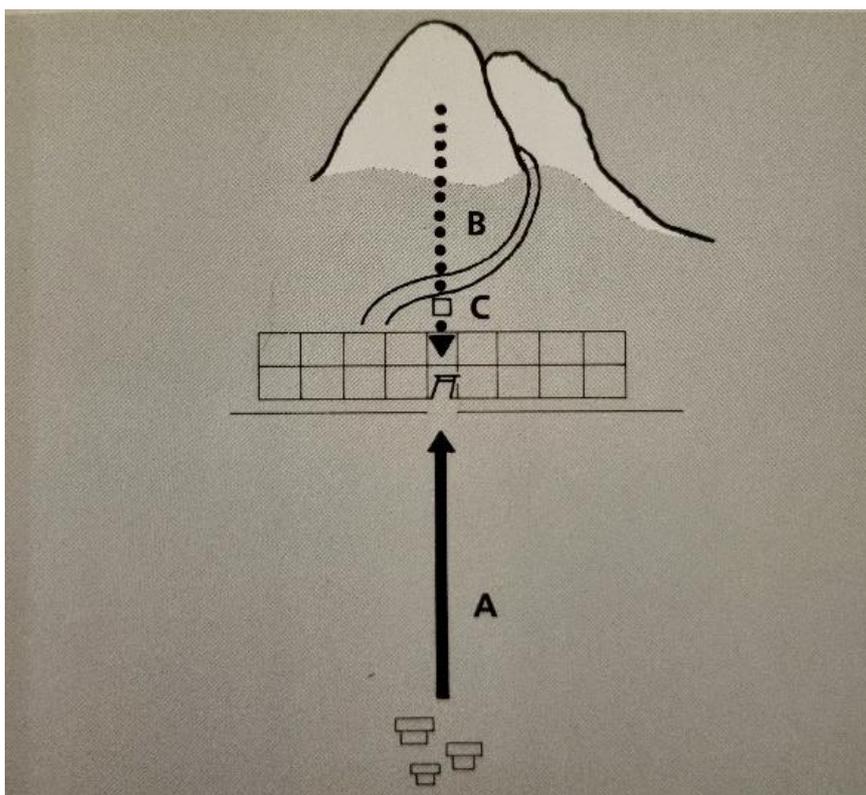


Figura 20: Diagrama dos Campos Divinos, ou *shinden*. Fonte: Nitschke, 1993, p. 19.

É inegável que o Xintoísmo teve papel indispensável no desenvolvimento dos jardins japoneses, mas sua filosofia não foi a única a influenciá-los. Taoísmo e o Confucionismo, por exemplo, são correntes de pensamento oriundos da China que foram introduzidas no Japão. De acordo com Panzini (2013), ambas surgem por volta do Século IV a.C., período de grandes mudanças, tanto políticas quanto sociais na história chinesa. Essas duas doutrinas de caráter religioso e filosófico tiveram bastante impacto na produção de jardins do país.

O Confucionismo origina-se dos ensinamentos de Kong Fuzi (551-479 a.C.), conhecido no ocidente como Confúcio, e trata-se não apenas de uma religião, mas de “um complexo de doutrinas filosóficas que promoviam uma ética de moralização política focalizando a atenção nas relações sociais e nos deveres ligados à posição de cada um” (Panzini, 2013, p. 362). Em outras palavras, o Confucionismo funcionava como um código de ética para a China da época, guiando

¹⁷ Segundo Kaloustian (2010) e a Embaixada do Japão no Brasil (2023). Panzini (2013), no entanto, afirma que a era Edo iria apenas até o ano 1867 d.C.

as relações políticas e sociais de forma a manter seu bom funcionamento e tomando a família – primeira forma de associação humana – como modelo de sociedade. Tinha como princípio a ideia de que o homem apenas se realiza plenamente em sociedade e que, portanto, cada indivíduo tem o dever de exercer da melhor maneira possível a sua posição, seja profissionalmente ou socialmente falando.

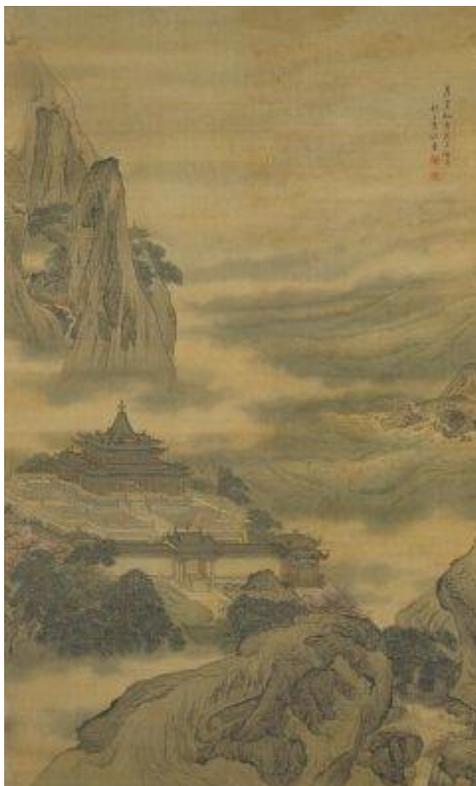


Figura 21: Pintura da Ilha P'eng-lai, a principal dentre as Ilhas dos Imortais. Pintura de Yuan Jiang, datada de 1708. Fonte: The Palace Museum.

O Taoísmo, por sua vez, tinha como princípio a unidade do cosmo e a busca da harmonia entre o homem e as forças da natureza através de sua contemplação e meditação. Acredita-se que o primeiro texto taoísta teria sido escrito por Laozi¹⁸, figura cuja existência nunca foi comprovada como real ou mitológica (Panzini, 2013). Um dos mitos taoístas mais conhecidos é o das Ilhas dos Imortais ou Ilhas dos Abençoados, uma das quais é representada na Figura 21: segundo a lenda, existem cinco ilhas carregadas por tartarugas gigantes em algum lugar a Leste da costa chinesa onde moraria um grupo de homens e mulheres que teriam encontrado um meio de obter juventude e imortalidade, mas, em uma batalha contra um monstro marinho, duas das ilhas teriam se perdido para sempre. Esse grupo teria chegado às ilhas voando em grous e se instalado para viver para sempre e conviviam em harmonia. Por conta da forte crença nessa lenda, tanto as tartarugas¹⁹, quanto os grous são considerados símbolos de longevidade e boa sorte até os dias de hoje, sendo símbolos utilizados em cerimônias de casamento e aniversários no Japão (Nitschke, 1993).

De acordo com Nitschke (1993) e Slawson (1987), muitos imperadores chineses teriam enviado grupos de busca em expedições afim de encontrar as míticas ilhas e, nelas, o elixir da imortalidade, porém, sem sucesso. Então, no início do Século I a.C., o imperador Wu decide tentar atrair os imortais para seu palácio ao invés de encontra-los. Para isso, ordena a construção de um jardim, o mais semelhante possível às Ilhas, com um grande lago e as três ilhas da lenda, cada uma com seu próprio palácio²⁰ (Slawson, 1987).

Juntas, Taoísmo e Confucionismo influenciam a arquitetura chinesa da época. O projeto da casa responde à filosofia confucionista, onde os cômodos são construídos de forma racional, simétrica e proporcional à hierarquia de cada um. Já o jardim vincula-se mais explicitamente à doutrina taoísta, ao ter uma composição mais orgânica e espontânea, como forma de proporcionar um espaço mais recluso para a reflexão, meditação e contemplação da natureza, embora ainda próximo à casa e aos deveres do indivíduo para com a família e a sociedade. O jardim torna-se um refúgio para acalmar a mente e o espírito de forma a continuar seus afazeres com renovada

¹⁸ Laozi também é conhecido por outros nomes como Lao Zi, Lao-Tzu, Lao-Tze e Lao Tsé.

¹⁹ A utilização do símbolo da tartaruga nos jardins pode ser vista na Figura 18, na página 26.

²⁰ Segundo Nitschke (1993), o jardim para os imortais teria sido construído com quatro ilhas, em vez de três, como descritas por Slawson, e o imperador teria ordenado ainda a construção de uma plataforma de duzentos pés de altura para poder comunicar-se com eles.

energia, não apenas nas residências, mas também como jardins públicos para os funcionários do Estado. Panzini ressalta que, diferentemente do que ocorria na tradição ocidental, o jardim chinês não era subordinado à arquitetura, e apresentava linhas, formas e soluções projetuais próprias: “se a construção doméstica respondia aos princípios do confucionismo, o espaço verde, em sua busca de uma naturalidade concentrada e alusiva, remetia antes aos ditames do taoísmo” (2013, p. 364), cujo resultado prático pode-se observar no jardim Shi Zi Lin e sua relação com o templo, na Figura 22.

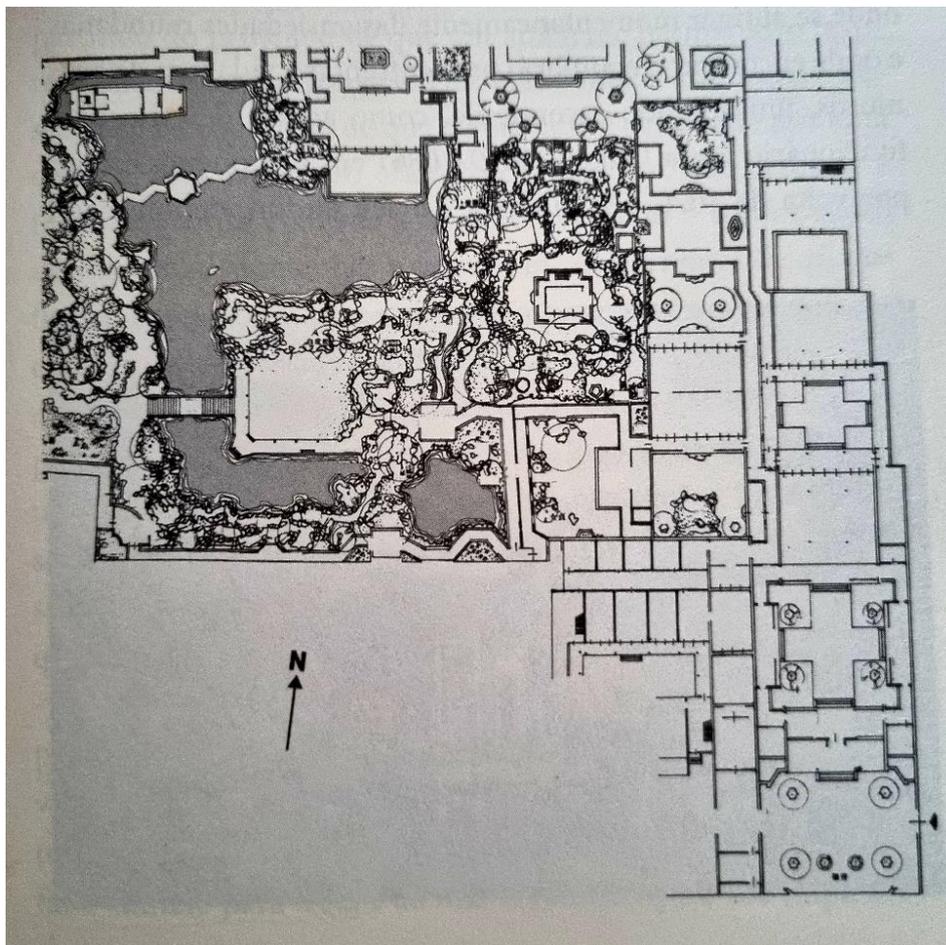


Figura 22: Planimetria do jardim Shi Zi Lin, em Suzhou, séculos XIV-XVIII. Fonte: Panzini, 2013, p. 363.

O estilo de jardim desenvolvido na China sob a influência de ambas as doutrinas chega ao Japão através da Coreia – assim como diversas outras artes, uma vez que a China era uma das potências orientais da época, especialmente no desenvolvimento das artes, e sua cultura foi altamente exportada para países próximos – por volta do Século V d.C. O jardim chinês era um jardim de lagos e ilhas, de lazer e contemplação e buscava replicar o paraíso e seus prazeres (Fariello, 2008) e é este estilo de jardim que começa a ser reproduzido no Japão, como visto na Figura 16.

Segundo Fariello (2008) e Ching (2016), o Budismo também teria sido introduzido no país do sol nascente à mesma época que o Taoísmo e o Confucionismo, enquanto Nitchke (1993) traz o ano de 552 d.C. como o ano oficial da chegada do Budismo ao Japão – baseado nas compilações de crônicas mais antigas do país, *Kojiki*, de 712 d.C., e *Nihon shoki*, de 720 d.C. Este também teria sido o ano em que o Japão começa a reproduzir intensamente a cultura chinesa, a qual seria

“muito superior”, de acordo com o autor. Junto ao Budismo é introduzida à cultura nipônica a Cosmologia Hindu e o conceito da montanha como *axis mundi*, ou centro do universo.



Figura 23: Mural existente no monastério Pal Karma Zurmang Shedrup em Sikkim, Índia, representando a Cakravala na cosmologia budista. Foto tirada por Eric Huntington. Fonte: Eric Huntington.

Existiriam sete cadeias de montanhas douradas entre o *axis mundi* e a *cakravala*, cada uma formando um círculo concêntrico em relação à outra, como se observa na Figura 23, as quais representariam os vários reinos da meditação e as esferas celestiais. Entre essas cadeias existem oceanos e ilhas, mas apenas nas quatro ilhas entre a sétima cadeia dourada e a oitava de ferro seriam habitadas por homens, enquanto oito outras ilhas flutuavam inabitadas pelos outros oceanos (Nitschke, 1993).

Nitschke afirma, no entanto, que ainda mais importante do que os detalhes da Cosmologia Hindu, para o povo nipônico, seria o conceito do Monte Meru como centro do universo rodeado por oceano:

A poderosa imagem da montanha no centro do universo e das águas tanto de vida quanto de morte. Montanha e água convergem na imagem da ilha, que aparece na cosmologia japonesa – como também em outros lugares – como a primeira manifestação de terra, até mesmo de forma como tal (1993, p. 22. Tradução da autora).

Dessa forma, diversos jardins no Japão passam a representar o Monte Meru, às vezes como montanha solitária, às vezes como centro do cosmo, rodeado de rochas menores, representando as outras cadeias de montanha. Às vezes sendo o conceito principal da composição, às vezes uma paisagem em miniatura num jardim de variados ambientes (Nitschke, 1993; Panzini, 2013).

Como dito anteriormente, o Budismo chega ao Japão através da Coreia, no período em que a sociedade nipônica começa a importar intensamente a cultura chinesa, sendo inicialmente combatido e negado pelos que praticavam os rituais xintoístas. Segundo Ching, o Budismo “era apenas um elemento de uma transição mais ampla rumo à centralização da autoridade” (2016, p. 290) e seria posteriormente fundido ao Xintoísmo, e a figura de Buda sendo vista como um grande *kami*²¹.

²¹ Atualmente, ambas Xintoísmo e Budismo são consideradas as religiões oficiais do Japão, com diversos templos budistas e santuários xintoístas dispersos pelo país.

Sendo o Budismo uma religião originalmente indiana, se desenvolveu a partir dos ensinamentos de Shakyamuni, o chamado Buda histórico. Segundo a Monja Coen, praticante da vertente Zen budista japonesa, ele teria sido o príncipe Sidarta Gautama, o qual deixou sua vida de luxos, seu castelo e seus amores para trás, e teria alcançado a iluminação (Fachin, 2009). Em seus sutras, Shakyamuni teria comentado sobre o paraíso das Terras Puras de Amida Buda, um dos dez reinos comandados por diferentes Budas. Amida teria feito um voto de salvar qualquer pessoa que fosse fielmente devota a ele, e que tais indivíduos renasceriam em seu paraíso após a morte. Seu paraíso é descrito como um local de belos palácios com jardins lindíssimos, terraços sombreados e lagos de lótus, situado no limite mais a Oeste do universo. Essa descrição das Terras Puras apresenta bastante semelhança com os jardins de prazer do Oriente Médio (Figura 24) e, sendo tais jardins a inspiração para o reino de Amida, isso explicaria sua localização à Oeste (Nitschke, 1993).

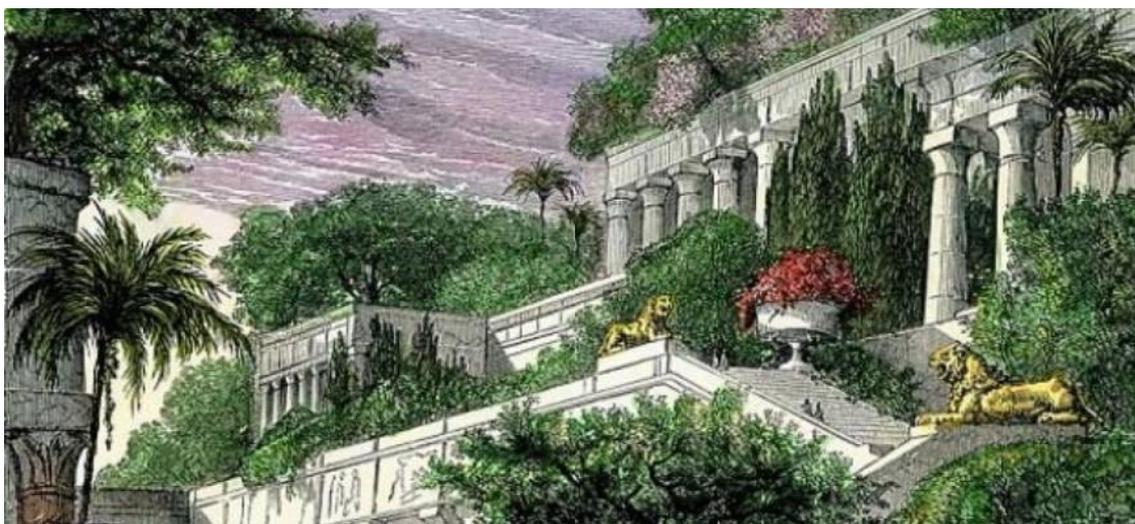


Figura 24: Representação de como seriam os jardins suspensos da Babilônia, possível inspiração para o reino das Terras Puras. Fonte: Moreau, 2020.

Essa busca pela salvação após a morte, no paraíso de Amida Buda, ganhou o nome de Budismo das Terras Puras, uma vertente do Budismo considerada mais “leve”, menos rigorosa do que o Zen, por exemplo, já que não eram necessários o foco e a disciplina exigidos em outras vertentes, nem longos períodos de meditação. Era possível se alcançar o paraíso através de cânticos e orações ou da contemplação de imagens. Não à toa, é a vertente que mais atraiu seguidores na China e no Japão, tendo muitos templos construídos no território nipônico, com jardins que buscam reproduzir o paraíso de Amida.

Diferente do Budismo das Terras Puras, seguidores do Zen Budismo buscam a iluminação assim como o fez Shakyamuni, abrindo mão dos bens materiais e buscando a iluminação e o desligamento das “prisões da existência” (Ito; Nagae, 2021) para alcançar o estado de Nirvana, através de rigorosa meditação e de uma vida austera, ensinados nos monastérios aos discípulos. Segundo a Monja Coen, segue-se o Darma, ou a Lei Verdadeira, que são os ensinamentos do Buda histórico, um dos três elementos da fé budista. Ele é constituído por quatro conceitos: (i) nenhuma alma é eterna ou imutável, (ii) a lei da causalidade, (iii) todas as pessoas estão sujeitas ao sofrimento e (iv) todos são capazes de chegar ao Nirvana (Fachin, 2009; Ito; Nagae, 2021). Essa austeridade e simplicidade influenciou o desenvolvimento de duas tipologias de jardins japoneses, os jardins secos ou jardins de rocha e areia – com representações abstratas dos elementos de jardins anteriores, como a água que se torna areia rastelada (Figura 25) – e os jardins da cerimônia do chá, bebida que é introduzida no Japão por um monge budista e que

possui ritos próprios para sua apreciação. O jardim da cerimônia do chá é simples e rústico, valoriza a austeridade e o desgaste do tempo em seus elementos; é um jardim criado para ser percorrido e, assim, ajudar os participantes da cerimônia a acalmar a mente e o espírito (Figura 26).



Figura 25: Monge zen budista utilizando o rastelo para "desenhar" a areia do jardim seco do templo Ryoan-ji, fazendo-a assemelhar-se à água. O trabalho de se preparar um jardim seco é também uma forma de esvaziar a mente para a meditação. Fonte: Wayne Eastep. Copyright: © 1984 Wayne Eastep.



Figura 26: Jardim da casa de chá Shunsoro, em Sankei-em, Yokohama. Fonte: Deane, 2015.



03

*A arte
nipônica
de fazer
jardim*

3.1 O jardim japonês tradicional: o início, os tipos e os princípios projetuais

Pode-se dizer que a semente germinal da produção de jardins no Japão são os *go-shintai*, os locais de adoração dos espíritos sagrados da crença xintoísta. Como expresso anteriormente, tais lugares eram cercados com cordas de ocupação, isolando-os de certa maneira da natureza intocada, para demonstrar sua importância sagrada. Os *go-shintai* são alguns dos primeiros exemplos japoneses da intervenção humana na natureza para a criação de um espaço para uso humano, ainda com a presença e valorização de elementos naturais, e com um significado para além do caráter utilitário dos campos de plantação de arroz.



Figura 27: Área sacra demarcada por seixos no entorno de uma capela, em Ise.
Fonte: Panzini, 2013, p. 409.

Com o passar do tempo, seixos brancos e pretos, tipicamente de rio, começam a ser utilizados para demarcar a área de um *go-shintai* – antes apenas cercada com corda – e tornam-se uma clara marcação visual da sacralidade de um ambiente (Figura 27). Mais tarde, esses seixos foram utilizados nas áreas abertas no entorno de templos xintoístas e de palácios, prédios de grande importância religiosa e política. Essas áreas cobertas com seixos foram transformadas, por fim, em jardins, os quais “herdam” a ideia

de espiritualidade associada a elas (Slawson, 1987; Panzini, 2013).

Desses primeiros jardins japoneses, não muito restou. Além dos poucos registros arqueológicos encontrados, o que se sabe sobre tais jardins é inferido de descrições presentes tanto em textos oficiais como nas *Nihon Shoki*, ou *Nihonki Shoki*, (Crônicas do Japão)²², de 720 d.C., como em textos ficcionais como *Manyoshu* (Coleção de uma Miríade de Folhas), a mais antiga antologia de poemas japonesa, compilada no Século VIII. A partir dessas informações, existem ainda algumas reconstruções hipotéticas do que teriam sido esses jardins (Slawson, 1987; Panzini, 2013; Nitschke, 1993).

Em diversos relatos das Crônicas do Japão, encontram-se breves citações de características dos jardins da época que, por si sós, não seriam de grande ajuda para compreendê-los, mas, quando associadas, começam a esclarecer qual seria o cenário desses jardins antigos. Algumas são descritas por Nitschke (1993), e parte delas tendem a ser registros de momentos de lazer vividos por diferentes imperadores do Japão nos jardins de suas propriedades ao longo dos séculos, especialmente nos lagos, o que ajuda a compreender como esses jardins eram utilizados, bem como entender suas dimensões, tanto materiais quanto imateriais. Um exemplo é o jardim do

²² Segundo Nitschke (1993), as Crônicas do Japão contêm registros dos acontecimentos históricos de um período de tempo que vai desde o Japão pré-histórico até o ano de 697 d.C. Tais registros teriam sido compilados em 720 d.C. (Nitschke, 1993; Panzini, 2013).

palácio do Imperador Richu, em Ihare, remoto da primeira década do século V d.C. Nele, foi construído um lago de dimensão surpreendente, capaz de proporcionar passeios à barco.

Outras passagens das Crônicas revelam, de maneira mais explícita, a importância que se dava aos jardins na época. Em 612 d.C., um imigrante coreano, em processo de banimento pelas marcas de sua pele, teria sido poupado pela Imperatriz Suiko ao dizer, em seu apelo, que poderia recriar paisagens de montes e montanhas. O fascínio pela natureza *artificializada* propiciou a criação, no pátio Sul do palácio, de um “Monte Sumeru” e de uma “Ponte de Wu”. Acredita-se que a ponte foi feita à maneira dos jardins chineses, em forma de arco. Já no ano de 625 d.C., o ministro Soga no Umako, pertencente ao poderoso clã Soga, teria construído um lago com uma pequena ilha no pátio de seu palácio. A esse ministro foi atribuído o nome *shima no oho omi*, que significa Senhor das Ilhas, em homenagem a seu jardim. Mais tarde, seu palácio passou para o domínio da família imperial, sendo denominado *Shima no miya* (Palácio das Ilhas) e aparecendo em vários poemas, fatos que sugerem que tal jardim seria imponente e de grandes proporções, a ponto de nomear tanto o local em que foi construído, quanto a pessoa a quem ele pertenceu (Nitschke, 1993).



Figura 28: Resultado da restauração do jardim To-in no antigo palácio imperial de Nara, após sua escavação. Fonte: Nitschke, 1993, p. 31.

Escavações feitas recentemente na cidade de Nara, antiga capital do Japão durante a era Nara²³, revelaram vestígios de dois jardins desse período: um dos jardins, o *Toin Teien*²⁴, foi encontrado dentro do antigo palácio imperial da cidade, e pôde-se comprovar a existência de uma lagoa e de um riacho, os quais foram restaurados após a escavação (Figura 28); o outro, chamado *Kyuseki*, foi descoberto na atual área urbana de Nara e possuía um pequeno e estreito lago em ‘S’, completamente revestido de pedras, simulando um riacho com orlas

rochosas, à semelhança do jardim *Toin Teien*. Achados de outros sítios arqueológicos corroboram a ideia de que era comum a existência de corpos d’água similares ao riacho de *Kyuseki*, chamados de *kyokusui*. A prática de traça-los com pedras “favorecia a manutenção da água límpida e a percepção da composição como uma pequena paisagem” (Panzini, 2013, p. 410).

Os relatos literários da época, em conjunto com as descobertas arqueológicas feitas na contemporaneidade, nos permitem ter uma ideia de como eram os antigos jardins japoneses. Jardins de grande escala, com riachos, lagos e ilhas representando uma paisagem de água –suas margens sendo cobertas por seixos – e com reproduções de montes e montanhas. Além disso,

²³ Período de 710-794 d.C.

²⁴ Enquanto Panzini (2013) utiliza o nome *To-in* para o jardim encontrado nas escavações do antigo palácio, Nitschke (1993) o chama de *Kyokusui no niwa*, ou Jardim do Riacho Sinuoso. No entanto, em entrevista publicada no site do Escritório de Relações Públicas do Governo do Japão, o Prof. Dr. Takahiro Naka, da Universidade das Artes de Kyoto, denomina tal jardim como *Toin Teien* (Sawaji Osamu, 2021). Desta forma, e levando em consideração a contribuição do Prof. Dr. Naka, estudioso dos jardins nipônicos tradicionais, adota-se nesta pesquisa o termo *Toin Teien*.

eram geralmente situados nos pátios existentes na direção Sul²⁵ das residências dos nobres e da família imperial, e similares aos grandes jardins de lazer típicos da dinastia chinesa T'ang, cuja rica cultura vinha sendo amplamente importada para o Japão desde 552 d.C.²⁶

Os jardins japoneses tradicionais tiveram variações ao longo de sua história, desde os exemplares do Século V, citados acima, até a Era Meiji (1868-1912), quando as mudanças políticas somadas ao início da ocidentalização do Japão resultam em uma decadência do fazer jardim como arte²⁷. Tais variações, ou tipologias, são classificadas de maneiras diferentes por cada autor; o que uns consideram um tipo de jardim, outros veem como uma transição entre um tipo mais antigo e outro que começa a surgir. Alguns apresentam classificações mais gerais, além das tipologias comumente citadas, outros destringem as variações dentro dos próprios tipos. É comum classificarem os jardins de forma cronológica, mas existem autores que, à exceção, preferem classificar de acordo com os elementos de composição apresentados, agrupando jardins de diferentes tempos históricos, como é o caso de Sarkis Kaloustian.

Os primeiros jardins japoneses, citados no início do tópico, foram tidos como modelo do paisagismo desejado pelas classes mais ricas do país. Eles continuaram a ser projetados nas típicas residências imperiais e aristocráticas da Era Heian (794 d.C. a 1185 d.C.), as chamadas *shinden-zukuri*, estilo de tipologias arquitetônicas com belíssimos jardins inspirados, principalmente, no Paraíso Ocidental de Amida Buda (ou Terra Pura Ocidental), e que se situavam dentro e nos arredores de Heiankyo, capital da época – e atual Kyoto. Essa região possui um Verão intensamente quente e úmido que era abrandado pelos corpos d'água existentes nos jardins, os quais adquiriram não apenas caráter estético, mas também funcional (Embaixada, 2023; Encyclopaedia Britannica, 2013; Suzuki, 2004).

As casas em estilo *shinden* são, inicialmente, muito simétricas, desenvolvidas a partir de uma edificação principal (*shinden*) que se conectava às anexas por corredores cobertos, mas abertos nas laterais, numa forma semelhante a um assento ou ferradura. Tradicionalmente, o *shinden* situa-se no eixo central do terreno ao Norte, e dele saem passarelas para Leste e Oeste, ligando-o a edificações secundárias. Delas, passarelas de menor porte partem seguindo para o Sul, conectando outras edificações ao complexo e gerando um espaço vazio entre ambas, onde eram performados rituais religiosos, deixando a parte Sul do terreno para a implantação dos jardins, chamados de *shinden-zukuri teien*. Um córrego, chamado de *yarimizu*, entrava na propriedade vindo do Leste ou Nordeste, corria por entre as diferentes edificações que compunham a moradia seguindo para a direção Sul e desaguava no jardim formando um lago, geralmente com a presença de uma ou duas ilhas acessadas por pontes, antes de deixar o local fluindo para o Sudoeste (Nitschke, 1993; Shinden-zukuri, 2023; Shinden-zukuri Teien, 2023). Pode-se observar diferentes possibilidades de estrutura das *shinden-zukuri* e o caminho percorrido por um *yarimizu* nas Figuras 29 a 31.

²⁵ A orientação dos jardins nos mostra que a geomancia chinesa (a qual ditava que a melhor orientação é o Norte) ainda não era aplicada nos jardins nipônicos do Século VII, embora a cultura chinesa tenha começado a ser incorporada pelo Japão desde meados do século anterior. Apenas no Século VIII (início da Era Heian) é que a geomancia chinesa é adotada na implantação de cidades, palácios e jardins.

²⁶ Comumente aceito como o ano em que o Japão começa a intensamente assimilar a cultura chinesa, ou mesmo a copiá-la, segundo Nitschke (1993). É também o ano em que o Budismo chega oficialmente ao país.

²⁷ Segundo Nitschke (1993), são criadas versões estereotipadas dos jardins tradicionais até a era Showa (1926-1988 d.C.), quando volta-se a projetar verdadeiros jardins secos com a influência de Mirei Shigemori.

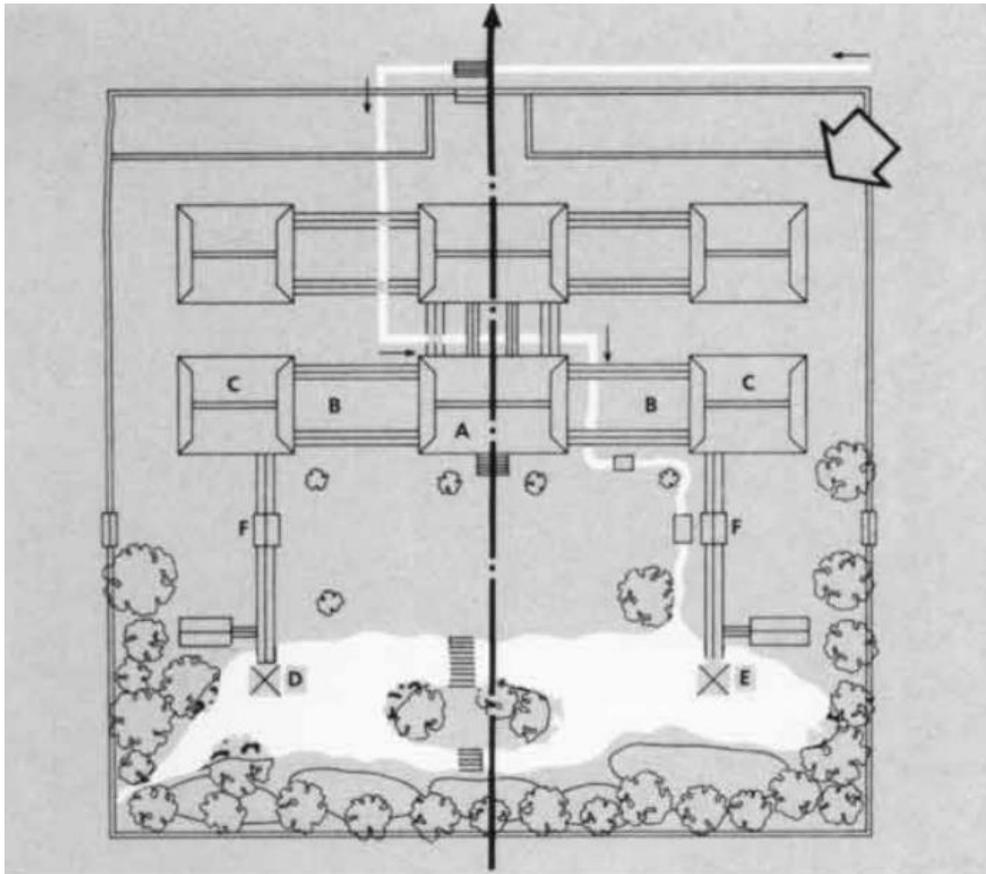


Figura 29: Reconstrução de um complexo de palácio e jardim no estilo *shinden* do início da Era Heian, com a típica simetria da época. A edificação principal (A) conecta-se às secundárias (C) por corredores abertos (B). Das secundárias partem corredores para o Pavilhão da Pesca (D) e o Pavilhão da Primavera (E). Nesses corredores, existem portões de acesso ao pátio interno (F). Pode-se observar o percurso do *yarimizu* através da propriedade: vindo do Leste, descendo para o Sul, formando um lago e saindo pelo Sudoeste. Fonte: Nitschke, 1993, p. 41.



Figura 30: Reconstrução hipotética de um complexo palaciano em estilo *shinden* feito por Sawada Nadari, historiador da arquitetura do final da Era Edo (1615 d.C. a 1868 d.C.). É possível ver, à direita, o *yarimizu* que vai dar origem ao lago com ilhas visto na parte de baixo da imagem. Fonte: Nitschke, 1993, p. 38).

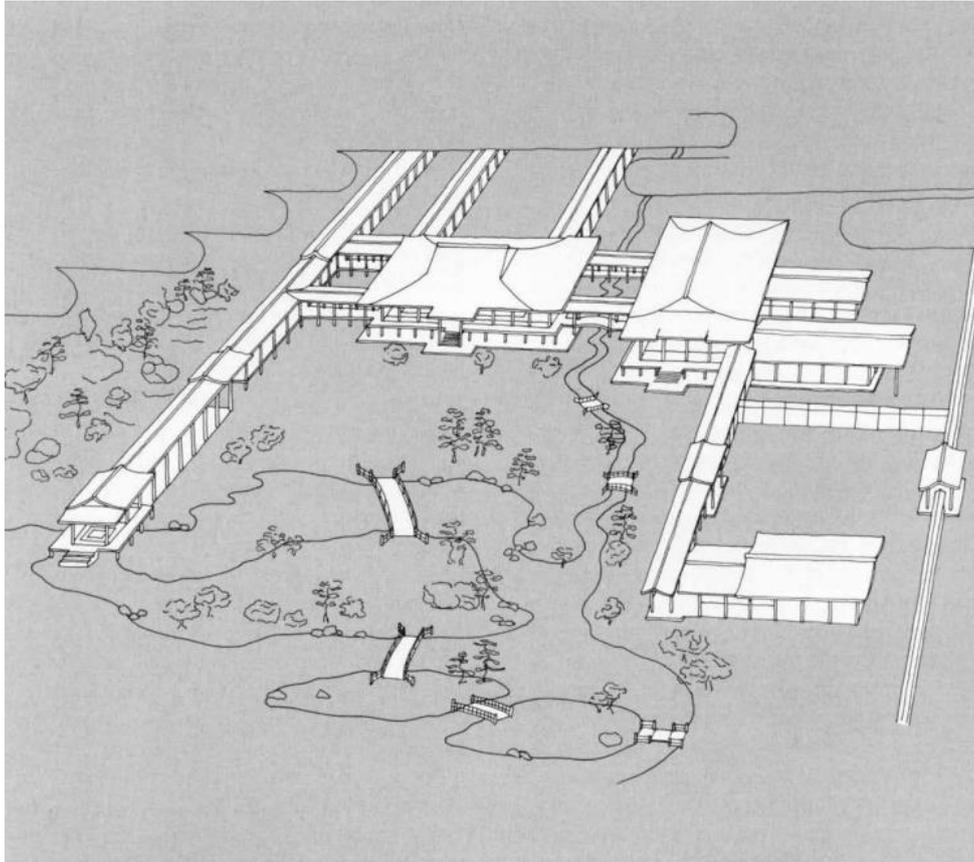


Figura 31: Reconstrução da residência Tosanjo-den. Embora a simetria se perca ao final da Era Heian, a relação entre o *shinden*, o pátio para rituais e o jardim com lago e ilhas permanece a mesma. Fonte: Nitschke, 1993, p. 40.



Figura 32: Jardim de Saiho-ji, onde o tapete de musgo nas bordas do espelho d'água parece transbordá-lo para fora de si mesmo. Fonte: Real Japanese Gardens.

Após a Era Heian, segue-se um período de instabilidade política. A progressiva ascensão da classe militar dos samurais leva à queda do regime imperial em favor do xogunato, o governo dos xóguns (os grandes generais), e também à popularização da doutrina zen budista, cujas simplicidade e

austeridade têm apelo tanto para os samurais, com seu estilo de vida rígido e disciplinado, quanto para a população em geral, que anseia pelo simples em face aos conflitos e à instabilidade desse período. Com o xogunato, tem-se o início da Era Muromachi (1333 d.C. a 1573 d.C.), na qual apresenta-se uma crescente simplificação dos jardins, como é visto no *Saiho-ji* (também chamado de *Kokedera*, Templo do Musgo), onde um grande tapete de musgo cobre o solo no entorno de um espelho d'água e parece ampliá-lo, evocando a ideia de água, mesmo que o elemento em si não esteja presente (Figura 32). Mais tarde, é desenvolvido o *karesansui*, ou jardim de paisagem seca, com forte influência do Zen Budismo (Fariello, 2008; Panzini, 2013).

A arte de fazer jardim, antes praticada apenas pela aristocracia, torna-se também domínio dos monges do Zen Budismo, e o jardim é incorporado como ferramenta de auxílio à meditação. O *karesansui*, como o próprio nome explicita (*sansui* = paisagem, *kare* = seca), não apresenta corpos d'água, exibindo, em vez disso, áreas de areia que representam a água. Mas pode-se inferir que o termo "seco" refere-se também ao fato de que, nele, a própria vegetação é vastamente suprimida. Trata-se de um jardim de abstração, onde o conceito de um elemento é superior ao elemento em si e, portanto, direciona o ser humano à reflexão, a interpretar seu significado. Dessa forma, os *karesansui* são implantados na área à frente do principal pavilhão dos mosteiros, do qual partiam plataformas onde os monges meditavam observando a paisagem criada. A manutenção diária desses jardins também era propícia à meditação, nesse caso, através do foco na atividade de rastelar a camada de pedriscos como uma maneira de esvaziar a mente de outros pensamentos, concentrando-se nos movimentos do próprio corpo. O rastelar da areia, praticado pelos monges, é um elemento intrínseco dos *karesansui*, e seus diferentes *designs* gráficos representam o movimento das águas (Panzini, 2013), como se vê em um dos jardins do mosteiro Ryogen-in, na Figura 33, no qual as linhas paralelas ao comprimento do jardim correspondem ao vai-e-vem típico das ondas do mar, enquanto as linhas demarcando o perímetro das 'ilhas' simbolizam o retorno da água após o encontro com a costa.



Figura 33: Jardim de estilo *karesansui* no mosteiro Ryogen-in, na cidade de Kyoto, datado do século XVI d.C., de acordo com Panzini (2013). É possível observar os padrões feitos na areia, à semelhança das ondas do mar, sendo as rochas e o musgo ilhas despontando no oceano. Fonte: Tradicional Kyoto.

Talvez o mais icônico dos jardins *karesansui* seja o do templo Ryoan-ji²⁸, feito para ser contemplado a partir de uma varanda durante meditações. Em um retângulo com dimensões semelhantes às de uma quadra de tênis e coberto com pedriscos brancos, tendo somente a presença de musgo como vegetação, quinze rochas são dispostas em cinco agrupamentos dispersos pelo espaço, sem um ordenamento aparente. No entanto, a composição do jardim foi pensada de tal forma que, independente do ponto em que as observem, nunca é possível enxergar as quinze rochas ao mesmo tempo, e dizem que apenas aqueles que atingem o Nirvana seriam capazes desse feito. Assim sendo, é um jardim que incita a reflexão e a interpretação de seu

²⁸ Mostrado anteriormente nas Figuras 19 e 25, no tópico 2.2.

significado, e os observadores tendem a criar relações visuais, conexões, entre as rochas e os conjuntos à medida em que passam mais tempo em contemplação (Figura 34) (Afonso, 2017; Fariello, 2008).

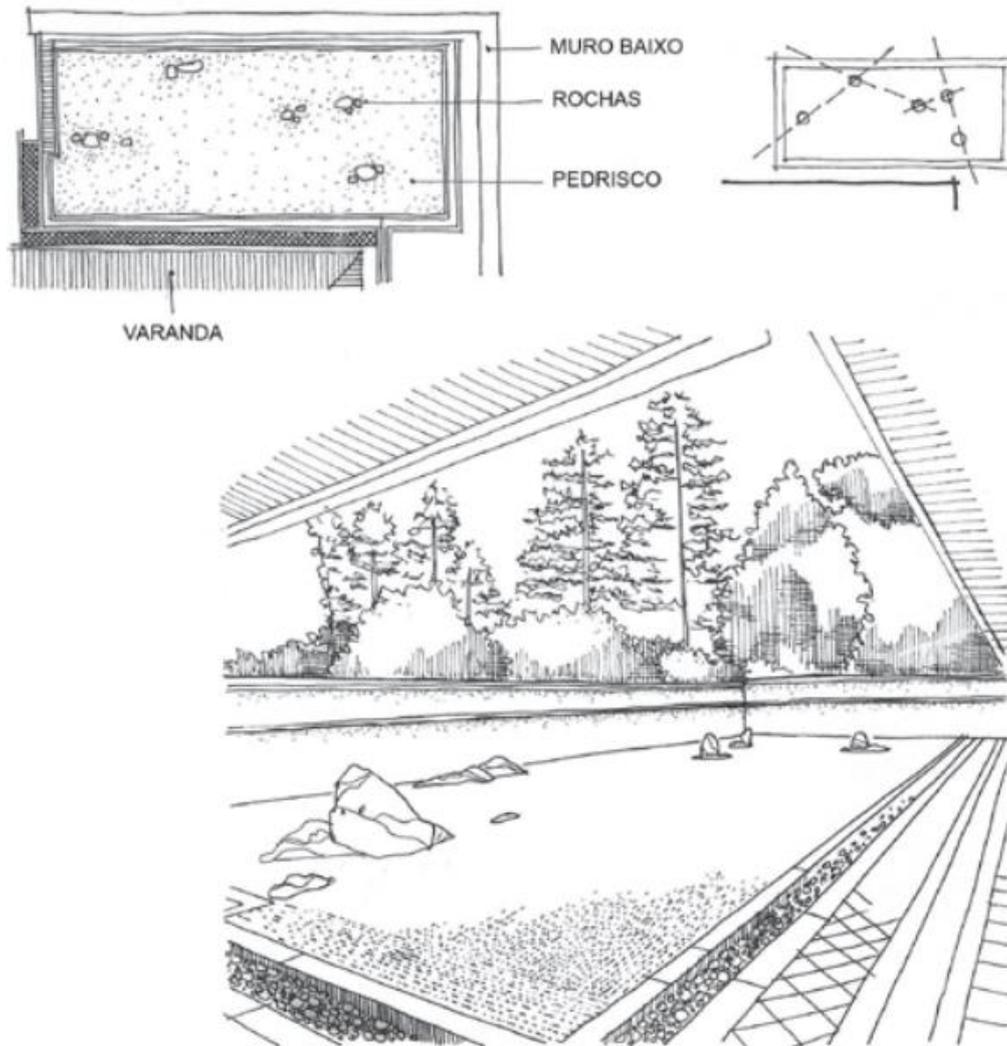


Figura 34: Representações do jardim seco presente no templo Ryoan-ji feitas por Cintia Maria Afonso. Acima, à direita, tem-se a planta baixa demonstrando a disposição dos agrupamentos de rochas, enquanto os alinhamentos que podem ser feitos entre eles são explorados à esquerda. Abaixo, tem-se a perspectiva a partir de uma das quinas do jardim. Fonte: Afonso, 2017, p. 128.

A Era Muromachi é marcada ainda pelo desenvolvimento da cerimônia do chá (*chadō* ou *chanoyu*), prática que faz parte do Caminho do Chá e uma das artes tradicionais japonesas. Com ela, é estabelecida a estética *wabi-sabi*, conceito cujo significado atual deriva dessa arte (Ito, 2021). Sozinhos, *wabi* e *sabi* são conceitos antigos, cada um com variados significados a depender do contexto em que são empregados, o que se dá pelo fato de que, segundo Michiko Okano:

[Não havia, na cultura japonesa] uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como “senso comum” em “conceitos”, isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente (2018, p. 174 – colchetes da autora).

Desta maneira, a compreensão de tais conceitos, tratados como senso comum na cultura nipônica, torna-se complexa para a mente ocidental, uma vez que ambos expressam sentimentos e sensações por vezes díspares entre si²⁹. *Wabi* pode significar tanto uma ‘sensação de solidão e miséria’ quanto uma ‘refinada tranquilidade’, enquanto *sabi* transita entre ‘velho e elegante’ e ‘ferrugem’. No entanto, ambos os conceitos são unidos na estética *wabi-sabi*, na qual “*wabi* caracteriza-se por uma escolha de vida e de estilo [de modéstia e austeridade], e *sabi* por ser algo natural, porque a passagem do tempo é inerente aos homens. É uma estética que depende apenas de se desenvolver um certo olhar para discernir o belo na pátina dos anos” (Okano, 2018, p. 183). Essa estética é influenciada pela valorização da simplicidade e da austeridade do Zen Budismo e, por sua vez, influencia a produção de jardins – deixando clara a passagem do tempo no desgaste de seus elementos de madeira, nas rochas cobertas de musgo (Figura 35) – além de diversos aspectos do ritual da cerimônia do chá.

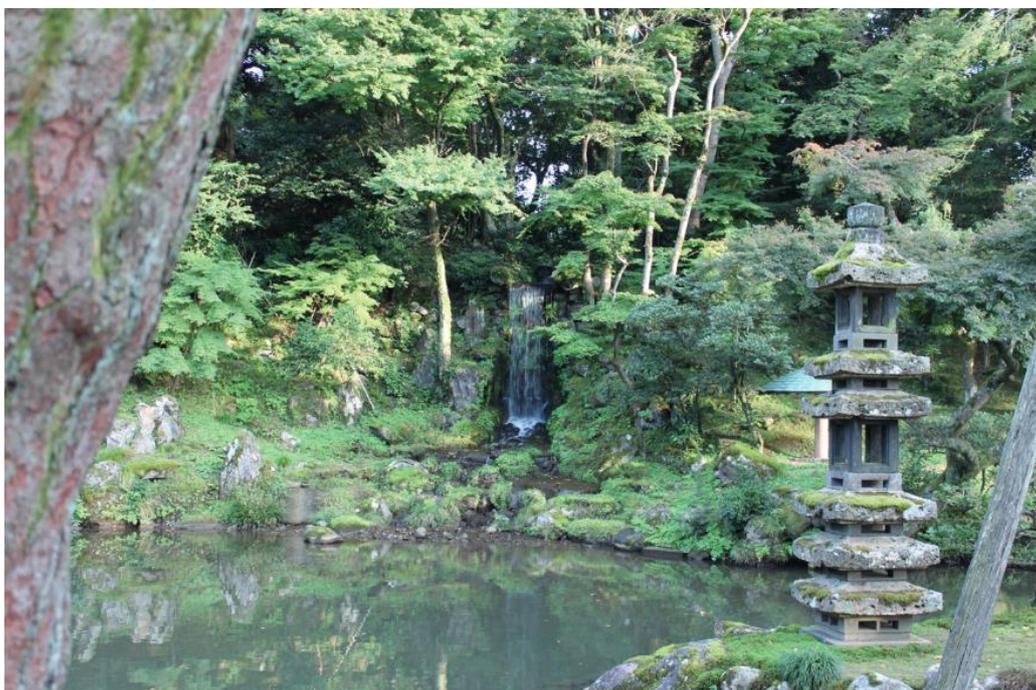


Figura 35: Detalhe do Jardim Kenrokuen, em Kanazawa, no qual pode-se observar a influência da estética *wabi-sabi* no desgaste da lanterna de pedra, na forma com a qual o musgo cobre as rochas como se o local estivesse à mercê dos elementos e da passagem do tempo. Foto de 2011, por Michiko Okano. Fonte: Okano, 2018, p. 178.

No período histórico seguinte, a Era Momoyama (1573 d.C. a 1603 d.C.), tem-se o desenvolvimento dos *roji*, os jardins da cerimônia do chá. À diferença das tipologias anteriores, os jardins criados para auxílio da prática da *chanoyu* não tem por objetivo maravilhar ou reter a atenção das pessoas que por eles passam. Pelo contrário, o *roji* era, inicialmente, apenas a passagem para a cabana de palha, a *so-an*, onde era performado o ritual do chá. Segundo Nitschke (1993), o próprio termo ‘*roji*’ costumava significar ‘passagem’, ‘caminho orvalhado’, ‘solo de cabana’, dentre outras variantes a depender dos caracteres utilizados para escrevê-lo, sendo, em suma, o nome dado ao caminho feito até a cabana, o qual viria a se tornar o jardim *roji*.

A cerimônia do chá propriamente dita apresenta diversas etapas, as quais devem ser realizadas através da orientação de um mestre da cerimônia do chá. À sua semelhança, o *roji* se

²⁹ Em seu artigo “A estética *wabi-sabi*: complexidade e ambiguidade”, de 2018, a professora e pesquisadora Michiko Okano discorre sobre a dificuldade de se traduzir esses termos de forma a não perder sua complexidade, confrontando as opiniões de diversos autores e estudos acerca do assunto.

desenvolve em diferentes partes, e sua organização é também responsabilidade do mestre, que a faz de maneira a guiar os participantes a um estado de humildade, serenidade, harmonia e clareza mental em preparação para a cerimônia, como um rito de passagem. Ele, geralmente, apresenta ao menos dois espaços ajardinados: o jardim externo (*soto-roji*), o primeiro a ser adentrado – recepcionando os convidados – e o jardim interno (*uchi-roji*), onde se encontra a cabana do chá – também chamada, por Kaloustian (2010), de quarto do chá, devido às suas pequenas dimensões. Existem jardins do chá com três ou até mais espaços ajardinados entre sua entrada e o quarto de chá propriamente dito, e, quanto mais ambientes os convidados precisam adentrar no jardim, mais deixam para trás o mundo exterior – junto com os problemas e exigências que ele traz – e se preparam para o ritual (Nitschke, 1993).



Figura 36: Trecho de percurso de rochas sequenciais levando a um *koshikake-machiai* de um *roji* no templo Engaku-ji, em Kamakura. Pode-se notar como a rusticidade das rochas valoriza, por contraste, a delicadeza do musgo. Fonte: Deane, 2015.

disso, são capazes de manipular a maneira com a qual os convidados se encaminham para a cerimônia, tornando-os conscientes de seus passos – ao irem de uma rocha a outra – como não aconteceria, caso estivessem caminhando em um percurso pavimentado; é um modo de ‘forçá-los’ a estarem cientes de seus corpos (Nitschke, 1993). Sendo uma área também de recepção, o *soto-roji* costuma ter um local coberto com assento para que os convidados possam esperar o início da cerimônia, chamado de *koshikake-machiai*, uma estrutura geralmente construída de forma mais rústica (Figura 36). Tal elemento arquitetônico também pode ser encontrado no *uchi-roji* e costuma ser diferenciado pela adição dos prefixos *soto-* ou *uchi-* ao seu nome, a depender de onde está localizado no jardim (Deane, 2015).



Figura 37: *Naka-kuguri* existente no jardim do chá Fushin-an. Fonte: Nitschke, 1993, p. 151.

O *soto-roji* começa no portão de entrada do muro que o separa da complexidade do mundo exterior, onde se inicia a jornada para a simplicidade e serenidade necessárias ao caminho do chá. A partir do portão, o percurso é traçado por rochas planas sequenciais – chamadas de *tobi-ishi*, de acordo com Nitschke (1993) – originalmente utilizadas para evitar molhar os pés e danificar a forração de musgo. Elas não devem ter formatos que chamem atenção e “seu arranjo serve para valorizar a delicadeza e a maciez do musgo ao seu redor” (Kaloustian, 2010, p. 180). Além

A fronteira entre o *soto-roji* e o *uchi-roji* é demarcada simbolicamente pela chamada porta do meio, a qual explicita a chegada dos convidados a um nível mais profundo do jardim, se aproximando cada vez mais da cabana do chá, evocando uma sensação de imersão. Em alguns casos, a porta do meio é um portão simples em uma cerca viva ou cerca de bambu (Kaloustian, 2010); em outros (Figura 37), ela se apresenta como uma estrutura composta por uma seção de parede coberta com uma pequena e baixa abertura de 60cm x 60cm, o *naka-kuguri* – literalmente, o portão do meio por

onde se engatinha, que é um elemento criado para, mais uma vez, conscientizar os convidados de cada um de seus movimentos, bem como uma prática de humildade, já que é preciso se ajoelhar para atravessar o *naka-kuguri*, elevando uma experiência estética ao patamar de prática religiosa (Deane, 2015; Nitschke, 1993).

O *uchi-roji*, jardim interno, é o local que abriga a cabana do chá em um *roji*, assim como os últimos elementos preparatórios para a cerimônia em si. Geralmente próxima à entrada da cabana encontra-se um conjunto de rochas, sendo uma delas uma bacia com água, denominada *tsukubai* (Figura 38), que significa local onde se inclina, uma vez que esse conjunto é disposto a uma altura que obriga os convidados a se abaixarem para alcançá-la, em uma mostra de humildade (Kaloustian, 2010). A *tsukubai* é comumente construída tanto em santuários xintoístas quanto templos budistas, e é utilizada para a purificação de um indivíduo. Com o auxílio de uma concha de madeira, se lava as mãos e a boca como forma de limpeza física e espiritual antes de se acessar locais sacros, de oração. Essa estrutura é introduzida ao *roji* como parte da preparação dos convidados para a *chanoyu* e, com o tempo, sua estética torna-se tão apreciada que ela começa a aparecer em outras tipologias de jardim (Nitschke, 1993).



Figura 38: *Tsukubai*, utilizada para a purificação física e mental dos participantes da cerimônia do chá. Fonte: Kaloustian, 2010, p. 183.



Figura 39: Portão de acesso ao *uchi-roji* do jardim Fushin-an, com uma *ishi-doro* ao fundo. Fonte: Nitschke, 1993, p. 152.

Como a cerimônia do chá poderia ser realizada tanto de dia quanto à noite, lanternas de pedra – chamadas de *ishi-doro* – também foram ‘importadas’ de templos e santuários religiosos, sendo dispostas próximas aos portões do jardim e à *tsukubai*, mas também em locais onde o percurso de rochas sequenciais tivesse uma curva inesperada, de maneira a sinalizá-la (Figura 39) (Nitschke, 1993). Outro elemento presente no *uchi-roji*, cuja função utilitária transforma-se em ritualística com o passar do tempo, de forma semelhante à *tsukubai*, é a *chiri-ana*, um pequeno buraco no chão que serve de lixeira para a limpeza

feita no jardim previamente à cerimônia. A *chiri-ana* adquire o significado simbólico do cuidado do mestre da cerimônia do chá para com o ambiente onde esta será realizada, bem como serve de lembrete aos convidados de que devem livrar-se ali da 'sujeira mental' que ainda os acompanha até aquele ponto, todos os vícios, vaidades e conflitos, de maneira que se entre na cabana com a mente serena e a consciência de que todos os ali presentes são iguais ao decorrer do ritual (Deane, 2015; Kaloustian, 2010; Nitschke, 1993).



Figura 40: *Nijiri-guchi* da cabana do chá de Engaku-ji, em Kamakura. A pequena passagem de acesso para os convidados da cerimônia. Fonte: Deane, 2015.

A etapa final para se adentrar a cabana do chá é a sua porta, a *nijiri-guchi*, a qual possui dimensões semelhantes às do portão do meio, e o mesmo propósito de elevar a consciência corporal dos convidados e lembra-los da humildade com a qual devem se portar durante a *chanoyu* (Figura 40). Indivíduos pertencentes à classe guerreira dos samurais, em especial, eram obrigados a deixar suas espadas – representações físicas de seu *status* e poderio militar – do lado de fora da cabana para poder acessá-la pelo *nijiri-guchi*, despindo-se, assim, de uma noção de superioridade em relação aos demais participantes. Essa porta era de acesso específico dos convidados e funcionava ainda como uma forma de impressionar, uma vez que, ao passar por uma passagem tão pequena, o espaço que se segue aparenta ser mais amplo (Deane, 2015; Nitschke, 1993).

A vegetação de um *roji* não é estonteante como aquela de um *shinden-zukuri teien*³⁰, por exemplo. Seu objetivo é evocar a ambiência de uma trilha pelas montanhas, mantendo uma aparência rústica e natural, de acordo com a estética *wabi-sabi* e fazendo menção à origem do Caminho do Chá como forma de meditação, desenvolvido por monges budistas que se isolavam em cabanas nas montanhas, seguindo um estilo de vida mais simples, e que tomavam chá como um auxílio para clarear a mente e se preparar para meditar (Nitschke, 1993). Segundo Fariello (2008), são nos *rojis* que se introduz, pela primeira vez, uma vegetação de folhas perenes aos jardins japoneses, e evita-se o uso de espécies com floração exuberante. O jardim do chá se apresenta em diferentes tons de verde e marrom, e a passagem das estações era notada de forma mais sutil, como na mudança das folhagens durante o outono, ou no surgimento de botões na primavera, dando destaque ao arranjo encontrado dentro da cabana do chá, único elemento a apresentar flor no conjunto jardim-cabana (Deane, 2015).

É válido ressaltar que a criação de uma nova tipologia jardinística japonesa não levou à negação das anteriores, pelo contrário: tanto os jardins de lagos e ilhas quando os jardins secos continuam a serem produzidos, aumentando de escala na Era Edo (1603 d.C. a 1868 d.C.). Inclusive, surge nessa época o chamado 'jardim de passeio', de acordo com Fariello (2008) e Nitschke (1993), que possui grande dimensão, sendo composto por diferentes espaços – cada um com sua paisagem *artificializada*, incluindo elementos das tipologias de jardins anteriores – criando

³⁰ Tipologia de jardim presente nas construções do período Heian em estilo *shinden-zukuri*, já citada no início deste tópico.

um percurso de cenários em sequência, sem que um se destaque mais do que outro ou que haja um crescendo para um clímax.

De fato, Nitschke (1993) afirma que os jardins de passeio são criados à semelhança das rotas de peregrinação existentes no Japão, como o já citado Caminho de Shikoku, onde não há paisagem ou templo de maior importância, mas, sim, o percorrer a rota é o mais importante. Os jardins de passeio também incorporam miniaturas (simbólicas ou realistas) das paisagens existentes ao longo de Tokaido, a principal estrada que conectava Edo³¹ e Kyoto durante a Era Edo, como é o caso do jardim Suizen-ji (Figura 41).



Figura 41: Jardim Suizen-ji, em Kumamoto. Esse jardim de passeio replica as vistas da paisagem ao longo de Tokaido, estrada que ligava Edo e Kyoto. Dentre os cenários criados, um dos mais icônicos é a miniatura do Monte Fuji, que pode ser vista no topo da imagem, à direita. Fonte: Japan Guide.

O mais importante para a arte nipônica do fazer jardim do que suas tipologias desenvolvidas são, no entanto, os princípios de composição que norteiam seus projetos e execuções – uma opinião do autor Slawson (1987) da qual também compartilho. Afinal, utilizar tais tipologias de jardim como modelos a serem seguidos e copiados conseguirá pouco mais do que uma reprodução estereotipada de um jardim japonês. Não se quer aqui, entretanto, desmerecer a produção de conhecimento necessária para a categorização dessas tipologias e a pesquisa histórica para entendê-las. Pelo contrário, as sistematizações feitas pelos autores citados anteriormente são de vital importância para a compreensão do desenvolvimento do fazer jardim enquanto arte no Japão. Mas é falso afirmar que apenas reproduzir algum desses tipos – ou mesmo seus elementos, como pontes, lanternas, portões *torii*, etc. – resultará num jardim com as qualidades de um jardim japonês tradicional, como muitas revistas de jardinagem e decoração levam a acreditar.

³¹ Antiga denominação da cidade de Tóquio, a atual capital do Japão. Possivelmente, o percurso de Tokaido ganha importância ao ligar antiga capital e epicentro da cultura nipônica, Heiankyo (atual Kyoto), ao novo centro de poder que se formava em Edo, a qual viria a se tornar capital após a Restauração Meiji, em 1868 D.C., que trouxe o imperador de volta ao poder (Cartwright, 2017).

Sarkis Kaloustian, em seu livro *Jardim Japonês: a magia dos jardins de Kyoto*, de 2010, lista seis princípios de composição do espaço que são comuns aos jardins nipônicos, independentemente da tipologia em que se enquadram, a saber: **(i) Cenários em escala;** **(ii) Frontalidade;** **(iii) Assimetria;** **(iv) Surpresa visual;** **(v) Paisagem emprestada** e **(vi) Vias e caminhos**. Tais princípios foram sendo desenvolvidos e experimentados por mestres jardineiros à medida em que a arte japonesa de fazer jardins evoluiu e se expandiu.³²

Os **Cenários em escala** são representações em miniatura do que seria uma cena bem mais ampla na natureza, podendo ter uma forma realista ou abstrata a depender do tipo de jardim em que se encontra, e remetem à tradição chinesa de se recriar o paraíso das Terras Puras. Utiliza-se de regras de proporção ao se criar uma dessas paisagens, tal como se faz com uma maquete, gerando uma noção de perspectiva e profundidade no observador, uma técnica chamada *shukkei* (ou vista condensada) que, segundo Panzini, é “pela qual um ambiente inteiro pode ser reduzido à escala humana” (2013, p. 417), como visto nas Figuras 42 e 43. Outra técnica muito comum é o *miegakure*, ou esconde e revela, a qual consiste em disfarçar ou mesmo esconder de vista parte de algum elemento da composição de modo a incitar o próprio observador a imaginar a continuidade do cenário e refletir sobre tais possibilidades ao perceber as diferentes linhas de perspectiva que são oferecidas.



Figura 42: Cenário em escala no jardim seco do templo Daisen-in, em Kyoto. Fonte: Japan Experience.



Figura 43: Panorâmica do jardim seco do templo Daisen-in, composta por sequência de fotos. Fonte: Slawson, 1987, p. 24.

³² É importante ressaltar que, embora faça-se a separação desses princípios para fins didáticos, eles podem – e costumam – coexistir em uma mesma composição de jardim, muitas vezes, inclusive, sendo necessários mais de um para ter-se o efeito desejado na criação.



Figura 44: Vista outonal do jardim Manshu-in a partir de uma varanda, em Kyoto. Fonte: Japan Experience.

O princípio da **Frontalidade** é muito utilizado em jardins no quais o observador contempla o que está à sua frente a partir de um ponto fixo, geralmente em um ambiente interno ou mesmo na varanda de uma residência, onde pode-se sentar para apreciar a composição, mas também em determinados pontos de um jardim de passeio, por exemplo. A paisagem é criada para ser contemplada e experienciada de uma maneira passiva, permitindo que “os olhos pensem e a percepção seja invadida pela beleza estética” (Kaloustian, 2010, p. 30). A ideia de frontalidade é mais explícita quando o ponto de observação encontra-se dentro de um edifício, onde a organicidade e as cores do jardim são contrastadas e, ao mesmo tempo, emolduradas pela racional estrutura de madeira da casa tradicional (Figura 44). Outro tipo de confronto estético pode ser feito ao se utilizar de planos horizontais, como um corpo d’água ou um leito de areia ou mesmo uma forração de musgo, para destacar e valorizar massas volumétricas da composição, sejam elas rochas, vegetação ou ambas, como se vê na Figura 45.



Figura 45: Jardim do Adachi Museum of Art, na província de Shimane, considerado o mais belo jardim japonês em 2019, segundo o Shiosai Project. Nele, pode notar-se claramente o contraste entre os planos horizontais e as massas de volume que dele emergem. Fonte: Coisas do Japão.

A **Assimetria**, como o próprio nome já diz, consiste em evitar qualquer tipo de simetria artificial, ou seja, não encontrada na natureza, ao se criar uma composição de elementos no jardim, quer seja em um plano bi ou tridimensional. Como regra geral, as composições não devem ter um número par de elementos, embora uma dupla seja vista como um equilíbrio natural, não evocando a ideia de simetria. Outras composições comuns são os agrupamentos de três ou de cinco elementos, sendo a primeira uma referência à tríade Céu-Terra-Homem (Figura 46) e a segunda simbolizando os cinco elementos da cultura chinesa, a saber: madeira, fogo, terra, metal e água. Além disso, são evitados qualquer tipo de alinhamento ortogonal, paralelismo ou mesmo elementos de mesmo tamanho (Kaloustian, 2010; Nitschke, 1993).



Figura 46: Composição de rochas em tríade, representando Céu, Homem e Terra. Fonte: Nitschke, 1993, p. 24.



Figura 47: Escadaria cercada por vegetação. Fonte: Kaloustian, 2010, p. 39.



Figura 48: Vista por cima da cerca viva. Fonte: Kaloustian, 2010, p. 39.

A **Surpresa visual** também é um princípio autoexplicativo, cujo objetivo é esconder o jardim (ou parte dele) do observador de alguma forma, criando antecipação à medida que ele percorre o jardim até chegar-se a um ponto em que a paisagem se abre aos olhos, em todo seu esplendor, e seu impacto é ampliado pelo fato de ser inesperada. O elemento que bloqueia a visão direta da cena pode ser algo óbvio, como um muro ou vegetação, ou até “um caminho de pedras irregulares que forcem o observador a olhar para baixo, cuidando de seus passos” (Kaloustian, 2010, p. 36), algo que retire a atenção do observador até o momento em que ele chega ao ponto de apreciação da paisagem, e aqui percebe-se que o princípio da frontalidade pode ser facilmente associado ao da surpresa visual. As Figuras 47 e 48 mostram o caminho que deve ser percorrido no jardim *Shugakuin Rykyu* – subindo uma escadaria flanqueada por uma cerca viva que, aos poucos, diminui de tamanho – até que se chega a um patamar de onde o

observador pode, finalmente, contemplar a paisagem espetacular desse jardim, como pode ser visto na Figura 49.



Figura 49: Visão panorâmica do jardim Shugakuin Rykyu, em Kyoto. Este é o cenário que aguarda os usuários do jardim ao final da subida. Fonte: Kaloustian, 2010, p. 39.

O princípio da **Paisagem emprestada** difere um pouco dos outros, uma vez que depende da pré-existência do local em que se executa o jardim. Ele utiliza-se da paisagem externa ao jardim para “ampliar” sua escala e adicionar novos planos à paisagem criada, aumentando, assim, sua complexidade. Bosques e cadeias de montanhas existentes



Figura 50: Jardim seco do Templo Ryoan-ji, o qual é cercado por um muro baixo que convida a vegetação externa a ele a fazer parte de sua composição, trazendo o bellissimo colorido do Outono. Fonte: The Gate.

no entorno podem ser emprestados à composição do jardim através de um vazio entre massas de vegetação ou mesmo de um muro baixo nos limites do mesmo, expandindo seus horizontes, convidando a paisagem externa para dentro e vazando os limites da paisagem interna para fora (Figuras 50 e 51). Dessa forma, mesmo um jardim de pequenas dimensões pode expandir seu alcance para um observador, não ficando confinado ao seu espaço original.



Figura 51: Jardim com lago no Pavilhão Japonês do Parque Ibirapuera, em São Paulo. Nota-se que, por serem quase da altura do muro, os arbustos do jardim parecem fazer parte da massa vegetal externa, incluindo-a à composição. Fonte: arquivo pessoal – foto tirada por Joelmir Marques da Silva, em 2023.

Por fim, as **Vias e caminhos** tem o importante papel de demarcar os percursos pelos quais se experiencia o jardim, desenvolvidos para a melhor apreciação, controlando até mesmo a cadência com a qual o percorre. Geralmente feitos com rochas, sejam planas ou irregulares, os arranjos de piso criados possuem forte caráter estético, e têm a capacidade de influenciar o comportamento dos usuários, incentivando-os a caminhar continuamente, se forem regulares, ou a fazer pausas para contemplação, que se apresentam em pontos de parada ao longo de seus percursos (Figura 52). Em elevação, as vias e caminhos tendem a ser limitados de alguma forma, seja com vegetação ainda em desenvolvimento, as famosas cercas de bambu, ou mesmo muros propriamente ditos (Kaloustian, 2010).



Figura 52: Trecho do jardim Shugakuin Rykyu, em Kyoto, com um caminho de rochas irregulares por entre as árvores, o que influencia os usuários a caminharem numa cadência mais lenta e cuidadosa. Fonte: Japan Guide.

Os princípios de composição dos jardins japoneses apresentados por Kaloustian (2010), embora não sejam os únicos, são os mais abrangentes, e facilmente identificáveis ao iniciante no estudo da arte de fazer jardim. Eles ajudam a compreender o ordenamento da paisagem *artificializada* pelos mestres jardineiros, de uma aparência orgânica e tão semelhante a uma paisagem natural que, por vezes, o mascara; algo difícil de ser criado, e que exige um profundo conhecimento empírico da prática do fazer jardim.

3.2 Observando a natureza: a formação do mestre jardineiro no Japão

Para se criar jardins como os vistos no tópico anterior, com suas várias camadas de complexidade e significado, são precisos anos de treinamento, experiência e conhecimento da arte de fazer jardim japonesa. Tornar-se um *niwa-shi*, mestre jardineiro/paisagista³³, ou *ueki-ya*, jardineiro, é um processo longo, que costuma levar mais de dez anos de prática, e inclui não apenas o aprendizado de como projetar e executar um jardim japonês, mas também outras artes nipônicas, como a de *ikebanas* (arranjos florais) e a do Caminho do Chá. Um aprendiz de jardim pode ser chamado de diferentes formas a depender de quanto anos aprendizado possui: *minarai* para menos de cinco anos de prática e *naka-narai* para menos de dez (Suzuki, 2004).

Em seu livro *Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens*³⁴, de 1987, David Slawson conta um pouco de sua própria experiência como aprendiz e descreve a formação de um mestre jardineiro no Japão como tendo cinco etapas, ou aspectos: (i) **observar as obras de antigos mestres**, (ii) **aprender com a natureza**, (iii) **estágio**³⁵, (iv) **transmissão oral** e (v) **textos secretos**. É importante ressaltar que, mesmo essas etapas aparentando ser segmentos de um processo de aprendizagem linear, onde uma acaba e a outra começa em seguida, podem ser realizadas e, frequentemente, são, mais de uma simultaneamente, além de serem continuamente utilizadas, até mesmo revisitadas, ao longo da formação.

Embora este possa parecer um método de aprendizado rígido, com pouca liberdade criativa, o autor afirma que seria o oposto do caso. A maneira de ensino tradicional visa familiarizar o aprendiz com as ferramentas e os materiais a sua disposição, assim como fazê-lo desenvolver uma sensibilidade “para a qualidade dos materiais, as potencialidades do local do jardim, e as necessidades dos clientes” (Slawson, 1987, p. 41), de modo a capacitá-lo a pensar em soluções satisfatórias para cada jardim que irá criar.

³³ De acordo com Arno Suzuki (2004), o termo *niwa-shi* pode significar ‘paisagista’, no sentido de ser o nome do profissional que projeta jardins, assim como implica alguém que passou por extenso treinamento para aprender essa arte. Ele também não deve ser confundido com a figura do arquiteto paisagista, que passa por um curso de graduação em arquitetura da paisagem.

³⁴ Em português, *Ensinamentos Secretos na Arte dos Jardins Japoneses*.

³⁵ Estágio, no original *apprenticeship*, aqui refere-se ao período passado aprendendo sob a tutela de um mestre, podendo também ser traduzido como ‘internato’ ou ‘período de aprendizagem’.

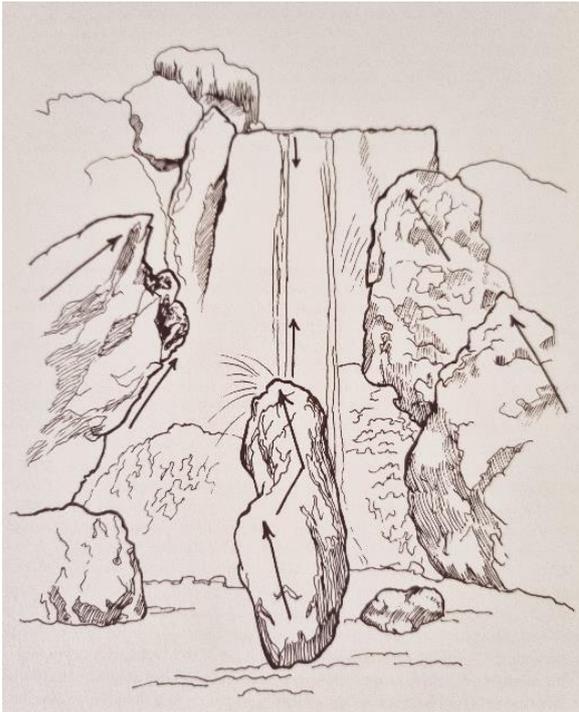


Figura 53: Estudo acerca de uma composição de rochas em cascata no jardim de Kinkaku-ji, Kyoto, feito por Slawson. O autor representa os vetores de força identificando-os com setas. Fonte: Slawson, 1987, p. 42.



Figura 54: Cascata em Kinkaku-ji, Kyoto, na qual Slawson baseou seu estudo. Foto tirada por Iraphne R. Childs, em 1999. Fonte: Digital Collections (QUT).

Quando se fala em **observar as obras de antigos mestres**, quer-se dizer visitar e experienciar esses jardins para compreender como os mestres que os criaram resolveram os projetos dos quais foram incumbidos. É perceber como a solução proposta foi executada no local em que o jardim foi feito, como se aproveitou o entorno, quais materiais estavam disponíveis, e entender como os princípios de composição foram utilizados para criar um ambiente esteticamente agradável, ou até inspirador. Na Figura 53, é possível ver a análise, feita pelo próprio Slawson, de uma cachoeira existente no Kinkaku-ji, o Pavilhão de Ouro, visto anteriormente na Figura 16 e, na Figura 54, tem-se uma fotografia dessa mesma cachoeira. Segundo ele, a rocha central na base da composição se assemelha a uma carpa tentando subir a correnteza e, assim, é uma “poderosa forma sensorial” simbolizando a dificuldade de se alcançar a iluminação espiritual (1987, p. 42).

O modo de observação dessas obras, no entanto, não deve ser aquele intensamente focado, ou com expectativas de se encontrar algo em particular. Slawson narra o início de seu estágio com Kinsaku Nakane, em 1971:

[...] a primeira tarefa que recebi foi a de observar cerca de trinta dos melhores jardins dentro e nos arredores de Kyoto. Para minha pergunta, ‘Há algo em especial que eu deva manter em mente enquanto os observo?’ ele [seu mestre] replicou, ‘Não, apenas os observe *bon'yari shite*’ – em outras palavras ‘com um olhar imparcial’, sem preconceções, em um estado de total receptividade (1987, p. 41 – tradução e colchetes da autora).

Ter essa experiência, para o autor, oferece mais informação do que os textos mais completos sobre a estética tradicional dos jardins nipônicos, e os japoneses há muito acreditam que observar um jardim e deixar que suas características e peculiaridades sejam absorvidas pelo observador é a melhor

maneira de se aprender essa arte. O próprio *Sakuteiki*, famoso manual de jardinagem japonês datado do Século XI, traz como importante diretriz para se projetar um jardim o estudo de exemplares de trabalhos criados por mestres do passado. De acordo com Panzini (2013), o

Sakuteiki é considerado o tratado de jardinagem focado na composição do jardim mais antigo já escrito no mundo. Seu nome significa ‘construção do jardim’ e diz-se que tal tratado teria sido escrito por um nobre de nome Tachibana Toshitsuna (1028-1094).

O aspecto de **aprender com a natureza** é um processo de imersão e estudo do ambiente natural, podendo durar até cerca de três anos de viagens e excursões para que o aprendiz conheça e se aproprie das paisagens e das composições que se formam na natureza. A arte nipônica de fazer jardim se inspira na beleza encontrada na natureza, e o *Sakuteiki* lembra os jardineiros disso ao aconselhá-los a pensar nos locais do Japão conhecidos por sua beleza cênica quando se projetar jardins. Os mestres, por sua vez, orientam seus alunos a percorrerem as mais diferentes paisagens naturais, observando-as, registrando-as em cadernos de desenho e anotando suas impressões (Slawson, 1987).

De fato, o registro de tais paisagens é muito valioso para o aprendizado do estudante; não apenas se utiliza a visão para apreender os detalhes da paisagem observada, mas se absorve ativamente cada particularidade essencial à reprodução dela quando o que se vê é traduzido como desenho no papel, compreendendo-se melhor o objeto estudado. Slawson comenta que são encontrados exemplos de situações e paisagens naturais em outro importante manual de jardinagem nipônico, o *Illustrations*³⁶, escrito pelo sacerdote Zōen no Século XV, as quais seriam propícias para tentar recriar em projetos de jardins. Nele, são descritos fenômenos como “montanhas escarpadas com árvores retorcidas’ ou ‘água corrente, constantemente obstruída enquanto busca o mar” (1987, p. 43), os quais são melhor entendidos ao serem experienciados na própria natureza.

Em seu artigo *The Learning Process of Japanese Gardens*³⁷, a professora Arno Suzuki relata a experiência que teve com alunos estadunidenses que puderam fazer uma oficina de jardins japoneses em Kyoto no ano de 2001, e afirma que, embora muitos tenham estranhado quando foram fazer trilhas pela floresta, em vez de sentarem em sala para uma aula formal de teoria de projeto, todos os alunos concordaram ser absolutamente necessário conhecer a natureza da área para compreender os jardins criados na cidade. Segundo Suzuki, “para os jardins japoneses, não é necessário um livro didático sobre a teoria de projeto, você apenas precisa sair para a natureza e ver qual é sua aparência” (2004, p. 3).

Essa fase de imersão e conhecimento da natureza é também necessária, de acordo com Slawson (1987), para que o aprendiz perceba, por experiência própria, como o organismo humano se comporta quando se depara com as paisagens estudadas e quais são as reações que os estímulos existentes causam no corpo e na mente do observador, quais são os reflexos dessa experiência nos sentidos. Dessa maneira, o estudante adquire mais uma ferramenta para projetar um ambiente de grande beleza e intenso efeito estético.

Com relação ao **estágio**, esta é a etapa mais exaustiva do aprendizado de fazer jardim, em que o aluno trabalha sob a supervisão de um “reconhecido mestre da arte” (Slawson, 1987, p.

³⁶ Originalmente, esse manual é chamado de *Senzui narabi ni yagyō no zu*. Slawson (1987) o traduz como *Illustrations for Designing Mountain, Water, and Hillside Field Landscapes* – em português, Ilustrações para Projetar Paisagens de Montanha, Água e Encosta. Escolheu-se referenciar-se ao manual apenas por *Illustrations* por ser o termo utilizado pelo autor e também por ambos seus nomes em japonês e traduzido serem muito extensos.

³⁷ Em português, O Processo de Aprendizagem dos Jardins Japoneses, artigo publicado em 2004.

43), na execução de jardins. É um período que costuma durar de três a cinco anos, e exige tanto esforço físico quanto mental, no qual se aprende por meio do fazer e do observar o trabalho do mestre e daqueles que trabalham com ele; sejam os jardineiros da equipe, fornecedores ou mesmo os demais aprendizes. De acordo com Suzuki (2004), a jornada de trabalho pode chegar a dez horas por dia, e ocorre com uma frequência de seis dias por semana. De início, são passadas aos estudantes as atividades mais



Figura 55: Fotografia tirada durante a construção do entorno do Santuário Meiji-jingū, em Tóquio, entre 1915 e 1921. Nela, homens elevam e movem uma árvore madura. Fonte: Deane, 2012.

simples e fisicamente demandantes na execução e manutenção dos jardins, enquanto as tarefas mais complexas são delegadas aos aprendizes com mais experiência na prática (Figura 55).

As etapas anteriores, de certa forma, são voltadas para um aprendizado mais passivo, deixando os sentidos em “estado receptivo” (Slawson, 1987, p. 44). No estágio, o aluno passa a ativamente construir o conhecimento a partir do exercício das tarefas passadas, aprendendo não através da mente, mas do próprio corpo, como um de seus veteranos informou a Slawson durante seu tempo como estagiário – um modo de ensino difícil de se adaptar para pessoas acostumadas a aulas formais focadas na teoria e na concepção mais conceitual de projeto.

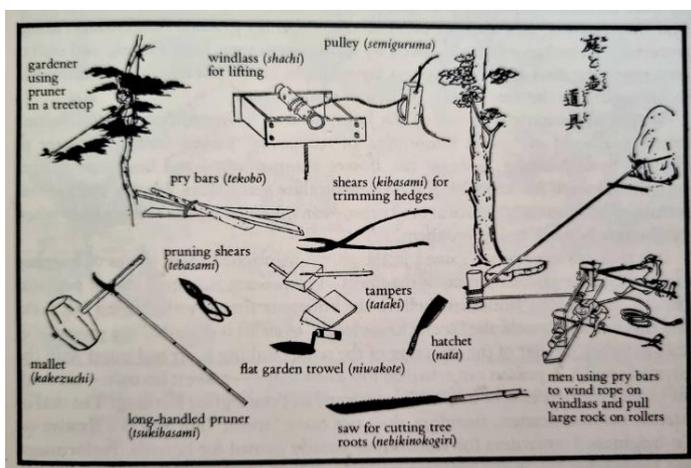


Figura 56: Ferramentas variadas, utilizadas na confecção e na manutenção dos jardins. Fonte: Slawson, 1987, p. 45.

O autor faz uma separação das tarefas dos aprendizes em duas categorias: as relacionadas à construção de jardins e as necessárias para sua manutenção. Na construção, os aprendizes performam todo o trabalho físico, como o posicionamento de rochas, o plantio de árvores e a construção de cercas (Figura 56). Slawson descreve o zelo com o qual o mestre jardineiro³⁸ comanda seus alunos e supervisiona cada processo, cuidando de cada detalhe – como

um pintor criando uma paisagem no papel, ou um maestro conduz uma orquestra:

[Os alunos] respondem automaticamente a hábeis sinais de mão indicando de que maneira a rocha deveria ser movida e a que distância. Os aprendizes aprendem a seguir tais sinais com completa confiança de modo que há um fluxo ininterrupto das intenções do professor para o sinal até a execução final (1987, p. 45 – tradução e colchetes da autora).

³⁸ Também chamado de *sensei*, mestre ou professor, neste âmbito de ensino (Slawson, 1987).

Já a manutenção é mais focada nas podas, que costumam ser frequente nos Verões, época em que o crescimento das plantas é maior (Figura 57). Slawson comenta que era comumente lembrado aos aspirantes o fato de que um estágio tradicional deveria durar quinze anos: “Até a década de 60, aprendizes iniciantes eram confinados a tarefas inferiores pelos primeiros três anos e não tinham permissão nem mesmo para pegar uma tesoura de poda” (1987, p. 45 – tradução da autora). Na época em que o autor estagiou (entre 1971 e 1972), no entanto, já se esperava que o aluno fizesse tarefas como podas desde o primeiro dia de trabalho, uma mudança que reflete a tentativa dessa arte tradicional japonesa de acompanhar a modernização do país. Mesmo assim, o autor afirma que, se essa etapa de estágio deixasse de existir, a própria arte de fazer jardim se acabaria com ela.



Figura 57: Jardineiro podando um pinheiro negro japonês transplantado para o Adachi Art Museum, em Yonago. Fonte: Slawson, 1987, p. 22.

As **transmissões orais** (*kuden*, em japonês) podem se referir a conhecimento ou informações passadas por conversas ao lidarmos com diferentes profissionais e, na área da arquitetura, esse tipo de conhecimento pode ser muito valioso ao se fazer um projeto, embora arquitetos tendam a não valoriza-los. Tal constatação me fez lembrar das aulas da Prof. Dra. Risale Neves, durante a disciplina de Detalhamento do Projeto Arquitetônico, a qual cursei no período 2020.2 na UFPE. Ela costumava comentar que uma das melhores maneiras de se aprender detalhes é conversando com os profissionais que os executam, como gesseiros e marceneiros, aqueles que lidam cotidianamente com os materiais e entendem como eles reagem.

No âmbito do ensino da arte nipônica do fazer jardim, entretanto, as transmissões orais “referem-se a um corpo de ‘conhecimento secreto da técnica’ passado de mestre para discípulo” (Slawson, 1987, p. 46). A transmissão da técnica no ensino das artes japonesas ocorre de maneira comum a todas, de preferência, quando o mestre percebe que o discípulo está pronto para receber tal conhecimento, e apenas então, ele o compartilha oralmente e/ou por escritos.

A preparação do discípulo é feita com a vivência dos três aspectos anteriores, com os quais ele adquire experiência e conhecimento, em um processo de desenvolvimento pessoal. Slawson (1987) compara essa preparação à crença, no Zen Budismo, de que um iniciado já é iluminado, mas deve descobrir isso por si mesmo através de práticas como a meditação. Da mesma forma, o chamado “conhecimento secreto” de uma arte já existiria, em potencialidade, em todos os seres humanos, no vínculo criado pelos sentidos entre mente e coração e o mundo físico.

Assim, seria apenas preciso descobri-lo – e torna-lo *seu* – através do equilíbrio correto entre as experiências pessoais e a aprendizagem conceitual vividas pelo aprendiz. Segundo Slawson, “a comunicação oral ou escrita, portanto, não carrega a ‘verdade’, mas age como fixadora da consciência elevada que o estudante já ganhou por si mesmo. Performance e conhecimento são, ao menos na tradição japonesa, indissociáveis” (1987, p. 46 – tradução da autora). Quando o aprendiz ainda não está pronto para receber o *kuden*, mesmo que acredite estar, sua apreensão desse conhecimento acaba por ser superficial, não acontecendo o momento

de verdadeira compreensão³⁹ do que foi ensinado. O termo *kuden* (transmissão oral) adquire nessa situação, também, o significado de *conhecimento realizado*, ocorrendo ao mesmo tempo tanto dentro do mestre quanto do discípulo.

Entretanto, no processo de aprendizagem, é comum que o aluno entre em contato com as transmissões orais antes de estar pronto para entendê-las. Nesse caso, a informação pode ficar guardada na mente do aprendiz até o momento em que ele tenha uma experiência que dê sentido a essa mensagem recebida. O próprio autor descreve um momento da realização de um antigo ensinamento quando, anos após completar seus primeiros estudos no Japão, fazia trilha ao longo de um córrego montanhoso nos Maroon Bells⁴⁰:

Enquanto descia o percurso do vale, eu fui subitamente atingido pela maneira como a água corrente estava sendo desviada no entorno de uma curva no córrego por uma grande rocha na margem oposta. Aquilo era excitante, pois eu soube instantaneamente que o que eu estava vendo era a base natural para uma técnica de paisagismo que eu tinha aprendido no Japão. Chamada de Estilo do Rio (*ôkawa no yô*), é uma maneira de composição de rochas ao longo da dobra de um córrego no jardim (Slawson, 1987, p. 46 – tradução da autora).



Figura 58: Imagem oriunda do manual de jardinagem *Yokei-zukuri niwa no zu*, do período Edo, representando uma composição de rochas na curva de um córrego. Fonte: Slawson, 1987, p. 47.

O Estilo do Rio, uma “tipologia de paisagem” (Slawson, 1987, p. 60), é considerado uma transmissão oral de alta ordem, uma informação passada ao aluno que é capaz de revelar um ‘princípio de projeto universal’, de forte apelo visual (Figura 58). O efeito estético dessa técnica é descrito no manual *Sakuteiki*. A implantação da rocha, cuja forte imobilidade causa o desvio no fluxo do rio, como uma maneira de

incorporar uma aparência natural a uma criação artificial se configura como uma transmissão oral que foi registrada por escrito em um ‘texto secreto’, a ser passado para os aprendizes.

Há também as transmissões orais de baixa ordem, as quais possuem menos impacto e são mais específicas da cultura que as propaga, como exemplificado por Slawson (1987) com o item 23 do *Illustrations*. Lá, tem-se uma descrição detalhada de como se empregar arroz na implantação da Rocha da Felicidade e Prosperidade do senhor da casa, uma vez que o arroz é um alimento sagrado para o xintoísmo, utilizado em diversos rituais. Os grãos também deveriam ser utilizados nas implantações de outras rochas em uma maneira diferente, de forma a esconder a original e, assim, proteger o seu propósito, ressaltando-se ainda, no manual, a importância de manter tal prática secreta.

³⁹ Chamado, por Slawson, de momento ‘*aha!*’, como se o aprendiz entendesse algo que antes lhe escapava à percepção (1987).

⁴⁰ Os Maroon Bells (ou Sinos Marrons, em português) são dois picos das Elk Mountains, uma cordilheira existente no estado do Colorado, nos Estados Unidos da América (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2014).

Nota-se que esse é um conhecimento de caráter muito mais religioso (portanto, cultural) e que apresenta menor valor estético para o *design* de um jardim do que o exemplo anterior. No entanto, o autor defende como válido o contato do aprendiz com as transmissões de baixa ordem, uma vez que elas evocam, nos futuros mestres jardineiros, a “atitude de reverência apropriada” (Slawson, 1987, p. 48 – tradução da autora) com a qual deve-se praticar a arte do fazer jardim.

O ato de receber o *kuden* é tido, no Japão, como o fechamento do ciclo de aprendizagem de um mestre jardineiro. Segundo Slawson (1987), seria comparável a receber um diploma, sem o qual não se pode exercer uma profissão. Uma pessoa, a quem não foram passadas as transmissões orais, não deve projetar jardins, e é da compilação dos conhecimentos passados pela transmissão oral que, durante a ascensão da classe guerreira dos *samurais*, se originam os chamados ‘textos secretos’.

Os **textos secretos** (ou *hidensho*, em japonês) foram a maneira que a aristocracia japonesa encontrou de manter um certo nível de influência e poderio econômico quando ela deixa de ser a classe dominante no Japão em favor dos guerreiros, uma mudança que se inicia, segundo Slawson (1987), após o período Heian, nos últimos anos do século XII. Tradicionalmente, tanto a corte quanto os monges budistas – os quais formavam a parcela instruída da população nipônica da época – se dedicavam ao estudo e à prática das artes, dentre elas, o fazer jardim. Tal conhecimento, embora costumeiramente passado de mestre para discípulo, era compartilhado livremente entre seus iguais. Via-se essa questão de forma muito mais pedagógica – a perpetuação das artes para as gerações futuras – do que econômica.

Mestres das artes com grande experiência em suas práticas optavam por compilar seu conhecimento em escritos concisos e diretos que eram passados a um discípulo de confiança, alguém já iniciado naquela arte, e algumas dessas pessoas decidiram unir os documentos a que tiveram acesso em um único texto, criando obras tais como o *Sakuteiki* ou o *Illustrations*, já citados neste tópico. Embora sejam chamados de manuais ou tratados de jardinagem, eles não apresentam um passo a passo para a implantação de um jardim. De caráter esotérico, esses manuais foram escritos para que alguém que possua conhecimento prévio sobre o tema possa ampliar seu entendimento a partir de *insights*, não para representar uma verdade absoluta (Slawson, 1987).

Passagens dos próprios textos alertam contra seguir cegamente suas instruções ao se executar um jardim, indicando que o leitor deve, primeiro, compreender o cerne do ensinamento para, então, aplicá-lo a uma dada situação com as devidas adaptações ao local e/ou materiais disponíveis. Alguns trechos, inclusive, fazem menção a um *kuden* cuja instrução deve ser conhecida ao leitor para que este possa compreender plenamente o ensinamento escrito. Portanto, precisa-se já ter recebido as transmissões orais para assimilar esse conhecimento e poder pô-lo em prática. Entretanto, tais textos não eram tão zelosamente cuidados e protegidos de olhos que não àqueles dos mestres-jardineiros e aprendizes escolhidos como herdeiros desse conhecimento até o fim da Era Heian. Com a decadência da aristocracia e a ascensão da classe guerreira, os nobres encontraram um meio de manterem-se valorizados pela nova classe dominante através de seu conhecimento das artes, utilizando-o para estabelecer sua segurança financeira:

Eles [a aristocracia] usaram esse conhecimento para lucrar ao tornarem-se tutores dos membros mais ambiciosos da classe guerreira, os quais desejavam adicionar polidez ao poder político através da aquisição da refinada cultura que a corte aristocrata havia criado. Foi por necessidade econômica, então, que, durante os décimo terceiro e

décimo quarto séculos, os aristocratas desenvolveram um sistema para proteger seu conhecimento e compartilhá-lo secretamente. Os textos secretos foram a cria desse sistema (Slawson, 1987, p. 50 – tradução e colchetes da autora).

A partir de então, manuais pré-existentes, como o *Sakuteiki*, tiveram adicionadas aos seus escritos frases expressando a necessidade de mantê-los secretos, enquanto os manuais a serem produzidos, como o *Illustrations*, já foram imbuídos desse caráter de conhecimento secreto desde o início. Apenas séculos depois, os estudos e as práticas das artes japonesas deixariam de ser segredos meticulosamente mantidos por círculos seletos, e começariam a ser passíveis de conhecimento público – textos secretos referentes à prática do teatro Noh, por exemplo, tornaram-se públicos somente no século XX.

O processo de aprendizagem de um mestre jardineiro nipônico, à diferença do modelo ocidental com ênfase na teoria, é altamente imersivo. O discípulo desenvolve na prática de campo os ensinamentos que receberá verbalmente e, assim, consegue compreendê-los, pois vivenciou seus efeitos por si mesmo, não dependendo tanto do teorizar. Ao mesmo tempo, tendo experienciado seu ofício, possui as ferramentas empíricas para fazer a crítica ao conhecimento verbal que lhe é passado com mais facilidade (Slawson, 1987).

Entretanto, tal modelo de ensino vem sofrendo com a exigência do mercado de trabalho, uma vez que não apresenta prazos definidos e não deve ser apressado. De acordo com Suzuki (2004), o número de mestres jardineiros tem diminuído em virtude da preferência dos jovens de cursar uma graduação em arquitetura da paisagem em um período mais curto de tempo, e já entrar no mercado profissional, em vez de buscar uma formação tradicional, trabalhando em estágios onde desenvolvem tarefas física e mentalmente exaustivas e recebendo pouco, ou mesmo nenhum dinheiro, por seu trabalho, sendo improvável que consigam arcar com seu custo de vida sem o apoio financeiro de terceiros.



04

Considerações finais:

A importância
do Jardim Japonês
para o ensino do
paisagismo

Por que estudar os jardins japoneses? Esse foi o questionamento que permeou esta pesquisa por toda a sua construção. Inicialmente, esta busca foi instigada por curiosidade acadêmica, bem como motivações pessoais, mas sua justificativa somente tornou-se clara no processo de pesquisa. É difícil compreender o valor de algo quando ainda não o conhecemos, mas foi esse 'não conhecer' que permitiu a valorização desse tema de pesquisa. Estuda-se as antigas tradições humanas, não apenas para se conhecer a história, mas para compreender o que o ser humano foi capaz de fazer ao longo de sua existência, quais os seus erros e seus acertos, e, principalmente, quais aspectos dessas tradições ainda possuem aplicabilidade na contemporaneidade.

Não se buscou, aqui, exaurir o tema dos jardins japoneses, mas contribuir para o aprofundamento de seu estudo, iniciando-se uma pesquisa com capacidade de gerar novos questionamentos acerca deles. Assim sendo, focou-se nas origens do fazer jardim nipônico, nas correntes de pensamento que o influenciaram e nos princípios paisagísticos desenvolvidos por esta prática, na busca de se compreender e apreender esse objeto – torna-lo meu, por assim dizer – e, assim, ser capaz de compartilhar tal conhecimento, de forma a contribuir com o ensino e a pesquisa sobre a prática do paisagismo.

Por ser um jardim que não permite sua total compreensão a partir de um único ponto, o jardim japonês – em todas as tipologias apresentadas – instiga seu usuário a interagir ativamente consigo para, então, poder apreendê-lo em sua totalidade. Dessa forma, é um jardim que envolve e surpreende, que engana e encanta. Que não se entrega à primeira vista, mas, sim, permite-se descortinar através de passeios espontâneos, diferentes a cada estação do ano. É um jardim que permanece novo e cativante, mesmo com séculos de existência. Portanto, conhecê-lo é de suma importância para futuros (e atuais) paisagistas, uma vez que ele possui qualidades que são inestimáveis a um projeto de paisagem.

Enquanto a execução tradicional desses jardins é fortemente vinculada a sua cultura de origem, seus princípios compositivos são facilmente aplicáveis à produção paisagística contemporânea, sendo capazes de efeitos estéticos altamente desejáveis. O mesmo ocorre quando se analisa a formação profissional de um mestre jardineiro no Japão em comparação à formação de um arquiteto paisagista: embora o modelo de ensino seja bastante específico da cultura nipônica, a valorização dada à prática como modo de aprendizagem seria muito bem-vinda ao atual modelo de graduação ocidental (seja de Arquitetura e Urbanismo, seja da Arquitetura da Paisagem), quando oportunidades de estágio exigem cada vez mais experiências prévias, e as ofertas de pesquisa e extensão estão muito aquém da quantidade de alunos matriculados nas instituições de ensino.

É válido comentar que novos questionamentos surgiram nesse processo de pesquisa, ou melhor seria chamá-los de possíveis vertentes de investigações futuras, como, por exemplo, um estudo mais aprofundado acerca dos princípios paisagísticos do fazer jardim japonês, analisando manuais de jardinagem japoneses, como o *Sakuteiki* e o *Illustrations*, e as interpretações feitas por acadêmicos da área para, assim, entender melhor sua aplicabilidade prática a jardins contemporâneos.



Figura 59: Jardim seco no Pavilhão Japonês do Parque Ibirapuera, em São Paulo. Fonte: arquivo pessoal – foto tirada por Joelmir Marques da Silva, em 2023.

Outra vertente possível de investigação a partir desse trabalho seria buscar analisar se há influência dos jardins nipônicos no paisagismo brasileiro, levando em consideração a existência de exemplares de jardins japoneses em diversas cidades brasileiras, tais como os jardins do Pavilhão Japonês no Parque Ibirapuera (Figura 59), em São Paulo, e o jardim japonês do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Figura 60). Além disso, existe um considerável número de imigrantes do Japão, bem como de descendentes de japoneses, os quais são parte da população do Brasil,

que mantêm vivas as raízes da terra do sol nascente, algo ainda mais relevante pela existência de importantes paisagistas brasileiros descendentes de japoneses, como é o caso de Haruyoshi Ono, famoso por ter sido sócio do escritório de paisagismo de Roberto Burle Marx e com considerável produção de projetos paisagísticos (Figura 61), e Alex Hanazaki, único paisagista brasileiro a receber o prêmio Professional Awards da American Society of Landscape Architects (ASLA) (Figuras 62 e 63).



Figura 60: Trecho do jardim japonês existente no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Vê-se o jardim seco com composições de rocha e grama, em primeiro plano, e uma ponte e um coreto, ao fundo. Fonte: arquivo pessoal – foto tirada por Laura Mota de Andrade em 2022.



Figura 61: Vista aérea do Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, após projeto de requalificação feito em 1985, de coautoria de Haruyoshi Ono e Roberto Burle Marx. Nota-se o diferente tratamento dado aos diferentes percursos do Largo, a depender de sua hierarquia, influenciando como se dá o fluxo de cada um pelos princípios das Vias e caminhos. Fonte: Ferreira, 2012, p. 78.

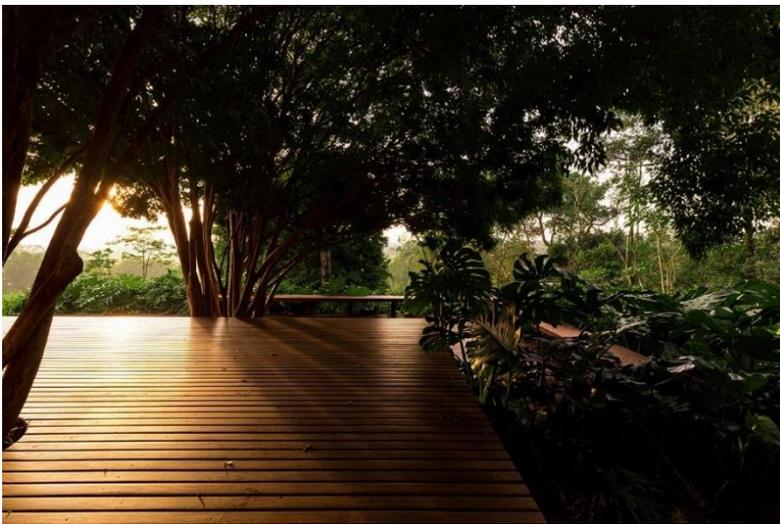


Figura 62: Detalhe de projeto de área externa em uma residência, de Alex Hanazaki. O princípio da Paisagem emprestada pode ser observado na maneira como os vazios na massa vegetal projetada permitem a entrada da floresta na composição, intensificando a sensação de estar envolto em verde. Fonte: Gomides, 2021.



Figura 63: Detalhe de projeto de área externa em uma residência, de Alex Hanazaki. Aqui, observa-se o efeito do princípio da Frontalidade no modo com que o plano criado pelo deck de madeira destaca o afloramento das massas vegetais, contrastando as linhas do piso perfeitamente paralelas com o caos orgânico das forrações nos canteiros. Fonte: Gomides, 2021.

A pesquisa **Arte e Espiritualidade como Princípios do Projeto de Paisagem do Jardim Japonês**, no entanto, propõe-se tão somente a suplementar uma base de conhecimento sobre o jardim japonês de forma a iniciar essa discussão entre a comunidade acadêmica – alunos, professores e pesquisadores – e a sociedade.



REFERÊNCIAS

Livros, Artigos e Trabalhos Acadêmicos em Geral

ABREU, Bernardino da Cunha Freitas. **Oliveira Lima: um olhar brasileiro no Japão**. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/13107>. Acesso em: 07 mar. 2023.

AFONSO, Cintia Maria. Jardins do ocidente e do oriente: ordenamento ou recriação da paisagem. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, n. 40, p. 107-132, 15 dez. 2017. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i40p107-132>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/131705>. Acesso em: 02 jan. 2024.

ASAMI, Tooru. O japonês e seu relacionamento com a natureza. **Revista do Centro de Estudos Japoneses de São Paulo**, São Paulo, v. 4, p. 1-140, 10 jul. 1984. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/10415/1228>. Acesso em: 30 nov. 2022.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory C.; WILLIAMS, Joseph M.. **A arte da pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. Tradução de: Henrique A. Rego Monteiro.

CHING, Francis D. K. et al. **História Global da Arquitetura**. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes Ltda./Editora Senac São Paulo, 2016. 848 p. Tradução de: Antônio de Oliveira SetteCâmara e Marcelo Brandão Cipolla.

CUNHA, Andrei dos Santos. ALGUNS ASPECTOS LITERÁRIOS DO CULTO À NATUREZA NO JAPÃO. In: SCHMIDT, Rita Terezinha; MANDAGARÁ, Pedro. **Sustentabilidade: o que pode a literatura?** Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2015. p. 191-210. Disponível em: https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1774/1/Sustentabilidade_o%20que%20pode%20a%20literatura.pdf. Acesso em: 12 mar. 2023.

FACHIN, Patricia. Zen Budismo: a religião em si mesmo. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, v. 309, p. 29-31, 28 set. 2009. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2835-monja-coen>. Acesso em: 16 maio 2023.

FARIELLO, Francesco. **La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo xx**. 2. ed. Barcelona: Editora Reverté, 2008. 398 p. (Estudios Universitarios de Arquitectura; 3). Traducción y edición de: Jorge Sainz.

FERREIRA, Alda de Azevedo. **A permanência da paisagem: os princípios do projeto paisagístico de Haruyoshi Ono**. Recife: O Autor, 2012.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das Religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução de: Isa Mara Lando.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

ITO, Narumi. **A estética wabi-sabi na cerimônia do chá japonesa**. 2021. Disponível em: <https://simporiente2021eo.blogspot.com/p/narumi-ito.html>. Acesso em: 11 dez. 2022.

ITO, Narumi; NAGAE, Neide Hissae. A busca pelo espiritual e pelo desapego mundano: influências da filosofia zen budista na cerimônia de chá. **Estudos Japoneses**, [S.L.], n. 46, p. 71- 86, 30 dez. 2021. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.i46p71-86>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/200740/185001>. Acesso em: 10 maio 2023.

ITOCAZO, Gabriela Rocha. **Um estudo sobre as pinturas de montanhas-e-águas e outras tópicas do mundo-flutuante, em Cem Vistas do Monte Fuji, de Hokusai**. 2018. 195 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-24102018-111225/publico/2018_GabrielaRochaltocazo_VCorr.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

KALOUSTIAN, Sarkis Sergio. **Jardim Japonês: a magia dos jardins de Kyoto**. São Paulo: Editora K, 2010. 223 p.

LOVISOLO, Elena; PEREIRA, Beatriz Helena de Assis; POZZOLI, Thereza Cristina (ed.). **Larousse Cultural: dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1992.

NITSCHKE, Günter. **Japanese Gardens: right angle and natural form**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1993. 239 p. English translation: Karen Williams, London.

OKANO, Michiko. Estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. **Ars (São Paulo)**, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 173-195, 13 abr. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.142233>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/142233>. Acesso em: 08 jan. 2024.

PANZINI, Franco. **Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013. 720 p. Tradução de: Letícia Andrade.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. E-book para kindle, sem número de página.

SHIRANE, Haruo. **Japan and the culture of four seasons: nature, literature, and the arts**. New York: Columbia University Press, 2012. E-book para kindle, sem número de página.

SLAWSON, David A. **Secret teachings in the art of japanese gardens**. Tokyo/New York: Kodansha International Ltd., 1987. 220 p.

VERAS, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti. **Paisagem-postal: a imagem e a palavra na compreensão de um recife urbano**. 2014. 467 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13174>. Acesso em: 04 fev. 2023.

Sites

ABOUT Ise Jingu. Disponível em: <https://www.isejingu.or.jp/en/about/index.html>. Acesso em: 30 mar. 2023.

CARTWRIGHT, Mark. **Ginkakuji**. 2019. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/Ginkakuji/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CARTWRIGHT, Mark. **Heiankyo**. 2017. Disponível em: https://www.worldhistory.org/Heiankyo/#google_vignette. Acesso em: 26 fev. 2024.

CURITIBA. --. Consulado Geral do Japão em Curitiba. **Informações sobre o Japão**. Disponível em: https://www.curitiba.br.emb-japan.go.jp/itpr_pt/00_000024.html. Acesso em: 12 dez. 2022.

DEANE, Andrew R. **Chapter 7: The Tea Garden**. 2015. Disponível em: <https://najga.org/handbook/the-tea-garden/>. Acesso em: 22 jan. 2024.

DEANE, Andrew R. **Chapter 15: The Men Who Moil**. 2012. Disponível em: <https://najga.org/handbook/the-men-who-moil/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

EASTEP, Wayne. **EARLY MORNING, ZEN MONK PREPARING RYOANJI TEMPLE GARDEN, KYOTO, JAPAN**. 1984. Disponível em: <https://www.wayneeastep.com/gallery-image/Travel-Places/G0000lmr.hBMMhGk/10000hUwMwl7z6fU>. Acesso em: 13 out. 2023.

Embaixada do Japão no Brasil (ed.). **Símbolos Modernos com Raízes Históricas**. Disponível em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/bandeira.html>. Acesso em: 10 jun. 2023a.

Embaixada do Japão no Brasil (ed.). **Uma Integração Única de Elementos Para Criar Beleza**. Disponível em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/jardim.html>. Acesso em: 15 maio 2023b.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (ed.). **Daimyo**: japanese social class. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/daimyo>. Acesso em: 06 ago. 2023.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (ed.). **Elk Mountains**: mountains, colorado, united states. 2014. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Elk-Mountains>. Acesso em: 10 fev. 2024.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (ed.). **Shinden-zukuri**: japanese architectural style. 2013. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/shinden-zukuri>. Acesso em: 18 dez. 2023.

FILE:ACHI-JINJA, Kurashiki, Okayama Prefecture, Chūgoku region, Japan.jpg. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Achi-jinja,_Kurashiki,_Okayama_Prefecture,_Ch%C5%ABgoku_region,_Japan.jpg. Acesso em: 07 ago. 2023.

GOMIDES, Fábio. **ALEX HANAZAKI, UM DOS MELHORES PAISAGISTAS DO MUNDO É BRASILEIRO**. 2021. Disponível em: <https://abreu.digital/alex-hanazaki-um-dos-melhores-paisagistas-do-mundo-e-brasileiro/>. Acesso em: 26 fev. 2024.

GONZÁLEZ, Alicia. Japão quer transformar Rota dos 88 Templos em seu Caminho de Santiago: país usa a rota europeia como exemplo para a exploração turística de peregrinação. **El País**. Madrid, 07 set. 2015. Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/internacional/1441190436_603827.html. Acesso em: 11 ago. 2023.

GOOGLE EARTH (comp.). **Mapa do Japão**. 2013. Elaborado com dados de Google, Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO, Landsat / Copernicus, IBCAO e TMap Mobility. Disponível em: <https://earth.google.com/web/search/Jap%C3%A3o/@39.39507113,136.15789516,-1445.11129913a,3973648.06829631d,35y,360h,0t,0r/data=CigiJgokCeCXIkYeOjRAET1irbUeOjTAGVbjfWLG00ZAIXR1JdfkCkzAOgMKATA>. Acesso em: 13 dez. 2022.

HUNTINGTON, Eric. **Buddhist Cosmos (Cakravala)**. Disponível em: https://erichuntington.org/?da_image=cakravala-cosmos-zurmang-shedrup. Acesso em: 13 out. 2023.

JAPAN HOUSE SÃO PAULO (São Paulo). **Sakura: a famosa floração da cerejeira no Japão**. 2022. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/stories/sakura-a-famosa-floracao-da-cerejeira-no-japao>. Acesso em: 27 fev. 2023.

JAPAN HOUSE SÃO PAULO (São Paulo). **Tsukimi: o dia escolhido para contemplar a lua cheia no Japão**. 2020. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/novidade/tsukimi-luacheia-de-outono/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

JHSPONLINE | JARDIM JAPONÊS. Realização de Jo Takahashi e Sarkis Sergio Kaloustian. São Paulo: Canal Japan House São Paulo, 2020. (28 min.), Vídeo do Youtube, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IR3FRJdZU7w>. Acesso em: 12 nov. 2022.

JORNAL EXPRESSO. Paço dos Arcos, 19 mar. 2011.

KANJI-田. 2018. Disponível em: https://aminoapps.com/c/jpt-br/page/blog/kanji-tian/D8xN_WJGTPuMRDoINdLZ7RaNzKdrRgvLRqj. Acesso em: 20 ago. 2023.

MANSHUIN Temple. 2012. Disponível em: <https://www.japan-experience.com/all-about-japan/kyoto/temples-shrines/manshuin-temple>. Acesso em: 06 ago. 2023.

MARUYAMA Senmaida Rice Terraces: Some of the most extensive terraced rice fields of Japan, where the culture and techniques of the Edo era are still alive and well. Disponível em: <https://www.byfood.com/areas/mie/maruyama-senmaida-rice-terrace>. Acesso em: 24 ago. 2023.

MOREAU, Karine. **Os jardins suspensos da Babilônia – uma história de amor**. 2020. Disponível em: <https://paisageiro.com/blog/os-jardins-suspensos-da-babilonia-uma-historia-de-amor/>. Acesso em: 01 maio 2023.

RECIFE. AGÊNCIA BRASIL. **Autoridades japonesas reabrem rota de escalada no monte Fuji**: vias estavam fechadas desde o verão passado devido à pandemia. 2021. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/autoridades-japonesas-reabrem-rota-de-escalada-no-monte-fuji/188964/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

REDAÇÃO DA REVISTA VIAGEM E TURISMO. **Onde e quando ver as cerejeiras no Japão**: tudo o que você precisa saber para aproveitar esse espetáculo cor de rosa que acontece uma vez por ano em terras japonesas. 2023. Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/onde-e-quando-ver-as-cerejeiras-nojapao#:~:text=A%20te>. Acesso em: 15 jul. 2023.

RITUALS and Ceremonies. Disponível em: <https://www.isejingu.or.jp/en/ritual/index.html>. Acesso em: 17 mar. 2023.

RYOAN-JI. Disponível em: <https://www.discoverkyoto.com/places-go/ryoan-ji/>. Acesso em: 08 jun. 2022.

RYOANJI Temple. Disponível em: <https://thegate12.com/spot/499>. Acesso em: 13 out. 2023.

RYOUGEN-IN. Disponível em: <https://traditionalkyoto.com/gardens/ryougen-in/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

SAIHō-JI (Koke-dera) (西芳寺 (苔寺)) . Disponível em: <https://japanesegardens.jp/gardens/famous/saiho-ji-koke-dera/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SAWAJI OSAMU. Public Relations Office Of The Government Of Japan. **Japanese Gardens as “Living Organisms”**. 2021. Disponível em: https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/202105/202105_01_en.html. Acesso em: 06 ago. 2023.

SHINDEN-ZUKURI. Disponível em: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/shindenzukuri.htm>. Acesso em: 17 dez. 2023.

SHINDEN-ZUKURI teien. Disponível em: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/shindenzukuriteien.htm>. Acesso em: 17 dez. 2023.

SHUGAKUIN Imperial Villa: Imperial villa at the outskirts of Kyoto. Imperial villa at the outskirts of Kyoto. Disponível em: <https://www.japan-guide.com/e/e3936.html>. Acesso em: 07 ago. 2023.

SUIZENJI Garden: Landscape garden reproducing the Tokaido. Landscape garden reproducing the Tokaido. Disponível em: <https://www.japan-guide.com/e/e4502.html>. Acesso em: 12 jan. 2024.

SUZUKI, Arno. **THE LEARNING PROCESS OF JAPANESE GARDENS**. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/33985254/THE_LEARNING_PROCESS_OF_JAPANESE_GARDENS . Acesso em: 31 jul. 2023.

THE 3 most beautiful gardens of Daitoku-ji: Zuiho-in, Daisen-in and Koto-in. 2018. Disponível em: <https://www.japan-experience.com/all-about-japan/kyoto/parks-gardens/the-3-most-beautiful-gardens-of-daitoku-ji-zuiho-in-daisen-in-and-koto-in>. Acesso em: 26 fev. 2024.

THE Palace Museum. Disponível em: https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=7e7bf7705ea147d5bbb4ab68d1f77bc0&lang=en_US. Acesso em: 06 jul. 2023.

TOP 50 jardins japoneses: jardim de Shimane é eleito o mais belo do Japão. Disponível em: coisasdojapao.com/2020/02/top-50-jardins-japoneses-jardim-de-shimane-e-eleito-o-mais-belo-do-japao/. Acesso em: 15 out. 2023.

UNESCO WORD HERITAGE CONVENTION (ed.). **Ogasawara Islands**. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1362>. Acesso em: 16 mar. 2023a.

UNESCO WORLD HERITAGE CONVENTION (ed.). **Shirakami-Sanchi**. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/663/>. Acesso em: 16 mar. 2023b.

VOILÀ VOYAGE (ed.). **Kinkaku-ji, o famoso Templo de Ouro de Quioto**, 2021. Disponível em: <https://voilavoyage.com.br/kinkaku-ji/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

WALLIN, Terrell. **Tsukimi: The Origin of Japanese Garden Moon Viewings**. 2021. Disponível em: <https://sakura.co/blog/tsukimi-origin-of-japanese-garden-moon-viewings/>. Acesso em: 15 maio 2023.

WATERFALL, Kinkaku-ji (Golden Pavilion), Kyoto, Japan 1999. 2013. Disponível em: <https://digitalcollections.qut.edu.au/1064/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

Capa e contracapas: Arte de André Duarte.

Crédito das imagens de capa e contracapas:

SHUGAKUIN Imperial Villa. Disponível em: <https://kyoto.travel/en/historic-sites/149.html>. Acesso em: 10 mar. 2024.

GINKAKU-JI. Disponível em: <https://pt.vecteezy.com/foto/13924364-ginkaku-ji-templo-do-pavilhao-de-prata-ou-oficialmente-chamado-jisho-ji-ou-templo-da-misericordia-brilhante-um-templo-zen-na-ala-sakyo-de-kyoto-kansai-japao>. Acesso em: 10 mar. 2024.

FICHEIRO: Stone lantern Kenrokuen.jpg. 2014. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Stone_lantern_Kenrokuen.jpg. Acesso em: 10 mar. 2024.

MANSHU-IN: The Discreet Monzeki Temple in the North-east of Kyoto. The Discreet Monzeki Temple in the North-east of Kyoto. 2021. Disponível em: <https://www.kanpai-japan.com/kyoto/manshu-in-monzeki>. Acesso em: 10 mar. 2024.

GIRY, Julien. **Adachi Museum Garden in Shimane is officially Japan's best.** 2017. Disponível em: <https://nippon100.com/ja/adachi-museum-japan-best-garden>. Acesso em: 10 mar. 2024.

ROWTHORN, Chris. **Kyoto Photo: Pond At Shugakuin Rikyu Imperial Villa.** 2016. Disponível em: <https://www.insidekyoto.com/2016/10/kyoto-photo-pond-at-shugakuin-rikyu-imperial-villa.html>. Acesso em: 10 mar. 2024.

RYOAN-JI Temple Tours. Disponível em: <https://www.expedia.com/Ryoan-Ji-Temple-Ukyo-Ward.d501457.Vacation-Attraction>. Acesso em: 10 mar. 2024.