

Jardinagem e razão sensitiva: por uma estética romântica no pensamento pedagógico de Rousseau

Gardening and sensitive reason: towards a romantic aesthetics in Rousseau's educational thought

Jardinería y razón sensible: hacia una estética romántica en el pensamiento educativo de Rousseau

Wilson Alves de Paiva¹

RESUMO

O artigo parte da ideia de que há no pensamento de Rousseau uma estética da natureza, principalmente no que diz respeito à jardinagem, voltada para a formação da sensibilidade e o desenvolvimento de uma razão sensitiva. As metáforas do “jardim,” da “jardinagem” e do “jardineiro” que aparecem no livro *Emílio ou da Educação*, são reverberadas pelo cultivo do *Eliseu*, um jardim inglês, o qual aparece no romance *Júlia ou a Nova Heloisa*, de Rousseau, o qual pode ser tomado como um exemplo de ação virtuosa em favor tanto da natureza quanto do homem, pois é pela virtude de sua criação que foi possível o desenvolvimento da sensibilidade, melhor dizendo, da razão sensível ou sensitiva. Mas também a perspectiva estética que aparece na descrição do *Eliseu*, auxiliada pelas descrições da natureza, empreendidas por Rousseau em outras obras, tem a ver com uma preocupação profunda acerca da natureza interior, da busca de um Eliseu psicológico no qual a alma encontre abrigo, conforto e satisfação.

Palavras-chave: Rousseau. Educação. Jardim. Estética. Sensibilidade.

ABSTRACT

This article's main idea is that there is an aesthetics of nature in Rousseau's thought. Thus, the cultivation of gardens is directly related to human formation, or to the education of sensitivity, as well as to the development of a sensitive reason. The metaphors of the “garden,” “gardening” and the “gardener” that appear in the book *Emile or on the Education*, are reverberated by the cultivation of the *Elysium*, an English-style garden, which appears in the novel *Julie ou la Nouvelle Heloise*, which can be taken as an example of virtuous action in favor of both nature and man, since it is by virtue of his creation that the development of sensitivity can be possible, better saying, of sensible and sensitive reason. The aesthetic perspective appears in the description of the *Élysée*, aided by the descriptions of nature, and has to do with a deep concern about the inner nature, the search for a psychological *Elysium* in which the soul finds shelter, comfort and satisfaction.

Keywords: Rousseau. Education. Gardening. Aesthetics. Sensibility.

¹Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. E-mail: scriswap@ufg.br  <https://orcid.org/0000-0001-5654-7193>

RESUMEN

El artículo parte de la idea de que existe en Rousseau una estética de la naturaleza, principalmente en lo que se refiere a la jardinería, centrada en la formación de la sensibilidad y el desarrollo de una razón sensible. Las metáforas del “jardín,” la “jardinería” y el “jardinero” que aparecen en el libro *Emilio o de la Educación*, son reverberadas por el cultivo del *Eliseo*, jardín inglés, que aparece en la novela *Julia o la Nueva Heloísa*, que puede tomarse como ejemplo de acción virtuosa a favor tanto de la naturaleza como del hombre, ya que es en virtud de su creación que fue posible el desarrollo de la sensibilidad, mejor dicho, de la razón sensible o sensitiva. También la perspectiva estética que aparece en la descripción del Eliseo, ayudada por las descripciones de la naturaleza, emprendidas por Rousseau en otras obras, tiene que ver con una profunda preocupación por la naturaleza interior, la búsqueda de un Eliseo psicológico en el que el alma encuentra refugio.

Palabras-clave: Rousseau. Educación. Jardín. Estética. Sensibilidad.

Com ou sem razão, Rousseau é, volta e meia, mencionado como um dos precursores do movimento romântico, tanto em sua dimensão histórica quanto em sua dimensão psicológica.¹ Entre sua produção, encontram-se trabalhos que ajudaram a configurar esse estilo literário, principalmente o romance epistolar *Júlia ou a Nova Heloísa*,² além de obras que não deixam de apresentar um sentido lírico, intimista e sentimental, como os *Devaneios do Caminhante Solitário*, as *Confissões* e inúmeras pequenas peças de poesia, música e teatro. Essas obras abriram uma nova perspectiva de fusão entre o homem e a natureza, que enlevou não apenas sua alma, mas também a sensibilidade de todo o mundo ocidental,³ a ponto de Isaiah Berlin (2013) chegar a afirmar que, depois de Rousseau, todos os grandes escritores foram românticos. Nas palavras de Jean-Louis Lecercle (1969), no livro *Rousseau et l'art du roman*, foi ele quem transformou o romance de um gênero desprezado em um gênero festejado. E, embora o romance também epistolar de Françoise de Graffigny (1993),⁴ *Lettres d'une Péruvienne*, já fizesse sucesso havia 14 anos quando a *Nova Heloísa* foi publicada pela primeira vez, não se pode negar o pioneirismo e a importância do escritor genebrino.

Segundo Carpeaux (2019, p. 1.365), o romantismo foi uma “literatura ideológica, que se situou conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então atacando-a.”⁵ Babbitt (1924) afirma que o “romântico” é aquele que repudia a técnica em favor da espontaneidade da arte, que repudia a obscura realidade em favor de quimeras possíveis, que repudia o luxo e o progresso em favor de valores pastorais e da exuberância natural. Ora, todas essas características já se encontravam prenunciadas na obra de Rousseau desde sua juventude. De modo que, por tudo

1 Assume-se aqui a categorização do romantismo, feita por Benedito Nunes (in Guinsburg, 1978) em sua dimensão histórica, referente ao movimento literário e artístico datado; e à dimensão psicológica, que diz respeito ao sentimento e ação interior do sujeito.

2 “A *Nova Heloísa* é, portanto, o romance do pensamento de Rousseau que suas outras obras iriam teorizar, mas é também romance de sua sensibilidade e de seu lirismo. Livro denso que engaja totalmente o pensador e o artista, ele é o ponto de partida de uma obra que iria dar uma nova orientação à literatura, à filosofia, à educação e às ciências sociais nos últimos dois séculos” (Moretto, 1994, p. 19).

3 Moretto (1994, p. 16) afirma: “ninguém antes de Rousseau realizara a fusão entre o homem e a natureza a ponto de fazer dela o conteúdo da própria consciência. Pois o que impressionou os contemporâneos e preparou a literatura romântica foram os laços que ligam a paisagem e o estado de alma das personagens.”

4 Françoise d'Issembourg du Buisson d'Happoncourt (1695-1758), novelista e dramaturga francesa, anfitriã de salão em Paris.

5 A definição precisa de Carpeaux (2019, p. 1.366) é a seguinte: “O romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional.”

isso e por ter sido um dos primeiros a empregar o adjetivo “romântico”⁶ em seus textos, Rousseau não forneceu às gerações posteriores apenas um léxico, mas também um imaginário (Delon, 2014). Enfim, concordando com Façanha (2012, p. 54), “sem a influência de Rousseau seria mesmo muito difícil explicar a transformação das correntes pré-românticas no Romantismo do séc. XIX.”

Entretanto, para além do movimento estético ou da escola literária que se desenvolveu, o que emerge dos escritos rousseauianos é, na verdade, uma nova visão de mundo e um novo estado de espírito que questionam a razão, o gosto e a estética iluministas. A visão compartilhada pelos membros da “República das Letras,”⁷ isto é, os *philosophes*, grande parte da nobreza e muitos da burguesia, era a de que o desenvolvimento científico e artístico, sob os auspícios da razão, havia contribuído com o processo civilizacional; e de que a arte possuía uma dimensão sociopedagógica de elevação do espírito, de refinamento do gosto e de melhoramento da sociedade como um todo. Essa perspectiva foi aceita, inclusive, por alguns escritores românticos, como Schiller,⁸ o qual deixa claro, em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, que a apreciação do belo e o melhoramento moral de um povo resultam de um processo educacional mediado pela arte. Toda essa perspectiva promove, evidentemente, o artista à condição de educador, conferindo-lhe um privilégio e uma competência que não encontram, contudo, equivalência na obra de Rousseau. Pelo contrário, sua estética também é negativa, e os impulsos estéticos devem ser procurados antes na natureza.

Nessa nova visão de mundo, os impulsos produzidos pela retina são energizados pelo “*tout est bien*” da natureza. A bondade original torna-se categórica, e Rousseau rejeita tanto a ótica de negação e oposição ao estado natural, própria dos clássicos, quanto a perspectiva mecanicista e materialista defendida pela ciência moderna. As condições primitivas apresentam-se como um modelo de equilíbrio, no qual o maior grau de harmonia se alcança no ponto diametralmente oposto ao menor sinal do artifício humano. Trata-se, portanto, de um olhar diametralmente oposto à visão aristotélica da sociabilidade natural, defendida por muitos, como Locke e Puffendorf, no século XVII, e pelo Barão d’Holbach,⁹ no século XVIII. Em sua obra *Sistema da Natureza*, o Barão d’Holbach (2010, p. 85) afirma que o homem “encontra-se na natureza e constitui uma parte dela,” mas difere-se dos demais animais por sua constituição moral e política. A diferença entre clássicos e modernos, em relação a Rousseau, é que, em nenhum deles, a natureza aparece como possibilidade de reconfiguração do humano, como ocorre no conjunto da estética rousseauiana. Seu pensamento abrange uma física do belo, identificável em seus escritos sobre as paisagens; uma metafísica do belo, bem expressa na *Profissão de fé do Vigário Saboiano*; uma crítica do belo, presente em sua produção sobre música,

6 Rousseau introduz o termo na Quinta Caminhada, dos *Devaneios*, quando diz: “As margens do lago de Bienne são mais selvagens e românticas do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto, mas elas não são menos agradáveis” (Rousseau, 1959–1995, p. 1.040, grifo meu). além de um trecho da carta ao Maréchal de Luxembourg, quando diz que “os solitários têm todos o espírito romanesco.” C.G., IV, p. 256. (*apud* Lecercle, 1969, p. 37, tradução livre).

7 O termo *República das Letras*, ou *respublica litterarum*, foi cunhado no século XV e sobreviveu até o XIX, tratando-se de uma comunidade imaginada, composta por intelectuais de vários países que se encontravam nos salões e divulgavam seus trabalhos pelos periódicos engajados. Seus esforços culminaram com a publicação da *Enciclopédia*, organizada por Diderot. Mas foi Voltaire, segundo Goodman (1994, p. 4), seu principal nome. Diz a autora: “Voltaire, um defensor zeloso da cultura francesa e o principal cidadão da República das Letras do Iluminismo, contribuiu mais do que qualquer outra pessoa para essa auto-representação da identidade nacional.” Ela cita (Goodman, 1994, p. 12) o filósofo Pierre Bayle (1647-1706), quando este diz: « C’est la liberté, qui règne dans la République de Lettres. Cette République est un état extrêmement libre. On n’y reconnaît que l’empire de la vérité et de la raison ».

8 Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805), poeta e filósofo alemão, precursor do Romantismo Alemão. Na obra *On the aesthetic education of man* (Schiller, 2015), publicada pela primeira vez em 1794, o autor demonstra um desencanto pela Revolução Francesa e defende o resgate humano pela arte. No Brasil, o grande divulgador de sua obra foi o poeta Gonçalves Dias, o qual foi influenciado pela perspectiva schilleriana, destacando-se a peça teatral *Patkull*, escrita por Gonçalves Dias, em 1843.

9 Paul-Henri Thiry, barão d’Holbach (1723–1789) foi um filósofo enciclopedista franco-alemão que se destacou no movimento iluminista. Aqui refiro-me à sua obra *Système de la nature*, que versão em português da Martins Fontes leva o título: *Sistema da Natureza ou das leis do mundo físico e do mundo moral* (Holbach, 2010).

teatro e artes em geral; e uma busca intensa pelo belo moral, capaz de reencaminhar as ações humanas após um longo processo de deterioração causado pelas próprias artes e ciências.

Essa mirada na natureza, um tanto quanto órfica,¹⁰ como jardim de delícias ou lugar de prazer, remetendo à ideia de felicidade perdida, encontrada nos arcades e em quase toda a produção romântica, está presente não apenas em Rousseau, mas também em muitos clássicos. No *Decamerão* (Boccaccio, 1976, p. 276), por exemplo, logo no início da *Segunda Jornada*, quando os personagens se refugiam em um castelo rural para escapar da peste, deparam-se com um jardim. O autor comenta: “A vista deste jardim, a harmonia do seu desenho, as árvores, a fonte, os riachos que dele saíam, encantaram de tal modo as damas e os três jovens que todos eles afirmaram que, se existisse um paraíso na terra, não sabiam que forma lhe dar que não fosse a daquele jardim.” Comentário que se encontra quase *ipsis litteris* no romance *Júlia ou a Nova Heloísa*, quando, refugiados na comunidade rural de Clarens, os personagens se deleitam em um jardim onírico,¹¹ chamado Eliseu, preservado como um paraíso.

Entretanto, para compreender o jardim em Rousseau como parte de uma estética natural, é preciso considerar que, conforme afirmam Larrère e Larrère (1997), o verdadeiro debate filosófico sobre a natureza reside na compreensão de que existem a *natura naturans*, que é a natureza como processo, e a *natura naturata*, que é a natureza-artefato. Para as autoras, enquanto os modernos fazem com que a *natura naturata* oculte a *natura naturans*, em Rousseau ocorre o inverso. Não se trata de uma oposição ao artifício humano, nem a uma ação virtuosa sobre a natureza, mas a “virtude do jardineiro,”¹² na perspectiva rousseuniana, está em ocultar a *natura naturata* pela exuberância da *natura naturans*. Trata-se de uma visão que Rousseau não apenas defendeu, como também vivenciou, pois, ao longo de toda a sua vida, buscou estar próximo de paisagens rurais e de espaços floridos que sempre o encantaram. Aos 17 anos de idade, por exemplo, quando retornou de Turin e se instalou novamente em Annecy, o que mais lhe agradou foi a janela de seu quarto, pela qual podia avistar o jardim, o pomar e a vegetação. Assim, os momentos paradisíacos vividos juntos à natureza, em Annecy, nas *Charmettes*, em Chambéry ou, mais tarde, no abrigo da *l’Ermitage*,¹³ na floresta de *Montmorency*, fizeram emergir em Rousseau um fluxo de sentimentos e de imaginação poética capaz de gerar, como de fato gerou, verdadeiras obras-primas. O maior exemplo disso é o romance *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

Publicado em 1761, o romance tornou-se o que hoje poderia ser chamado de um *best seller*,¹⁴ sendo lido em toda a Europa e recebendo diversas edições, tanto em francês quanto em inglês. Ao explorar a sensibilidade e a natureza em favor de uma ética da autenticidade, a obra revela-se como um romance filosófico e pedagógico, além de construir uma novela epistolar de grande qualidade literária. O título inicial, que seria: *As cartas de dois amantes, vivendo numa aldeia do sopé dos Alpes*, foi preterido pela referência ao drama vivido por Pedro Abelardo e sua discípula Heloísa, no século XIII.¹⁵ O “Abelardo” de Rousseau é o plebeu *Saint-Preux*, que se apaixona por

10 Segundo Martin (2013; 2016), Rousseau rejeita uma visão prometeica em relação à natureza, a do homem como mestre e possuidor do mundo natural, e defende uma visão mais órfica, de empatia e respeito pela natureza. Mas, segundo o autor (Martin, 2013, p. 92), há uma “coloração prometeica mesmo dentro do discurso órfico” quando, paradoxalmente, o jardim do Eliseu não deixa de ser uma ação humana e racional sobre a ordem natural. Júlia recria um pedaço da natureza.

11 Como diz Martin (2013, p. 95), ao final de seu artigo: “Julie é talvez a figuração exemplar: a meio caminho entre a violência e a gentileza, rejeitando um orfismo puramente contemplativo e explorando esquemas de ação que não se resumem ao prometeísmo demiúrgico, indicando a possibilidade de uma sedução harmoniosa da natureza, oferecendo ao fundo a imagem onírica de uma metamorfose completa da natureza e da cultura simultaneamente.”

12 Toma-se aqui a expressão usada por Paiva (2009), no artigo: “O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro”, publicado pela revista *Cadernos de Ética e Filosofia Política* da FFLHC, da USP.

13 Para onde mudou em 1756, com Thérèse Levasseur e mãe dela. O abrigo era um chalé emprestado pela Mme. d’Épinay.

14 Como diz Cranston (1991b, p. 263), “tanto em Genebra como em Paris, a *Júlia* foi devorada pelos leitores.”

15 Há, inclusive uma referência à Heloísa do séc. XIII, quando Claire, a prima de Júlia, lhe diz: “foste amante como Heloísa, agora, és devota como ela, queira Deus que seja com maior sucesso!” (Rousseau, 2006, p. 433). Cf. *Lettres d’Abelard et Héloïse* (Abelard e Heloíse, 1875).

sua aluna, a aristocrática *Julie d'Etange*, sendo correspondido. Contudo, como a mão da jovem havia sido prometida por seu pai, o Barão *d'Etange*, ao Sr. de Wolmar, o matrimônio se realiza. Mesmo aceitando o casamento, Júlia não deixa de amar seu antigo tutor. Após algum tempo, o compreensivo esposo decide “curar” essa paixão e convida *Saint-Preux* a viver em sua propriedade, a pequena comunidade de *Clarens*, para atuar como preceptor de seus filhos. Ele aceita e, apesar de sua presença encantadora, Júlia resiste à tentação e permanece fiel ao esposo. Ao final, ela sofre um acidente fatal, contrai pneumonia e morre.

No prefácio do romance, embora Rousseau afirme tratar-se de pura ficção, motivada pelos costumes de seu tempo, a obra reflete aspectos de sua própria vida, não apenas nas vivências dos jardins, mas também na paixão ardente que experimentou por *Sophie d'Houdetot*, cunhada de sua anfitriã, *Mme. d'Épinay*. Casada, Sophie deleitava-se em passar os dias passeando de mãos dadas com Rousseau na *Hermitage* e trocando com ele cartas amorosas. Por essa razão, na comunidade de *Clarens*, o pano de fundo é, por um lado, o amor platônico entre os dois personagens e, por outro, a paisagem idílica. *Clarens* localiza-se às margens do Lago Léman, rodeada por belas campinas e outeiros ao pé dos Alpes, onde os personagens vivem em uma espécie de era do ouro (Shklar, 1985, p. 63), na qual podem usufruir da felicidade.

Portanto, o que se descortina nessas descrições do espaço e das vivências é o valor estético dos elementos campestres, como a montanha, os lagos, os jardins e o modo de vida simples da população campesina. Trata-se de uma estética¹⁶ da simplicidade que já se delineara desde a juventude de Rousseau e que se manifestara de forma categórica na *Querela dos Bufões*, quando houve a discussão em torno da ópera francesa e da ópera italiana. A esse respeito, convém destacar que Rousseau viveu um período em Veneza e conhecia muito bem o estilo italiano. E, embora não tenha sido o iniciador da querela, não permaneceu à margem, atuando como um árduo combatente em favor da ópera italiana. Nesse contexto, a música francesa¹⁷ estaria para os ouvidos assim como o Jardim de Versalhes estaria para os olhos, pois ambos evocam o esplendor e a glória da riqueza, do poder e da majestade dos homens e dos reis. Ambos seriam cartesianos e, segundo Rousseau, um obstáculo à fruição dos sentimentos naturais, dada sua formalidade e requinte. Por outro lado, a música italiana era sonora, vocálica e bem acentuada, além de simples e voltada a temas do cotidiano, sem luxo ou ostentação. Na mesma comparação, a ópera italiana estaria para o coração assim como o jardim de Julie, o Eliseu, estaria para a alma.

Relatado em uma das cartas do próprio *Saint-Preux*, o Eliseu¹⁸ é um jardim escondido e misterioso, idealizado e criado pela personagem Júlia na Comunidade de Clarens, no qual se evidencia a *natura naturans*, cuja aparente originalidade recobre sua condição de *natura naturata*. Convidado a conhecê-lo, *Saint-Preux* acompanha o casal anfitrião e, ao adentrar o espaço, sente-se arrebatado, em êxtase diante de tanta beleza. Afirma que, mal havia entrado naquele lugar, sentiu-se atingido por uma sensação de frescor, ficando “arrebatado,” “impressionado” e “encantado,” como que

16 Estética vem do grego *aisthesis* e está ligada à ideia de sensação, como unidade absoluta entre o sensível e bem, como está no *Banquete* e no *Fedro*, de Platão (1991; 2002). Mas o inventor do termo é Baumgarten (1993), o qual procura lhe dar um estatuto filosófico, como um novo domínio do conhecimento, um campo de reflexão sobre o belo, a sensibilidade e a arte em geral. Mas, segundo Saisselin (1965), a teoria estética moderna é produto do século XVIII.

17 Segundo Cranston (1991a, p. 277), “A ópera francesa não era simplesmente nacional, mas tradicional, autoritária e acadêmica. Sua complexidade intelectual tem muito a ver com a ordem racional e matemática elaborada pela filosofia de Descartes.”

18 (Rousseau, 2006, p. 409). O nome faz referência ao mito grego dos Campos Elísios (*Ἠλύσιον πῆδιον*, transl.: *Ēlýsion pḗdion*), que é o paraíso, o oposto do Hades, e onde repousam os homens virtuosos num espaço verde, florido e aconchegante. O Eliseu de Júlia é um espaço escondido, tal como o *Jardim Secreto*, publicado em 1911, da escritora inglesa Frances Hogson Burnett (1849–1924).

“caído das nuvens”¹⁹ com tudo o que via. Trata-se de um ambiente verde, florido e disposto de modo tão natural que sua criadora comenta: “Nada vedes alinhado, nada de nivelado; o cordel nunca entrou neste lugar, a natureza nunca planta nada seguindo um cordel...” (Rousseau, 2006, p. 416). Conclui, ainda, que, por isso, os pássaros e os pequenos animais puderam ali chegar e encontrar sua morada. Em outros termos, o bom gosto de Júlia produziu uma obra de arte que imita a natureza de uma forma peculiar: o artifício não violentou a natureza, isto é, suas disposições naturais; ao contrário, buscou reproduzi-las. De fato, ao tratar do Eliseu como um jardim resultante do artifício, ou seja, como um exemplo de *natura naturata*, o que ocorreu nesse horto não foi uma imitação fiel da natureza nem uma recuperação total de seus traços, dada sua impossibilidade, mas a criação de uma situação nova, na qual os traços da mão humana foram paradoxalmente encobertos pela ação virtuosa das mãos de Júlia, sua criadora. Como afirmam Larrère e Larrère (1997, p. 101), “é a arte do natural que realiza o jardim de Júlia,” em uma ação que pode ser compreendida como *natura facti*, isto é, uma completa reorganização espacial que respeita o curso da própria natureza.

Desconsiderando esse aspecto, *Saint-Preux* elabora uma crítica à suposta ausência de artifício, afirmando: “Esse lugar é encantador, é verdade, mas agreste e abandonado, *nele não vejo trabalho humano*” (Rousseau, 2006, p. 410, grifo do autor).²⁰ Intensificando o tom, acrescenta: “Fechastes a porta, a água veio não sei como, somente a natureza fez o resto *e vós mesma nunca teríeis sabido agir tão bem quanto ela*” (Rousseau, 2006, p. 410). Em resposta, Júlia argumenta que a invisibilidade dos traços humanos não significa ausência nem passividade: “É verdade [...] que a natureza fez tudo, *mas sob a minha direção e nada há aqui que eu não tenha organizado*” (Rousseau, 2006, p. 410, grifo do autor). Não satisfeito, o visitante questiona a existência de um cativo de pássaros e de tanques para peixes. Júlia demonstra que o “cativo” das aves eram, na verdade, as copas das densas árvores, e que os tanques haviam sido destinados aos peixes que “escaparam da panela” (Rousseau, 2006, p. 415). Diante disso, ao visitante resta apenas confessar: “vejo que desejais hóspedes e não prisioneiros” (Rousseau, 2006, p. 414), ao que ela arremata: “somos nós que somos seus hóspedes” (Rousseau, 2006). Por fim, provavelmente insatisfeito com o diálogo, o Sr. de Wolmar, o sisudo esposo, intervém, dizendo: “Vós, que não o ignorais, aprendei a respeitar os lugares em que vos encontrais, eles são plantados pelas mãos da virtude” (Rousseau, 2006, p. 421).

Dessa forma, “virtude” constitui a palavra-chave para compreender a especificidade desse jardim, no sentido de *natura facti*, pois *Saint-Preux* logo percebe que as águas do bosque, por exemplo, são bem distribuídas de modo a garantir um aproveitamento racional e econômico. Os pássaros, assim como outros pequenos animais, dispõem de alimento e abrigo, ao mesmo tempo que gozam de liberdade. Tal organização foi possível graças à determinação paciente de Júlia, que mandava plantar trigo, girassol e outras sementes apreciadas pelas aves, além de lhes proporcionar água e espaço para o deleite. Trata-se do resultado do que Lecercle (1969, p. 99) denomina “paixão temperada de sabedoria,” própria dessa figura extraordinária, capaz de administrar seu jardim de modo exemplar. O Sr. de Wolmar também se apresenta como uma figura singular,²¹ pois, embora

19 “Esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma escondido pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave. Mal entrei, por estar a porta escondida por amieiros e aveleiras que somente deixam duas estreitas passagens de ambos os lados, ao voltar-me não vi mais por onde entrara e, não percebendo nenhuma porta, encontrei-me lá como se tivesse caído das nuvens” (Rousseau, 2006, p. 410).

20 “Ce lieu, quoique tout proche de la maison est tellement caché par l’allée couverte qui l’en sépare qu’on ne l’aperçoit de nulle part. L’épais feuillage qui l’environne ne permet point à l’œil d’y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clé [...] En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d’une agréable sensation de fraîcheur que d’obscures ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d’eau courante et le chant de mille oiseaux portèrent à mon imagination du moins autant qu’à mes sens, mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait être le premier mortel qui jamais eut pénétré dans ce désert. [...] je n’y vois point de travail humain” (Rousseau, 1959–1995, p. 471–472).

21 Remetendo ao sentido usado por Waksman (2016).

quase não apareça, é senhor de tudo na comunidade de Clarens, alguém sem aprisionamentos sociais, como os de classe, e que “está acima da mesquinhez dos intelectuais” (Shklar, 1985, p. 81).

Nessa perspectiva, o jardim transmite a mensagem de que nem tudo está perdido e de que, com muita arte e paciência, é possível imitar a natureza, reproduzindo-a, ainda que de forma limitada, e abstraindo dela o que tem de melhor: a espontaneidade, a harmonia e a perfeição. Para aqueles que ainda interpretam essa arte como um ato violento, Martin (2013, p. 92, tradução livre) argumenta que, durante toda a visita, o esforço de Júlia foi o de “provar que essa violência não é violência e que em nenhum caso é contra a natureza.” Como afirmam Larrère e Larrère (1997, p. 16), “se o homem está na natureza, faz parte dela e sua ação não é necessariamente perturbadora, pelo contrário, a natureza pode ser beneficiada.” Ademais, tal esforço tem a virtude de afirmar as regras de uma arte do natural, cujo artifício se realiza com vistas a uma natureza humanizada pela via da imitação reprodutiva,²² que ultrapassa a *mimesis* e alcança o sentido de *poiesis*.

Nesse caso, a virtude reside na arte de apagar os traços do próprio trabalho,²³ de modo que a exuberância do artifício provoque um arrebatamento e uma sublimação²⁴ semelhante àqueles experimentados pelo escultor Pigmaleão teve diante de sua obra, Galateia, a escultura que ganhou vida, bem como pelo preceptor Jean-Jacques diante de sua criação, Emílio, a criança bem educada. Assim, a trilogia jardim/estátua/criança constitui um paralelo tridimensional estético que se torna moral na medida em que aproxima o belo e o bom, na fusão da cultura com a natureza. John Dixon Hunt (1996), na obra *L'art du jardin et son histoire*, explica que existem três tipos de natureza: a primeira é a natureza bruta e selvagem; a segunda é a natureza modificada e antropomorfizada, como as pastagens, as montanhas habitadas e as paisagens em geral; e a terceira é o espaço florido, harmonioso e belo ao qual se dá o nome de jardim.²⁵ Parafraseando o autor, o mármore, a criança e a vegetação pertencem à primeira natureza, que se transforma em segunda natureza pelo artifício humano; contudo, somente pelo esforço de uma razão sensível, isto é, do pensamento racional desenvolvido em conjugação com a prática e a partir das experiências sensíveis, torna-se possível transformá-la em uma terceira natureza. Esta última é a que “abre espaço à emoção estética” e se constitui como o “lugar onde se revela ao espírito os mistérios do mundo” (Lefebvre, 1997, p. 56, tradução livre).

A característica mais importante da terceira natureza é, portanto, o disfarce da ação humana, evidenciado tanto na conformação paisagística do Eliseu quanto na formação educativa de Emílio. Outra característica presente nessas obras é a fusão estética do belo e do bom, que encontra na metáfora da jardinagem sua expressão máxima. Na abertura de *Emílio*, o preceptor dirige-se à “providente mãe,” afirmando: “Cultiva, rega a jovem planta antes que morra: seus frutos dar-te-ão um dia alegrias” (Rousseau, 1973, p. 10). Trata-se de uma linguagem que se consolida posteriormente no vocabulário dos pedagogos do século XIX, com a expressão “jardim da infância,” criada por Friedrich Fröbel,²⁶ e em todo o movimento pedagógico voltado à valorização da infância e de suas especificidades no processo de aprendizagem, que passa a ver na criança uma “obra-prima” da natureza. Tal perspectiva remete à frase que o escultor de Galateia dirige às suas obras: “E vós, jovens objetos, *obras-primas da natureza* que minha arte ousou imitar” (*apud* Paiva, 2020, p. 228, grifo do autor).

22 Como diz Lefebvre (1997, p. 32) “o bom gosto é imitação da natureza, mais exatamente da bela natureza.”

23 “Tudo é verdejante, fresco, vigoroso e a mão do jardineiro não aparece: nada desmente a ideia de uma ilha deserta que me veio à mente ao entrar e não percebo nenhum passo humano” (Rousseau, 2006, p. 416).

24 Bloom (1993) afirma que Rousseau foi o fundador da sublimação, embora nunca tenha usado o termo.

25 Hunt (1996, p. 33) diz: “A etimologia da palavra “jardim,” assim como outras palavras de mesmo sentido nas línguas indo-europeias, exprime a ideia de que um jardim é uma espaço autônomo e, por isso, distinto de outras formas de espaços culturais e naturais.”

26 Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782–1852), pedagogo alemão que fundou o primeiro *kindergarten* (jardim da infância), em 1837, em Blankenburg, na Alemanha (Fröbel, 1903).

Embora desde a Antiguidade o homem tenha lidado com a ideia de natureza em contraposição à arte (Ehrard, 1994), o conceito de “terceira natureza” rompe essa lógica e fortalece a perspectiva de Rousseau. E, ainda que, no estatuto das artes, os jardins e a jardinagem ocupem historicamente um lugar polêmico, uma vez que não há uma teoria consolidada que afirme que um jardim possa ser considerado uma obra de arte, a estética rousseauiana contribui para essa possibilidade. Em sua obra, o que pode ser compreendido como “primeira natureza” e “segunda natureza” refere-se aos espaços naturais ou, ao menos, às paisagens com mínima intervenção do artifício humano. Já a “terceira natureza,” seja nos pomares da Mme. de Warens, seja no Eliseu ou nos jardins edificadas sob influência de Rousseau, como os Jardins de Mongenan e o de Girardin,²⁷ apresenta um emprego minucioso do trabalho humano que não se distingue da arte. Como afirma Lefebvre (1997, p. 71, tradução livre), “a estética de Rousseau é menos uma exaltação sublime que uma busca por uma ordem capaz de fazer esquecer o caos. A beleza se controla e se constrói.”

Entretanto, é necessário salientar que a grande virtude de Júlia, no campo da literatura, assim como a de muitos admiradores de Rousseau que edificaram seus jardins no campo da realidade, reside no modelo escolhido para sua obra de arte: o *jardim inglês*, e não o *jardim francês*. Considerando a história da jardinagem, que remonta aos jardins egípcios e babilônicos, observa-se que, ao longo do tempo, duas grandes tendências se desenvolveram. De um lado, o paisagismo mais metódico, que projeta uma ordenação linear das plantas e valoriza o uso de fontes, vasos, estátuas e pedras bem talhadas, com o objetivo de expor a arquitetura e a engenhosidade geométrica dos canteiros e de suas construções, geralmente dispostas em perspectiva. Seu traço distintivo é a topiaria, isto é, a arte de podar as plantas de forma ornamental e simétrica. Exemplos desse tipo de paisagem são os jardins de Versalhes, Chenonceaux, Chantilly, Villandry, Vaux-le-Vicomte, entre outros, inclusive na Itália e no Brasil,²⁸ que se destacam por suas fontes, terraços, balaustradas, labirintos, escadas e outros elementos arquitetônicos e escultóricos, concebidos para corrigir a natureza e adaptá-la ao desenho axial e à perspectiva clássica da paisagem.

O referencial máximo desse modelo é o conjunto de jardins do Palácio de Versalhes, projetado pelo paisagista Le Notre²⁹ e construído durante o reinado de Luis XIV, no século XVII.³⁰ Os jardins do Rei Sol preservam o espírito geométrico e cartesiano, aprofundado pelo domínio científico herdado do Renascimento: o essencial é o linear, e são as ciências — especialmente a matemática, a física e a astronomia — que falam pelas musas. Em oposição à inacessibilidade do mundo medieval, cujos jardins se restringiam aos pátios internos dos mosteiros, o Jardim de Versalhes é aberto e foi concebido para celebrar publicamente o artifício e a ciência, ainda que “construído para o rei,” como recorda Starobinski (1987, p. 14). E, contraposição, também, à concepção medieval de subjugação do belo à sublimidade divina, isto é, à ideia do *Deus artifex*, os jardins do estilo francês exemplificam o domínio total da arte sobre a natureza, submetendo-a ao rigor das formas geométricas para representar o auge da artificialidade, em que o jardim se afirma como uma obra de arte monumental, fruto da inteligência e da criatividade humanas que transformam a natureza. Por essa razão, o escritor

27 Jardim localizado no Château de Mongenan, em Portets, no departamento de Gironde e construído em 1736 pelo arquiteto Le Herissey para o Barão Antoine de Gascq (1712–1781), presidente do Parlamento da Guyenne, o qual teve Rousseau como seu mestre de música e botânica por volta de 1741. O outro, foi construído em Ermenonville, por volta de 1762, por René Louis de Girardin, marquês de Vauvray, considerado o último discípulo de Rousseau. O próprio Girardin é quem diz: « C’est là que Rousseau, fatigué de sa promenade, se repose vers le milieu d’un beau jour d’été. La solitude des forêts, le murmure mélodieux des eaux, le calme enchanteur qui règne dans les bois le prolongèrent dans une douce mélancolie » (Girardin, 1992, p. 139).

28 Como o jardim do Palácio do Campo das Princesas, no Pernambuco, construído em 1841, e os planejados pelo engenheiro e botânico Auguste François Marie Glazieu (1828–1906), como Passeio Público do Rio, a Quinta da Boa Vista e o Jardim do Palácio Imperial, além de outros.

29 André Le Notre (1613–1700) foi o mais conceituado arquiteto e paisagista do barroco francês. Foi o criador dos jardins do Palácio de Versalhes, entre outros.

30 Segundo Bayer (1978, p. 133), “os artistas do século XVII entendiam por natureza a natureza humanizada e civilizada, como o parque de Versalhes”.

francês Stendhal (2003),³¹ em *O vermelho e o negro*, ao referir-se a uma pequena cidade do interior da França, afirma logo no início do romance: “Não esperem de modo algum encontrar na França estes jardins pitorescos que circundam as cidades manufatureiras da Alemanha, Leipzig, Frankfurt, Nuremberg, etc.” (Stendhal, 2003, p. 10).

Os “jardins pitorescos” ao quais o autor se refere compõem o outro estilo, isto é, o jardim inglês. Fruto da estética anglo-saxônica, a paisagem à inglesa constitui o oposto do esquematismo cartesiano, pois sua organização espacial se dá pela diversidade de plantas e pela disposição informal de todos os elementos, sem linearidade, sem perspectiva e sem a violência da conformação geométrica. A estética do jardim inglês, que busca imitar a própria natureza, em sua origem seguiu em parte os passos do jardim chinês e do japonês, gerando um novo estilo de paisagismo cuja preocupação era ressaltar a beleza natural e sua originalidade. O exemplo maior é o jardim botânico de Oxford, um dos mais antigos, bem como toda a obra paisagística do inglês William Kent,³² considerado o criador desse estilo. Sua obra referencial é o jardim do Palácio de Stowe, no interior da Inglaterra, que evoca a ideia dos “campos elísios” da mitologia grega e até mesmo o Éden bíblico.

A jardinagem paisagística oferece um panorama vegetal sem a influência do “cordel,” como disse Júlia a respeito do Eliseu, combinando plantas selvagens com diferentes tipos de flores; caminhos sinuosos; árvores sem poda, livre como na paisagem natural de florestas, prados, lagos, riachos ou montanhas. Trata-se da chamada *landscape gardening*, que traduz o amor do povo inglês pela natureza e sua relação sensual e sentimental com a paisagem, relação esta que nem mesmo o dono do terreno consegue captar, mas apenas o poeta.³³ Serve também como um convite a um passeio sem rumo, a um devaneio descomprometido, tal como Rousseau gostava de fazer em Ermonville, no jardim de seu amigo, o Marquês de Girardin. Esse espaço enquadrava-se no estilo de jardins naturais cujo diferencial reside em seu aspecto imaculado, disposto de acordo com a harmonia da própria natureza, na qual devem reinar a assimetria e a irregularidade. A estética inglesa não está relacionada ao desejo francês de demonstração de luxo e poder, mas ao desejo de criar um espaço de gozo para o homem comum. Por isso, Lecercle (1969, p. 79) afirma: “O Eliseu não é somente o Éden pessoal de Júlia, é a crítica dos jardins à francesa onde se exprime o gosto vaidoso dos ricos.”

Subjacente a isso, a partir século XVI, uma outra perspectiva da paisagem também ganha corpo em toda a Europa e se manifesta tanto na *Enciclopédia* quanto na obra de diversos autores do século XVIII. Especificamente no que diz respeito à paisagem como elemento pictórico, sua análise estética se dá pela representação pitoresca, cujo valor reside na expressão artística e representativa da paisagem, e não nela mesma. Nessa perspectiva, o exercício estético não está no ato de olhar a paisagem e apreender a realidade pelos sentidos, mas na arte de traduzi-la em linguagem pictórica, representando-a. Como crítica a essa perspectiva, Corbin (2001) argumenta que, segundo a ótica rousseauiana, a paisagem não pode ser vista como espetáculo, como algo a ser pintado e admirado à distância por meio de sua representação pictórica. Ela precisa ser experimentada e interpretada pela própria experiência sensível, de forma direta. Nisso reside a originalidade de Rousseau, para que o termo “paisagem” remete à ideia da própria natureza vivenciada, tal como o filósofo procurou experimentar ao longo de toda a sua vida.

Tal originalidade não se perde no radicalismo de, por exemplo, negar totalmente o labor humano ou mesmo a arte representativa. Se se considerar que a *natura facti* é reprodução imitativa, o artifício não se limita a imitar ou representar, mas criar, sob a forma de *poiesis*, valendo-se dos elementos

31 Pseudônimo de Henri-Marie Beyle (1783–1842), considerado um dos maiores escritores franceses do século XIX.

32 William Kent (1685–1748), foi um arquiteto, pintor, desenhista e paisagista inglês, considerado um dos criadores do jardim inglês.

33 Emerson (2011, p. 16) diz: “Há uma qualidade no horizonte, da qual nenhum homem é dono; só o é aquele cuja visão pode integrar todas as partes, vale dizer o poeta.”

naturais. Tal como ocorreu com a estátua de Galateia, é possível que o sentimento humano envolvido — seja no jardim, na educação, na arte ou nas relações humanas — consiga dar vida ao objeto, de modo que natureza e cultura se fundam sem prejuízo de nenhuma delas. Afinal, o amor do belo, em termos morais, é um sentimento tão natural quanto a amor de si, como comenta Rousseau na *Carta a d'Alembert* (Rousseau, 1959–1995, p. 22).³⁴ Desse modo, ao recusar o conceito aristotélico de catarse, a “poética” rousseauniana lança mão de um fenômeno purgativo que, em vez de eliminar o mal, opta por bem utilizá-lo, regulando sua dosagem. Em nenhum momento, o objeto de sua crítica são as obras de arte em si, mas o efeito que produzem (Baker, 2018). Uma vez que o veneno pode ser considerado remédio, como já se observou, a representação, seja literária e/ou pictórica, pode servir de motivação para a busca do real, mas nunca como sua substituição. Nessa perspectiva, a estética rousseauniana revela-se pelo estilo de sua escrita, pela majestade de sua produção musical e teatral e pela originalidade do debate sobre a beleza, deslumbrando o público (Lefebvre, 1997) e convidando-o a experimentar o real. A leitura da descrição do jardim de Júlia, por exemplo, desperta o desejo de adentrá-lo, sentir a fragrância das plantas e ouvir o canto dos pássaros; assim como suscita a vontade de repousar à sombra do carvalho, à beira de um rio, ao ler as passagens em que o escritor descreve o estado de natureza no *Segundo Discurso*; ou ainda de passear pelas belas paisagens retratadas nos *Devaneios de um caminhante solitário*; ou acompanhar, em canto doce, a voz altissonante da camponesa Collette, na ópera *O adivinho da aldeia*, em sua busca pelo amado perdido.

Aliás, se Rousseau condenou, no *Primeiro Discurso*, os falsos valores da cultura sofisticada, é nessa ópera que ele apresenta as qualidades estéticas e morais de uma cultura popular, portanto menos sofisticada (Cranston, 1991a). Nesse sentido, tanto o jardim inglês quanto a ópera italiana, assim como a educação do Emílio, gozam do mesmo estatuto, qual seja, o da proximidade com a natureza, da pureza do coração humano e da preeminência dos sentimentos naturais. Ademais, mesmo considerando as artes plásticas como algo sem vida e fruto do gosto frívolo, ao publicar *Emílio*, Rousseau não deixou de ilustrá-lo com um belo frontispício e outras quatro placas ricamente desenhadas. Seu romance *Julie* foi igualmente enriquecido por doze gravuras que auxiliam o leitor a compreender melhor a mensagem. A questão terapêutica, já tratada anteriormente, evidencia-se, nesse caso, de duas formas: a primeira consiste no fato de que a natureza aparece como pano de fundo em todas essas ilustrações; a segunda reside em seu caráter de meros referenciais que remetem ao real, isto é, à natureza.

Entretanto, sem dúvida, é nos *Devaneios de um caminhante solitário* que a natureza se apresenta de forma mais sentimental, íntima e poética. Nesse texto inacabado, Rousseau se percebe como um pastor, guardião de um jardim natural, no qual passa os principais momentos de seus dias botanizando. A leitura do texto permite depreender que, durante esses momentos, os sentimentos invadiam sua alma e ele se misturava à própria natureza, o que lhe proporcionava calma interior e um estado de espírito pacífico. É nesse sentido que, na *Metafísica do belo*, Schopenhauer (2003, p. 93) afirma: “Eis por que a natureza, por meio de sua beleza estética, faz efeito de maneira tão benéfica sobre a mente.” Se o sentimento interior³⁵ pode alterar o caráter da figura ou do simulacro, a própria natureza, enquanto vegetação e meio ambiente, também pode exercer influência sobre o comportamento humano, seja de forma passiva, como na perspectiva de Rousseau, seja em uma perspectiva de “vontade” da natureza, como defende Schopenhauer (2013) em *Sobre a vontade da natureza*. Rousseau não fala em “vontade,” mas, nos *Devaneios*, admite uma “inclinação da natureza” (Rousseau, 2017, p. 75), a qual traz benefícios à alma humana. Afirma ainda (Rousseau, 2017, p. 111): “Acredito tratar-se de uma consequência natural do poder das sensações sobre meus sentimentos internos.”

34 “L’amour du beau est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l’amour de soi-même”.

35 Que Rousseau também chama de natureza: “La nature, c’est-à-dire, le sentiment intérieur...” (*Lettre à Vernes*, 18 février, 1758, CC. V. p. 32), citado por Audi (2008, p. 261), isto é, a natureza como interioridade absoluta.

Desse modo, suas meditações mescladas a devaneios³⁶ revelam não uma misantropia ou insociabilidade,³⁷ como muitos interpretaram, mas uma relação singular com a natureza, que passa a figurar como o verdadeiro jardim da sensibilidade. Isso resulta, segundo Hatzenberger (2015), em uma experiência sinestésica que busca estabelecer uma conexão significativa, capaz de provocar sentimentos puros no coração humano. No caso de Rousseau, a botânica constitui uma ação contemplativa, voltada à busca da beleza genuína das plantas e da harmonia de sua constituição. Caso tivesse conhecido a teoria dos fractais,³⁸ possivelmente teria avançado, ainda mais, relacionando essa contemplação botânica às suas reflexões metafísicas sobre o cosmo, de modo semelhante ao que o Vigário Saboiano proporcionou a Emílio ao conduzi-lo à contemplação de uma colina, momento em que o sublime, isto é, a magnificência da paisagem natural, se descortinou diante de seus olhos.³⁹

Daí a importância dessas reflexões, pois, como bem pontua Larrère (2012), a modernidade desencantou a natureza, esvaziou-a de seu sentido e fez dela um “termo vago.” Nesse sentido, o discurso de Rousseau configura-se como um remédio contra esse desencantamento, uma vez que seu legado, no que diz respeito à floresta, ao campo e ao jardim, apresenta potencial para auxiliar, ainda hoje, nas discussões voltadas ao meio ambiente e ao cuidado com a proteção da natureza. Não é exagero situá-lo como um dos precursores da ecologia, uma vez que, ao se falar de meio ambiente na contemporaneidade, essa preocupação já se encontrava, de certo modo, presente no espírito inquieto de Rousseau. Como exemplo, ao comentar a influência dos climas sobre a civilização, em *Fragments politiques* (Rousseau, 1959–1995, p. 530), Rousseau afirma que “o homem se agarra a tudo que o rodeia,” no sentido de que depende de seu meio e se preocupa com o ambiente que o circunda, ciente de que suas ações modificam, para melhor ou para pior, o espaço em que vive. Trata-se de uma perspectiva à frente de seu tempo, pois, conforme destacam Larrère e Larrère (1997), a preocupação deliberada com a defesa do meio ambiente apenas se consolidou após o século XIX. Entretanto, considerando que o homem se afastou da natureza, rompendo a harmonia simbiótica na qual vivia e passando, ao longo do tempo, a mutilar plantas e animais, impõe-se a questão: o que fazer agora? O retorno ao estado de natureza não é possível nem recomendável. Resta, portanto, uma mudança na mentalidade e nas ações humanas, mas não no sentido de uma posição ultrarromântica e ecossistêmica de defesa de uma natureza virgem e selvagem, sem a presença humana, perspectiva que se revela desumanizadora. Apesar da histeria escatológica, afirmar o fim da natureza e defender um naturalismo anti-humanista constitui, certamente, uma tese perigosa e alheia à perspectiva de Rousseau. Seu legado situa-se no meio-termo entre a visão sacralizante e a utilitária.

Esse legado relaciona-se também a uma preocupação profunda com a natureza interior, com a busca de um Eliseu psicológico no qual a alma encontre abrigo, conforto e satisfação. Nesse caso, o jardineiro não é Júlia, nem Girardin ou Kent, mas o Vigário de Saboia, personagem do *Emílio*, que contempla o sublime na natureza e abstrai dessa experiência uma espécie de religião natural,⁴⁰ passível

36 “Algumas vezes, meus devaneios terminam pela meditação, mas, com mais frequência, minhas meditações vêm terminando pelo devaneio” (Rousseau, 2017, p. 85).

37 “Tornei-me um solitário ou, como dizem, insociável e misantropo, pois prefiro a mais selvagem solidão à companhia dos homens maus que alimentam apenas de traições e ódio” (Rousseau, 2017, p. 89).

38 Fractal (do latim *fractu*: fração, quebrado), é um termo da geometria não-clássica que foi criado em 1975 por Benoît Mandelbrot, matemático francês. A teoria considera que os objetos possuem um padrão repetitivo em suas partes constituintes, isto é, a propriedade da auto-similaridade. Se o objeto for dividido em partes, cada parte será semelhante ao objeto original. Vide Mandelbrot (1975).

39 “Estávamos no verão e levantamos com o raiar do dia. Ele levou-me para fora da cidade, numa colina, embaixo da qual passava o Pó, cujo curso víamos através das margens férteis que banha; ao longe, a imensa cadeia dos Alpes coroava a paisagem; os raios do sol nascente já deslizavam sobre as planícies, e projetando nos campos as longas sombras das árvores, dos outeiros, das casas, enriqueciam com mil acidentes de luz o mais lindo quadro suscetível de impressionar o olho humano. Dir-se-ia que a natureza exibia a nossos olhos toda a sua magnificência para oferecer o texto a nossas conversações” (Rousseau, 1973, p. 299).

40 Embora, como nos lembra Shklar (1985), a fé expressa pelo vigário, no *Emílio*, não era exatamente a mesma que a de Rousseau, mas a que um jovem possivelmente ia ouvir e seguir.

de ser encontrada no interior do próprio coração.⁴¹ Em estudo comparativo entre as *Confissões* de Rousseau e as *Confissões* de Agostinho, Hartle (*apud* Puente, 2005, p. 64) afirma que “o lugar que ocupava a Providência Divina nas Confissões do bispo de Hipona é ocupado pela natureza no caso do pensador genebrino.” Ainda assim, o que se abstrai dessa experiência é a natureza interior, e não mais a exterior. Nas palavras do Vigário de Saboia, o que se apresenta não é uma religião propriamente dita, nos termos institucionais, mas uma devoção interior capaz de operar a transcendência humana e de facilitar a realização de sua essência, a ponto de tornar dispensável qualquer outro credo ou culto: “vede na minha exposição unicamente a religião natural; é estranho que se faça necessário outra” (Rousseau, 1973, p. 337). Isso porque, conforme afirma Rousseau (1973, p. 337), as organizações e as revelações humanas “não fazem senão degradar Deus, dando-lhe as paixões humanas. Longe de esclarecer as noções do grande Ser, vejo que os dogmas particulares as embrulham; que longe de as enobrecer, eles as aviltam.” Assim como o homem natural e o estado de natureza se contrapõem ao estado de sociedade aviltado e ao homem corrompido, a religião natural opõe-se às instituições existentes, fruto dessa sociedade, apresentando-se como uma alternativa para reatar os laços do homem com suas origens. Por isso, o Vigário afirma: “Fechei pois todos os livros. Um só permanece aberto a todos os olhos, o da natureza. É nesse grande e sublime livro que aprendo a servir e adorar seu divino autor. Ninguém é desculpável por não o ler, porque ele fala a todos os homens uma língua inteligível a todos os espíritos” (Rousseau, 1973, p. 353).

Tema complexo e polêmico,⁴² a religião natural apresenta-se no *Emílio* como uma das lições introdutórias às questões morais. Considerando que a sociedade corrompida não pode servir como referência, torna-se necessário buscar na natureza os exemplos, os recursos didáticos e os elementos indispensáveis à reflexão sobre os costumes e ao julgamento das ações humanas. O Livro IV do *Emílio*, que contém a *Profissão de fé*, propõe uma reflexão sobre a idade da razão e das paixões, fase em que o jovem se encontra no momento de realizar um “segundo nascimento” e “nasce[r] verdadeiramente para a vida” (Rousseau, 1973, p. 231). Nessa etapa, o sujeito, “batizado” pela natureza, desenvolve a razão sensitiva, torna-se capaz de controlar e educar o amor-próprio e de viver plenamente em sociedade. Trata-se de uma educação que visa, conforme Dalbosco (2011, p. 184), seguir um caminho natural, capaz de “fortalecer um núcleo interno de resistência da criança contra a “invasão perversa” da sociedade.” Contudo, como observa Gouhier (1970), essa educação deve impedir que a criança se torne o homem do homem histórico, para que permaneça fiel à natureza, mesmo no âmbito da cultura.

Em termos educacionais, o jardineiro é Jean-Jacques, o preceptor, que desenvolve, ao longo das etapas do processo cognitivo de Emílio, a razão sensitiva capaz de torná-lo um sábio, uma espécie de homem natural apto a viver em qualquer lugar. Isso pode ser observado em duas passagens do *Emílio*: “É pelo efeito sensível dos sinais que as crianças aferem seu sentido” (Rousseau, 1973, p. 58); e “Não deis a vosso aluno nenhuma espécie de lição verbal; só da experiência ele as deve receber” (Rousseau, 1973, p. 78). Tudo se inicia, portanto, com as experiências sensíveis e com as vivências empíricas junto à natureza. A intenção de Rousseau consiste em desenvolver, na criança, uma racionalidade sensitiva, e oposição à razão intelectual, cartesiana e dissociada da realidade concreta. Daí decorre sua valorização do paisagismo inglês, em detrimento da racionalidade geométrica e formal do paisagismo francês. Nesse contexto, a metáfora do jardim como um espaço pedagógico e a do jardineiro como um sábio educador ganham maior consistência, pois sua ação se orienta

41 Como diz o personagem Francês, do *Rousseau juiz de Jean-Jacques*, no 3o Diálogo, “D’où le peintre et l’apologiste de la nature aujourd’hui si défigurée et si calomniée peut-il avoir tire son modèle, si ce n’est de son propre coeur?” (Rousseau, 1959–1995, p. 936).

42 “Foi essa seção do *Emílio* a principal responsável pela censura que atingiu o livro e pelos infortúnios que Rousseau sofreu em consequência” (Dent, 1996, p. 187).

para uma obra pedagógica que responde ao problema da formação do homem em uma sociedade corrompida (Jimack, 1960), visando à preservação de sua bondade natural. Conforme afirma *Saint-Preux* a Júlia: “Sempre acreditei que o bom não era senão o belo posto em ação, que um estava intimamente ligado ao outro e que ambos tinham uma fonte comum na natureza bem ordenada” (Rousseau, 2006, p. 67). Trata-se, portanto, da fusão entre moral, estética, política e pedagogia em uma única arte, cuja principal artista, nesse romance, é a personagem Júlia, a jardineira.

Nessa metáfora, a arte dos jardins constitui a tarefa virtuosa de promover a continuidade entre natureza e cultura. A transição ocorre de forma suave quando o educador consegue criar um ambiente que, diferentemente do sistema tradicional, não reproduza doutrinas restritivas e autoritárias, como a dos jesuítas, ou aquelas desenvolvidas pela educação tradicional, mas que o faça de modo agradável, seja no lar, no campo ou na instituição escolar, respeitando as tendências naturais, tal como ocorre na arte do jardim inglês. No livro de leitura de Emílio e de Sofia, *As aventuras de Telêmaco*, o autor descreve que o preceptor Mentor, após apaziguar a guerra entre o rei de Saleno e seus vizinhos, passou a reestruturar a cidade, afirmando que “Mentor, como se fosse um habilidoso jardineiro que poda os ramos inúteis das árvores frutíferas, procurava dessa maneira eliminar o fausto que corrompe os costumes, reduzindo todas as coisas a uma nobre e sóbria simplicidade” (Fénelon, 2006, p. 145). Essa passagem remete à educação de Emílio, que, além de moral e política, configura-se também como uma educação estética. Rousseau (1959–1995, p. 677) afirma: “Meu principal objetivo em ensiná-lo a sentir e amar a beleza em todos os gêneros é fixar ali seus afetos e seus gostos, para evitar que seus apetites naturais sejam alterados.” Dessa forma, concebe-se uma educação negativa, cujo propósito é impedir o surgimento dos vícios, conforme esclarece Rousseau em carta a Christophe de Beaumont: “Fechai a entrada ao vício, e o coração humano será sempre bom. Com base neste princípio, estabeleci a educação negativa como a melhor, ou ainda, a única boa” (Rousseau, 1959–1995, p. 945). Concebe-se, assim, uma estética negativa, voltada à preservação do gosto natural e à projeção do jardim como uma textualidade que se dirige aos corações. Para decifrá-la, torna-se necessário preparar a visão, os ouvidos, os olhos e também o coração, a fim de compreender a combinação de seus elementos e os efeitos que podem operar na alma. Essa experiência hermenêutica é, certamente, melhor conduzida por jardineiros sensíveis e por educadores atentos.

Considerando que a educação negativa consiste em preservar o coração do vício e a mente do erro, como afirma Rousseau (1959–1995, p. 112-113), uma educação estética negativa deve evitar abordagens que distorçam a natureza tal como ela é. Toda a educação de Emílio segue essa lógica e pode ser compreendida como um amplo devaneio educacional contra a deformação, a desfiguração e a corrupção dos elementos naturais, desde a natureza físico-orgânica até a natureza humana. Progressivamente, esse método educacional desperta a criança para as sensações, que constituem os primeiros materiais do conhecimento; desperta para os sentidos e para os exercícios do corpo em sua relação com as coisas; e, por fim, desperta a mente para a luz da sabedoria, quando se alcança a compreensão de que a aparência externa deve refletir as disposições do coração.

Outrossim, a representação desse ambiente e a contextualização de Emílio em uma caminhada educativa poderiam sugerir que, na perspectiva da educação natural, negativa, sensual e estética de Rousseau, prevalecem a liberdade total, o casuismo e o espontaneísmo, de modo que Emílio nada teria a aprender de forma direta, mas apenas por si mesmo. Tal interpretação deu origem à chamada corrente pedagógica não diretiva, baseada na ideia do desejo natural da criança de aprender, associada à ausência de regras e de ações pedagógicas diretivas. Teóricos, como Neill⁴³ ou Rogers⁴⁴ podem ter

43 Alexander Sutherland Neill (1883–1973), educador escocês, fundador da Escola Summerhill.

44 Carl Rogers (1902–1987), psicólogo estadunidense.

se inspirado no pensamento de Rousseau; contudo, incorrem em equívoco aqueles que interpretam a pedagogia não diretiva — caracterizada pela liberdade quase incondicional da criança e pela diminuição do papel do educador — como algo efetivamente presente na pedagogia rousseauiana.

Conforme Rousseau (1968) relata nas *Confissões*, seu projeto consistia no desenvolvimento de um tratado sobre a psicologia da aprendizagem, denominado moral sensitiva ou materialismo do sábio. Caso tivesse sido realizado, obras como *A Nova Heloísa*, o *Emílio* e as *Cartas morais* provavelmente comporiam essa obra maior, cujo resultado seria o desenvolvimento da razão. Todavia, não se trata de uma razão puramente intelectual ou lógico-matemática, nem, tampouco, para empregar os termos de Horkheimer (2015), de uma razão objetiva, subjetiva ou instrumental.⁴⁵ Sua manifestação é sensitiva ou perceptiva, pois busca fazer desabrochar as potencialidades naturais desenvolvidas por estímulos externos, isto é, estímulos sensoriais provenientes do mundo físico, apreendidos pelo corpo em interação com o ambiente, os quais exercem influência moral capaz de promover a perfectibilidade humana em direção ao autoaperfeiçoamento. Rousseau (1973, p. 121) afirma: “Como tudo que entra no conhecimento humano entra pelos sentidos, a primeira razão do homem é uma razão perceptiva; é ela que serve de base para a razão intelectual: nossos primeiros mestres de filosofia são nossos pés, nossas mãos, nossos olhos.”

Desse modo, a passagem da “razão sensitiva” para a “razão intelectual” deve ocorrer, conforme desenvolvido no *Emílio*, a partir das interações com aquilo que Rousseau denominou de três mestres: a natureza, as coisas e os homens. Pela natureza, dá-se a expansão do processo biopsíquico, no desenvolvimento das faculdades internas; pelas coisas, realizam-se as aprendizagens empíricas com os objetos; e, pelos homens, desenvolvem-se as relações humanas, voltadas à aprendizagem dos preceitos morais. Essa progressão é sensitiva, psicológica e moral, permeada pela experiência estética da natureza, concebida como possibilidade hermenêutica para o alcance do nível intelectual. A experiência autêntica do conhecimento (Gadamer, 2007) realiza-se pela virtude do jardineiro (Paiva, 2009), ao possibilitar uma hermenêutica da natureza capaz de apreender o pressuposto da originalidade e de conduzir o processo de reconfiguração do homem em uma sociedade corrompida, bem como da própria sociedade. Assim como no Eliseu, é a razão que deve orientar o processo, sem desconsiderar a consciência como guia, ainda que seus traços possam permanecer encobertos. Sem isso, não há virtude, nem o resgate da originalidade da alma humana, conforme proposto no plano rousseauiano de reconfiguração do homem.

Considerando que somente é possível tornar-se sábio, apto a viver em sociedade, promover boas interações humanas e buscar a felicidade por meio do desenvolvimento da razão sensitiva, o fundamento reside na natureza. Apenas pelo uso adequado de seus elementos é possível que a arte e a ciência, e, por extensão, todas as ações humanas, existam e se desenvolvam em benefício do ser humano e do próprio processo de humanização. Se isso se concretiza na dimensão da *natura facti*, o *jardin de Julie* pode ser tomado como exemplo de ação virtuosa em favor tanto da natureza quanto do homem, pois é por meio de sua criação que se torna possível o desenvolvimento da sensibilidade, ou, mais precisamente, da razão sensível. Ainda assim, enquanto espaço natural autocontido e distinto de outras formas de arte, o jardim pode ser compreendido como uma forma sofisticada de expressão sensível e como um exercício mimético da experiência humana com a natureza. Mothe e Lis (1984, p. 33), em seu livro *Michel le jardinier au jardin de J. J. Rousseau*, chegam a afirmar, de modo enfático e poético, que, “ao instituir, por meio da botânica, a democracia nas plantas, Rousseau terá assinado um novo contrato vegetal.” E continuam, de forma apologetica: “Ele terá demonstrado que todas as

45 No livro *Eclipse da razão*, Max Horkheimer (2015), traz de volta a mesma discussão que fez com Adorno, qual seja a da busca do motivo da humanidade entrar no estado da barbárie e não o da humanização. No texto, principalmente no primeiro capítulo, o autor fala das formas pelas quais a razão se manifestou ao longo da história, caracterizando como *razão objetiva*, *razão subjetiva* e *razão instrumental*.

plantas são livres e iguais em direitos, desde a orquídea até o humilde criptograma. Também terá aberto a porta para uma socialização da natureza que agora chamamos de ecologia.”

Não é necessário recorrer a elogios tão enfáticos; contudo, pode-se afirmar que a lição deixada por Rousseau reside na compreensão da arte dos jardins como a efetiva cunhagem da sensibilidade, onde antes ela existia apenas como possibilidade, parafraseando o filósofo espanhol Savater⁴⁶ a respeito da educação. Tal concepção não difere substancialmente, uma vez que a jardinagem adquire, na filosofia rousseauiana, uma perspectiva pedagógica. Na abertura do *Emílio*, ao aconselhar a mãe providente a cultivar e a regar a jovem planta, Rousseau afirma: “Estabelece, desde cedo um cinto de muralhas ao redor da alma de tua criança” (Rousseau, 1973, p. 10). Talvez resida aí a resposta à indagação de Hatzenberger (2015) sobre o motivo de o *Eliseu* ser um jardim escondido e fechado à chave.⁴⁷ A resposta plausível é que esse jardim deve ser protegido do mal exterior, embora permaneça acessível àqueles que desejem adentrá-lo. Nesse sentido, o jardim torna-se o paradigma da formação humana, tal como concebido por Rousseau no *Emílio*, processo no qual toda a prática educativa deve contemplar o trabalho da jardinagem, a fim de desenvolver a sensibilidade no coração e nas mentalidades dos educandos, isto é, a razão sensitiva.

REFERÊNCIAS

- ABELARD; HELOÏSE. **Lettres d'Abelard et Heloise**. Tradução e introdução: Octave Gréard. Paris: Garnier Frères, 1875.
- AUDI, Paul. **Rousseau: une philosophie de l'âme**. Paris: Verider, 2008.
- BABBIT, Irving. **Rousseau and romanticism**. Boston/Nova York: Riverside Press Cambridge, 1924.
- BAKER, Felicity. The anthropological foresight of the *Lettre sur les spectacles*. In: GULLSTAM, Maria; O'DEA, MICHAEL (org.). **Rousseau on stage: playwright, musician, spectator**. Oxford: Voltaire Foundation, 2018. p. 25-49.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução: Mirian Sutter Mdeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1978.
- BERLIN, Isaiah. **The roots of romanticism**. Washington, D.C.: Princeton University Press, 2013.
- BLOOM, Allan. **Love & friendship**. Nova York: Simon & Schuster, 1993.
- BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Lisboa: Bertrand, 1976.
- BURNETT, Frances Hodgson. **The secret garden**. Nova York: Frederick A. Stokes Company, 1911.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, 2019. v. 3.
- CORBIN, Alain. **L'homme dans le paysage**. Paris: Les Éditions Textuel, 2001.
- CRANSTON, Maurice. **Jean-Jacques Rousseau: the early life and work of Jean-Jacques Rousseau, 1712–1754**. Chicago: University of Chicago Press, 1991a.

46 Savater (2005, p. 33), diz que “a educação é a cunhagem efetiva do humano onde ele só existe como possibilidade.”

47 “Esse lugar, embora muito perto da casa, está de tal forma Escondido pela alameda coberta, que dela o separa que não é percebido de nenhum lugar. A espessa folhagem que o rodeia não permite que a vista penetre e está sempre cuidadosamente fechado à chave” (Rousseau, 2006, p. 409-410).

CRANSTON, Maurice. **The noble savage: Jean-Jacques Rousseau 1754–1762**. Chicago: University of Chicago Press, 1991b.

DALBOSCO, Cláudio Almir. **Educação natural em Rousseau: das necessidades da criança e dos cuidados do adulto**. São Paulo: Cortez, 2011.

DELON, Michel. Rousseau et le romantisme. **French Studies**, v. 68, n. 1, jan. 2014.

DENT, Nicholas John Henry. **Dicionário Rousseau**. Tradução: Álvaro Cabral. Revisão técnica: Renato Lessa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

EHRARD, Jean. **L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle**. Paris: Albin Michel, 1994.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza**. Tradução: Davi Araújo. São Paulo: Dracena, 2011.

FAÇANHA, Luciano da Silva. O prenúncio da “natureza romântica” na escrita do Rousseau. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, São Paulo, v. 2, n. 21, p. 43-55, 2012.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe. **As aventuras de Telêmaco: filho de Ulisses**. Tradução: Maria Helena C. V. Trylinski. São Paulo: Madras, 2006.

FRÖEBEL, Friedrich. **The education of man**. Tradução: W. N. Hailmann. Nova York: D. Appleton & Company, 1903.

GADAMER, Hâns-Georg. **Verdade e Método I: Traços fundamentais da hermenêutica filosófica**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2007.

GIRADIN, René-Louis. **De la composition des paysages**. Mayenne: Champ Vallon, 1992.

GOODMAN, Dena. **The Republic of Letters: a cultural history of the French Enlightenment**. Ítaca e Londres: Cornell University Press, 1994.

GOUHIER, Henri. **Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau**. Paris: J. Vrin, 1970.

GRAFFIGNY, Françoise. **Lettres d'une Péruvienne**. Nova York: Modern Language Association of America, 1993.

GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HATZENBERGER, A. Retour à l'Élysée : le jardin anglais revisité. **Interfaces**, v. 36, 2015. Disponível em: <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=246>. Acesso em: 24 fev. 2020.

HOLBACH, Barão de. **Sistema da natureza ou das leis do mundo físico e do mundo moral**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HORKHEIMER, Max. **O eclipse da razão**. Tradução: Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

HUNT, John Dixon. **L'art du jardin et son histoire**. Paris: Odile Jacob, 1996.

JIMACK, Peter. **La g nese et la r dation de l'Émile de J.-J. Rousseau**. Genebra: Institut et Musée Voltaire, 1960.

LARR RE, Catherine. Jean-Jacques Rousseau: o retorno da natureza? **Cadernos de  tica e Filosofia Política**, n. 21, 2012.

- LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. **Du bom usage de la nature**: pour une philosophie de l'environnement. Paris: Champs Essais, 1997.
- LECERCLE, Jean-Louis. **Rousseau et l'art du roman**. Paris: Librairie Armand Colin, 1969.
- LEFEBVRE, Philippe. **L'esthétique de Rousseau**. Paris: Sedes, 1997.
- MANDELBROT, Benoît. **Les objets fractals**: forme, hasard et dimension. Paris: Flammarion, 1975.
- MARTIN, Christophe. La nature dévoilée (De Fontenelle à Rousseau). **Dix-huitième siècle**, n. 45, p. 79-95, 2013. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2013-1-page-79.htm>. Acesso em: 21 jan. 2026.
- MARTIN, Christophe. Nature and supplementation in Julie ou La Nouvelle Héloïse. In: DENNEYS-TUNNEY, Anne; ZARKA, Yves Charles (org.). **Rousseau between nature and culture**: philosophy, literature and politics. Berlim/Boston: De Gruiter, 2016. p. 153-166.
- MORETTO, Fúlvia M. L. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques (org.). **Júlia ou A nova Heloísa**. São Paulo: Hucitec, 1994. p. 11-19.
- MOTHE, Florence; LIS, Michel. **Michel le jardinier au jardin de J. J. Rousseau**. Paris: Mengès, 1984.
- PAIVA, Wilson Alves de. O jardim de Rousseau e a virtude do jardineiro. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, v. 14, p. 147-178, 2009.
- PAIVA, Wilson Alves de. Rousseau e as artes: Uma leitura do Pigmeleão. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, v. 8, n. 3, p. 225-246, 2020. <https://doi.org/10.26512/rfmc.v8i3.31941>
- PLATÃO. **O Banquete ou do amor**. Tradução, introdução e notas: J. Cavalcante de Souza. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- PLATÃO. **Protágoras - Górgias - Fedão**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: Editora da UFPA, 2002.
- PUENTE, Fernando Rey. Confissões: a verdade e as mentiras: notas para um confronto entre Agostinho e Rousseau. In: MARQUES, José Oscar de Almeida (org.). **Verdades e mentiras**: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau. Ijuí: Editora Unijuí, 2005. (Coleção Filosofia, 15.) p. 61-72.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1959–1995. 5 v.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Tradução: Fernando Lopes Graça. 3. ed. Lisboa: Portugalia, 1968.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Difel, 1973.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a nova Heloísa**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios de um caminhante solitário**. Tradução, introdução e notas: Laurent de Saes. São Paulo: Edipro, 2017.
- SAISSELIN, Rémy Gilbert. **Taste in Eighteenth Century France**: critical reflections on the origins of Aesthetics. Nova York: Syracuse University Press, 1965.
- SAVATER, Fernando. **O valor de educar**. São Paulo: Planeta, 2005.
- SCHILLER, Friedrich. **On the aesthetic education of man**. Mineola: Dover, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a vontade na natureza**. Tradução, prefácio e notas: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SHKLAR, Judith N. **Men & citizens: a study of Rousseau's social theory**. Nova York: University of Cambridge Press, 1985.

STAROBINSKI, Jean. **The invention of liberty: 1700–1789**. Nova York: RIP, 1987.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução: Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WAKSMAN, Vera. **El laberinto de la libertad: Política, educación y filosofía en la obra de Rousseau**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Como citar este artigo: PAIVA, Wilson Alves de. Jardinagem e razão sensível: por uma estética romântica no pensamento pedagógico de Rousseau. **Revista Brasileira de Educação**, v. 31, e310025, 2026. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782026310025>

Conflitos de interesse: O autor declara que não possui nenhum interesse comercial ou associativo que represente conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Financiamento: O estudo não recebeu financiamento.

Declaração de disponibilidade de dados: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo, contando nas referências bibliográficas.

SOBRE O AUTOR

WILSON ALVES DE PAIVA é doutor em Filosofia da Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Recebido em 16 de março de 2023

Aprovado em 5 de dezembro de 2024

Editor/a responsável: Fabiane Maia Garcia  <https://orcid.org/0000-0003-0121-0416>