

CONFERÊNCIAS ILÍDIO DE ARAÚJO
VOL. 03

ARTE PAISAGISTA
E ARTE DOS JARDINS NO JAPÃO
NOS ESCRITOS QUINHENTISTAS
DE LUÍS FROIS

BREVE HISTÓRIA DA ARTE DOS JARDINS JAPONESES
E OS RELATOS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI

Cristina Castel-Branco
Guida Carvalho

Conferência
ILÍDIO DE
ARAÚJO
2021

Coleção

Conferências Ilídio de Araújo

Volume

3

Título

Arte Paisagista e Arte dos Jardins no Japão nos Escritos Quinhentistas de Luís Frois:
Breve história da arte dos jardins japoneses e os relatos portugueses do século XVI

Autoria

Cristina Castel-Branco e Guida Carvalho

Coordenação Editorial

Maria José Curado, Teresa Portela Marques, José Miguel Lameiras

Edição

Faculdade de Ciências da Universidade do Porto – FCUP
Observatório de Paisagem da FCUP

Design Gráfico

Leonor Ribeiro

ISBN

978-989-36122-2-4

Desenhos e Fotografias (2007 – 2009)

© Cristina Castel-Branco

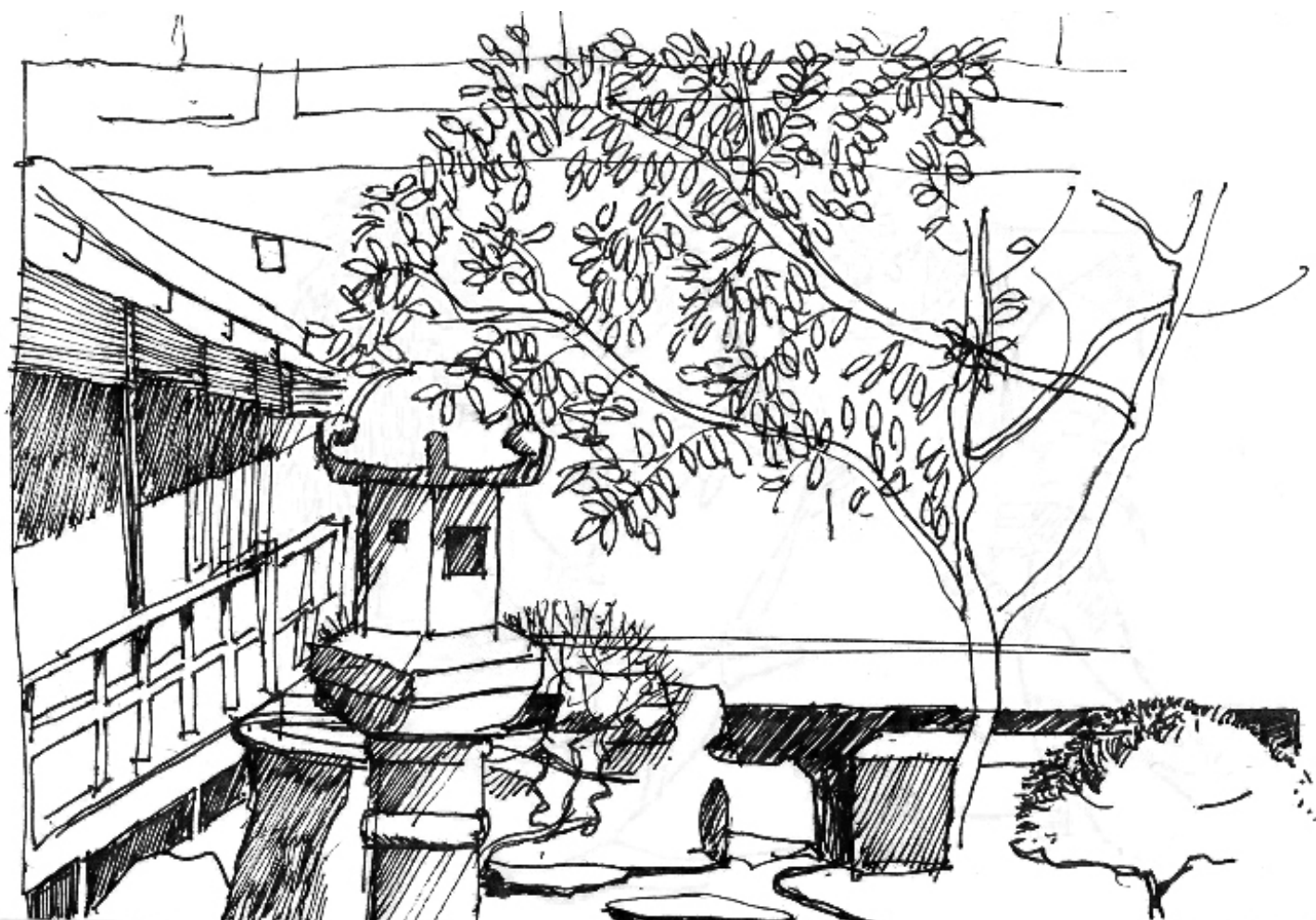
Agradecimento

Galeria da Biodiversidade – Centro Ciência Viva, UP

CONFERÊNCIAS ILÍDIO DE ARAÚJO

Em 2019 é lançada, na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, a rubrica ‘Conferência Ilídio de Araújo’, com realização no Dia Internacional da Paisagem, instituído pelo Conselho da Europa em 2017. Assim, a 20 de outubro, ou em data muito próxima, dá-se voz a personalidades que refletem sobre a paisagem, nas suas diversas dimensões, e que, tal como Ilídio de Araújo, gostam de partilhar o seu saber. Esta conferência é, também, uma homenagem e um agradecimento a Ilídio de Araújo, figura maior da Arquitetura Paisagista em Portugal.

As palestras são publicadas e reunidas nesta Coleção, designada ‘Conferências Ilídio de Araújo’, promovida pelo Observatório de Paisagem da FCUP com o propósito de difundir os ensaios, observações, estudos e projetos dos conferencistas, a quem cabe um especial agradecimento por terem partilhado o seu conhecimento e possibilitarem a realização desta Coleção.



Conferência
ILÍDIO DE
ARAÚJO
2021

**ARTE PAISAGISTA
E ARTE DOS JARDINS NO JAPÃO
NOS ESCRITOS QUINHENTISTAS
DE LUÍS FROIS**

**BREVE HISTÓRIA DA ARTE DOS JARDINS JAPONESES
E OS RELATOS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI**

Cristina Castel-Branco
Guida Carvalho

3ª Conferência Ilídio de Araújo, proferida na
Galeria da Biodiversidade - Centro Ciência Viva
Jardim Botânico
Universidade do Porto

29 de outubro



Apresentação

Cristina Castel-Branco, arquiteta paisagista e doutorada pelo Instituto Superior de Agronomia (UL) e Professora Associada neste Instituto, tem-se particularmente dedicado à investigação e publicação de estudos sobre a História da Arte dos Jardins. Para além da sua atividade académica, que inclui ainda o ensino em várias universidades estrangeiras, é fundadora do atelier ACB, sediado em Lisboa, com projetos vencedores de prémios nacionais. Foi membro fundador e presidente da Associação Portuguesa dos Jardins Históricos. É vice-presidente do Institut Européen des Jardins & Paysages e membro consultor do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS). Foi agraciada com o título de Officier des Arts et des Lettres pelo Ministério da Cultura e Comunicação de França, em 2015, e com o Louvor de Mérito do Governo Japonês em 2020.

É autora e editora de um conjunto significativo de livros, nomeadamente Jardim Botânico da Ajuda (coord., 2001), Necessidades. Jardins e Cerca (coord., 2001) Jardins com História (coord., 2002), Félix de Avelar Brotero. Uma História Natural (2007), Os Jardins dos Vice-Reis – Fronteira (2008), A Água nos Jardins Portugueses (coord., 2009), A Índia nos Jardins Portugueses (2017) assim como de vários artigos em revistas da especialidade.

O seu interesse pelos jardins japoneses levou-a até aos escritos de Luis Frois, um missionário jesuíta do século XVI, através de cujas crónicas é possível conhecer jardins, cidades e paisagens japonesas, os rituais do chá e outras tradições, temas reunidos no livro Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities And Landscapes publicado em 2020 e cuja autoria partilha com Guida Carvalho.

Foi este o tema escolhido para a terceira edição da Conferência Ilídio de Araújo.

O texto que agora se publica não é uma transcrição da conferência proferida por Cristina Castel-Branco. Antes, constitui uma versão revista e ampliada do conteúdo então apresentado, reescrita com o distanciamento e a profundidade que a reflexão posterior permite, em colaboração com Guida Carvalho.

Trata-se de um ensaio que prolonga e aprofunda a comunicação oral, oferecendo uma leitura mais completa e sistematizada sobre a arte dos jardins japoneses através dos relatos de Luís Fróis.

Com esta edição, a Coleção Conferências Ilídio de Araújo reafirma a sua vocação de reunir e difundir reflexões de referência sobre a paisagem, perpetuando a inspiração humanista e o legado intelectual de Ilídio de Araújo.

Teresa Portela Marques, Maria José Curado, José Miguel Lameiras
FCUP 2025



Quioto, Pavilhão
do jardim de
Shisen-do.

Arte Paisagista e Arte dos Jardins no Japão nos Escritos Quinhentistas de Luís

Frois: Breve história da arte dos jardins japoneses e os relatos portugueses do século XVI

Cristina Castel-Branco e Guida Carvalho

ÍNDICE

1. Breve síntese da história dos jardins japoneses

- 1.1. A natureza, o Xintoísmo e os Jardins antes do ano 700
- 1.2. Período de Nara (708-794)
- 1.3. Período Heian (794-1184)
 - 1.3.1. Jardins de água e pedra
 - 1.3.2. Jardins Shinden-zukuri
 - 1.3.3. Jardins de estilo Jodo ou Terra pura
- 1.4. O período Kamakura (1185-1392)
- 1.5. O período Muromachi (1390- 1554)
 - 1.5.1. Novas influências no estilo de jardins shinden-zukuri
 - 1.5.2. Jardins da seita Zen
- 1.6. Período Azuchi e Momoyama (1569-1603)
 - 1.6.1. Jardins de chá
 - 1.6.2. Jardins do período de construção de castelos

2. Os jardins do Japão vistos e contados pelos Portugueses do séc. XVI

- 2.1. Os lugares sagrados xintoístas
- 2.2. Jardins de lagos
- 2.3. Jardins secos de pedras

Notas

Bibliografia

1. Breve síntese da história dos jardins japoneses

Os jardins do Japão são um elemento fundamental da cultura japonesa. Quando no século XIX os franceses assistiram à montagem dos jardins japoneses na Exposição Universal de Paris em 1867, reagiram a uma novidade que trazia uma poesia exótica, um revolucionar das ideias dos jardins e um encanto insuperável a todas as escalas.

A Luís Frois e aos portugueses do século XVI aconteceu talvez o mesmo, mas o impacto foi mais forte pois eles viram o Japão ao vivo e tiveram o privilégio de ser os primeiros europeus a entrar e a sentir os jardins de Quioto de Nara e das ilhas de Kyusho, onde viria a ser fundada em conjunto pelos portugueses e japoneses, a cidade de Nagasaki.¹

A história destes jardins é, tal como todas as histórias de jardins no mundo, um trajecto ao longo do tempo que faz evoluir as formas, que vão recebendo transmissões de outras culturas, de outras geografias, de outros sonhos de Paraíso.

Esta breve história apresenta os períodos de produção de jardins que são anteriores ao período Azuchi-Momoyama (1569-1603), incluindo este último, num curtíssimo momento da história do Japão, em que a cultura ocidental penetrou no sul do Japão, devagar, sem guerra, com modéstia, interesse comercial, e fascínio pelo oposto que a cultura japonesa deixava entrever.

Este primeiro olhar sobre o Japão é registado pelos portugueses, que primeiro lá chegaram à ilha de Tanegashima em 1543. Foram conquistando a confiança dos japoneses e puderam instalar-se nos centros do poder. É de Quioto, a capital, que o Padre Luís Frois(1532-1597 e os outros Padres jesuitas enviam as suas cartas para Roma e para Portugal, dando aos europeus as primeiras impressões desse mundo tão diferente do nosso. Luís Frois, Luís Almeida (1525-1583) e Gaspar Vilela (1526 – 1572) escrevem sobre os jardins de Quioto e Nara e não escondem o seu encanto, a sua emoção pela beleza, serenidade e asseio dos jardins dos templos budistas, dos santuários xintoístas e dos palácios de Quioto.

Este livro pretende trazer a visão portuguesa e enriquecer ainda mais a já vasta biblioteca sobre jardins do Japão ao examinar os escritos portugueses do século XVI. Luis Frois viveu em Quioto durante 12 anos e depois mudou-se para Nagasaki, onde foi escrita a sua *Historia de Japam*. Descrições dos incomparáveis jardins, templos e cidades visitadas pelos portugueses foram compiladas, numa experiência de imersão só possível em tempos de paz. Tudo se passou durante a segunda metade do século XVI.

Visitámos todos jardins descritos e para melhor assimilar os jardins descritos pelos portugueses, escrevemos uma breve síntese dos principais períodos da criação de jardins japoneses até essa época. Três autores, dois dos quais escreveram extensivamente sobre jardins japoneses e um mestre que há muito é um estudioso da arte dos jardins japoneses, são o suporte e a base do nosso conhecimento: o Prof. Makoto Nakamura, da Universidade de Quioto, o Prof. Wybe Kuitert, da Universidade de Seul, e o Prof. Marc Treib, da Universidade da Califórnia, em Berkeley. As suas publicações e textos de referência servem de base para esta breve história. Em particular, o livro *A Guide to the Gardens of Kyoto*², do Prof. Treib, foi fundamental para aumentar a nossa compreensão da evolução e da importância das paisagens e dos jardins, tal como os descobrimos hoje em dia *in loco*. Este capítulo também se baseia nos textos de Nakamura³ e Kuitert e nas notas de aula dos seus seminários sobre arte de jardins japoneses, ministrado em 2007 na Universidade de Quioto.⁴

Para além destes 3 mestres do contexto histórico e cultural dos jardins japoneses, lemos também o antiquíssimo manual de construção de jardins, o *Sakuteiki*, que é escrito um século antes de Afonso Henriques, em Portugal, começar a conquistar Lisboa, Santarém, Almada, Penela, ou seja, em meados do séc. XI.

Mergulhámos neste mundo dos jardins dos séculos que precedem as descrições dos Portugueses para nos ajudar a imaginar o que os portugueses viram durante as décadas em que permaneceram e viajaram pelo Japão do centro e do sul.

Estes primeiros visitantes do Japão elogiaram os jardins com muito espanto, expressando emoção sincera ao entrarem nestes espaços únicos, criados com um cuidado estético, originalidade e um profundo sentido espiritual. São estas as palavras que nos deixou Luís Frois:

(...) e por que me não sei explicar do muito que ha que dizer de cada jardim, & casas destes mosteiros (...) & segundo tenho perami, polo que o padre Gaspar Vilela, & irmão Luis Dalmeida, & a mi nos aconteceu em subitamente dar de rosto com a limdeza, artifício, & limpeza daquellas casas q nenhuma pessoa as podera ver a primeira vez, que não sinta em si grande sobresalto de admiração.⁵

A evolução do jardim japonês reflete também a evolução do pensamento religioso, artístico e social no Japão, seguindo o princípio de que *um jardim é sempre um código de leitura para um determinado momento da civilização*.⁶ De facto, no Japão, como noutros lugares, cada época histórica, em certa medida, deu origem ao seu próprio protótipo de jardim. Apresenta-se assim um resumo da evolução do design e composição dos jardins japoneses desde o início do seu aparecimento (593-1185) até ao fim do período Azuchi-Momoyama e início do período Edo em 1603. Refere-se para cada época, os eventos históricos importantes, as condições sociopolíticas, as religiões, o clima intelectual e cultural e as influências de cada período e região.

1.1. A natureza, o Xintoísmo e os Jardins antes do ano 700

O Japão fornece-nos um dos primeiros tratados, se não o primeiro, sobre como se projeta e se mantém jardins. O *Sakuteiki*,⁷ representa uma referência para a história mundial da arte dos jardins através da sua descrição sobre os primeiros jardins do período Heian (784-1185). Inclui também recomendações, notavelmente precisas e completas, fazendo surgir a originalidade dos primeiros jardins japoneses.⁸ Não sabemos quantos seguidores teve este tratado, mas a sua importância para a longa história do jardim japonês é documentada. Fornece instruções sobre como



Figura 1.1 -
Uma corda como
marca xintoísta
de um elemento
sacralizado.

compor os diferentes ambientes, como dispor as pedras, como construir diferentes tipos de cascatas, ilhas e riozinhos, e informa-nos quais as espécies de árvores que devem ser usadas e onde colocá-las para trazer felicidade ao proprietário da casa e harmonia ao jardim.

Para se perceber os jardins, há também que analisar as religiões do Japão e começaremos pelo Xintoísmo que é a religião nativa do arquipélago japonês. Tem uma dimensão animista com uma prática que se centra na adoração das divindades (*kami*) nos elementos naturais, como montanhas, florestas, árvores e pedras. Estes são locais onde os *kami*, as divindades xintoístas, habitam, e aqui reside a originalidade do Xintoísmo. Aqueles que praticam o Xintoísmo adoram os lugares onde residem os seus Deuses *Kamis* mais do que as imagens religiosas.

No período inicial, os crentes xintoístas não sentiam a necessidade de construir edifícios permanentes para o culto. Em vez disso, consagravam árvores ou rochas localizadas em bosques ou montanhas sagradas, que por vezes eram (Figura 1.1) palha (*shimenawa*) e os característicos pórticos *torii* de madeira. No entanto, como observou Treib⁹, na sua simplicidade, os primeiros santuários xintoístas representam mais uma construção mental do que tangível. No século VI, uma ordem geométrica óbvia começou a aparecer na construção dos grandes santuários xintoístas em Ise e, do século IX ao XII, as influências budistas consolidaram-se e trouxeram consigo estruturas arquitectónicas e outras decorações para locais sagrados xintoístas. Templos e pagodes foram erguidos nos santuários onde anteriormente se realizava o culto da natureza da religião xintoísta. Hoje em dia, o santuário típico (*jinja*) está localizado dentro de um bosque sagrado perto da nascente de um rio, no sopé de uma montanha ou no meio de uma colina.

Ao entrar no santuário através do pórtico, o *torii*, que funciona como passagem, símbolo que separa o sagrado do secular, sente-se que o espaço foi sacralizado e um caminho sobe através de um bosque sagrado que leva ao salão do santuário, onde um par de leões de pedra estilizados (*Komainu*) guarda a entrada. O recinto normalmente inclui um pavilhão para purificação ritual com água (*temizuya*), um

salão de dança e música sagradas (*kagura-den*), um salão de culto (*haiden*) e a residência das divindades (*honden*) na parte de trás destes edifícios.

Os edifícios do santuário são construídos em madeira e, como símbolo e prática de renovação, devem ser reconstruídos regularmente. O Santuário de Ise, construído pelo Imperador Temmu, foi reconstruído pela primeira vez em 692 d.C. pela sua esposa, a Imperatriz *Jitō*, e durante quase 1500 anos cada um dos santuários deste complexo foi reconstruído exactamente com a mesma arquitectura de 20 em 20 anos. Este processo de renovação regular implica que a reconstrução de cada santuário pode ser realizada três ou quatro vezes durante o tempo normal da vida de uma pessoa.

Com um grande ritual, o edifício é demolido, excepto o poste central, após o que o novo edifício é construído no local adjacente. Em seguida, o antigo local é coberto com gravilha ou quartzo branco, criando assim um vazio rectangular com um poste no centro para marcar o local do antigo santuário. Este espaço vazio de gravilha branca sobrevive ao longo dos séculos como um elemento do modo de construir e compor um jardim, mas é gradualmente transformado em *yuniwa*, que significa um espaço ou terreno purificado, ou simplesmente *niwa*, que significa jardim. Este «jardim» é um espaço vazio definido por paredes simples, embora por vezes duas árvores simbólicas definem a entrada. Nele, apenas os *kami* podem entrar e as pessoas podem rezar viradas para este espaço santificado (Figura 1.2). A este respeito Fróis refere: *E ter nestes seos jardins, a que chamão nivas, nem hervas nem arvore de couza que seja comestivel, o tem por couza muy indigna e disproportionada.*¹⁰

Como o imperador era considerado descendente de Amaterasu, a deusa do sol, e ele próprio um deus vivo, também tinha um *Yuniwa* no pátio do seu *Shishinden*, o salão cerimonial do antigo Palácio Imperial em Quioto. Este espaço era coberto por quartzo branco e era usado para realizar as festividades cerimoniais políticas e religiosas com um dia bem marcado em cada ano. Duas árvores ainda hoje se encontram neste terreiro de entrada (Figura 1.3).

Figura 1.2 -
Quioto,
Santuário
Kamigamo, dois
cones de areia
representando o
sagrado Monte
Koyama, c. 678
Kyoto.

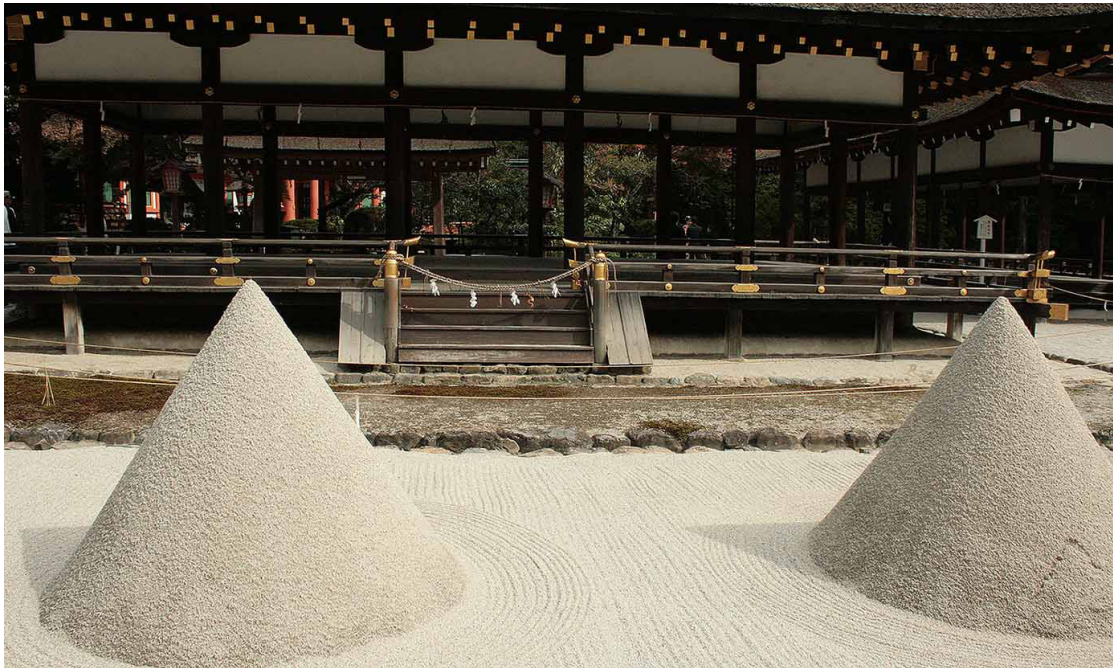


Figura 1.3 -
Palácio Imperial
em Quioto. Yuniwa,
grande espaço
vazio no terreiro de
entrada. Duas árvores
simbólicas definem
a entrada do edifício.



1.2. Período de Nara (708-794)

Segundo Makoto Nakamura, até recentemente, a história antiga dos jardins era pouco mais do que um conjunto de suposições derivadas de registos antigos — principalmente os «Registos de Assuntos Antigos» de 712 d.C., onde se descrevem os imperadores em celebrações de barcos nos lagos do jardim (402 d.C.) com muita gente a participar na festa. Outras imagens apresentam os participantes das festas ao longo de pequenos rios sinuosos (486 d.C.)¹¹. Estas formas de lazer antigas e recreio alegre dos nobres foram importadas da China e vão-se mantendo de geração em geração, juntamente com os elementos paisagísticos associados a elas, ou seja, lagos, riosinhos e pontes. Sabe-se assim que a arte dos jardins japoneses foi marcadamente influenciada pela China através da Coreia antes e durante o período de Nara (710-794 d.C.). Outras influências importantes, como o budismo, o taoísmo, as tradições arquitetónicas chinesas e as regras de urbanismo, também foram assimilados pela cultura Japonesa.

Os mais antigos e fiáveis vestígios arqueológicos de jardins datam do período de Nara e estão normalmente associados a dois jardins já escavados e restaurados na antiga capital, Nara: o *Kyūseki Teien* (Jardim do Palácio) e o *Tōin Teien*. Em ambas as escavações, foram descobertos os leitos de lagos e ribeirinhas no jardim, com fundações em rochas e seixos. No *Tōin Teien* (Figura 1.4) também surgiu um arranjo muito particular de rochas que deve ter sido uma espécie de ponto focal do jardim.

De acordo com Nakamura, ambos os jardins marcam o início de uma mudança do estilo influenciada pela China para o que viria a ser mais tarde o estilo próprio do jardim japonês. Essa mudança está associada às técnicas específicas de jardinagem empregues, mas também à escolha de pedras distintas e grandes que marcam o meandar do riozinho no jardim *Kyūseki*. Este exemplo de *yarimizu*, ou jardim de rio, apresenta um leito sinuoso pontuado por pedras nas margens e a água corre para um grande lago. As escavações revelaram também aquilo a que Nakamura se refere como a primeira recriação de uma paisagem de mar japonesa servindo-se do lago no jardim para representar o oceano no jardim de *Tōin*. Estes primeiros jardins aristocráticos do período Nara eram também locais onde as famílias e amigos se

entretinham entre eles com refinados jogos, tais como poesia flutuante composta no local e colocada em barcos em miniatura que desciam os riosinhos até atingirem os outros participantes que os liam e se inspiravam para mais poesia (Figura 1.5).

Foi depois deste período de Nara e já durante o período Heian subsequente (794-1185 d.C.) que a arte dos jardins japoneses atingiu o seu primeiro apogeu.



Figura 1.4 - Nara, o jardim escavado e restaurado em Toin Teien, c. 710-794 d.C.

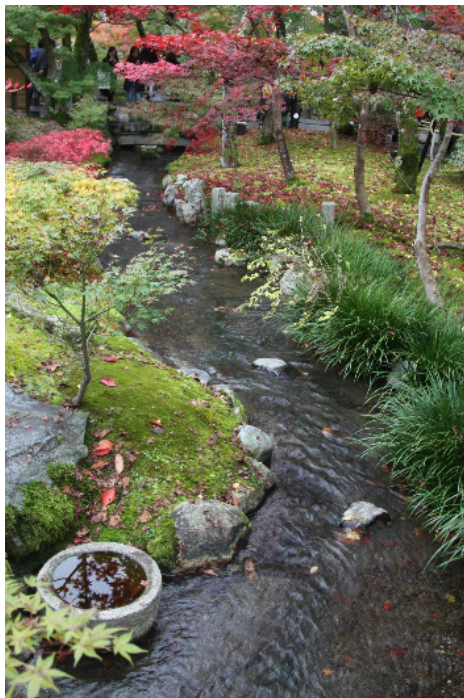


Figura 1.5 - Pelos riosinhos nos jardins desciam pequenas jangadas que transportavam poesia apanhada mais a jusante por outro participante da festa.

1.3. Período Heian (794-1184)

Os quase 400 anos do período Heian foram uma época de paz e prosperidade em todo o Japão e os historiadores concordam que esta época representa o auge da cultura da corte imperial japonesa, caracterizada pela prioridade e dedicação às artes, especialmente à poesia e à literatura. Tal como noutros sistemas autocráticos, embora o imperador fosse todo-poderoso dentro da sua corte, o verdadeiro poder estatal era detido por ministros importantes que competiam entre si pelo domínio político e militar de cada região. Neste contexto, o clã Fujiwara consegue dominar a política da época por meio de jogadas de poder bem elaboradas e casamentos com membros da família imperial. Por iniciativa dos Fujiwara, foram criados padrões de vida na corte, marcados pelo intenso desenvolvimento de uma estética exclusivamente japonesa, a qual incluía decididamente a arte dos jardins como expressão insubstituível da cultura japonesa.

O início do período Heian pode ser associado à fundação da nova capital, Heian-kyō (actual Quioto), construída num vale onde o rio Kamo e o rio Katsura se encontram, proporcionando água em abundância que flui de Nordeste para Sudoeste — exactamente de acordo com a cosmologia chinesa (geomancia), conhecida no Japão como *eki*.

A estrutura urbana de Heian-kyō foi projetada seguindo as regras chinesas¹² ou seja em grelha rectangular com cerca de 5,2 km de norte a sul e 5,2 km de leste a oeste, com o palácio imperial no centro, construído ao longo do eixo principal, voltado para sul, na extremidade norte da avenida *Suzaku*.

Com o fortalecimento da sociedade aristocrática e o desenvolvimento da arte do jardim japonês clássico, a presença de um lago passou a ser um elemento fundamental. De facto, foram construídos muitos jardins com os seus pavilhões e lagos, onde eram realizadas cerimónias oficiais e festas elegantes, onde sempre decorriam concursos de poesia. Durante essas ocasiões, eram organizados banquetes e os barcos eram lançados ao lago, enquanto os nobres tocavam música e compunham versos inspirados pela beleza da paisagem natural.

Como Treib salientou, além da experiência sensual imediata desses jardins e do seu esplendor sazonal em constante mudança, havia uma apreciação poética dos vários elementos do jardim — tanto naturais como artificiais — por meio de alusões literárias a lugares e pessoas distantes no tempo e no espaço.

De acordo com Nakamura, três fases principais de construção destes jardins do período Heian se destacam. Na fase inicial constrói-se primeiro as fundações de água e pedra para os jardins (*susekitei*). Em segundo lugar, a construção segue o estilo de jardim *shinden-zukuri* e escolhe-se o lugar que determina o foco do espaço com a construção do pavilhão (*shinden-zukuri teien*). A fase final da composição de jardins Heian está associada à crescente popularidade da seita de fé budista “Terra Pura”, que deu origem ao jardim Terra Pura (*Jōdo teien*; *Jōdoshiki teien*), que para além de um local de recreio e festas oferecia também no jardim um

sossegado refúgio para oração e meditação. Embora nenhum exemplo autêntico de jardins de palácios Heian tenha sobrevivido aos séculos que nos separam, é possível reconstruir uma representação física precisa desses locais e das funções que desempenhavam com base em escavações, pinturas em rolos de papel que formam um sólido espólio de fontes documentais. O *Sakuteiki*, é também um documento de referência como manual japonês, original em que se pode verificar as formas de construir um jardim. O *Conto de Genji*, um romance clássico japonês escrito no século XI, retrata a sociedade aristocrática Heian e serve-nos também para conhecer as várias funções do jardim desta época.

1.3.1. Jardins de água e pedra

Durante o início do período Heian, grandes complexos com extensos jardins foram construídos junto a lagos e riachos naturais, como a lagoa em Shinsen-en ou em Saga-in (Daikaku-ji). Ao mesmo tempo, a construção de jardins de água e pedra (*suisekitei*) mais pequenos no centro do complexo dos palácios tornou-se comum na nova capital. O jardim típico de água e pedra era uma área aberta coberta de quartzo ou grevilha branca e localizada junto ao edifício, frequentemente posicionada em pequenas áreas fechadas (*tsubo*). Estes jardins repetiam o estilo dos jardins palacianos, mas em menor escala. Eram mais simples e compostos por uma pequena superfície de água ou um riacho *yarimizu* rodeado por pedras, plantas e flores propositadamente dispostas para complementar o local. Um exemplo típico deste estilo de jardim antigo é o jardim retratado no rolo de papel Kitano Tenjin Engi Emaki, que descreve a mansão de Sugawara Michizane, um estudioso e poeta do período Heian reverenciado no xintoísmo como a divindade do conhecimento.¹³

1.3.2. Jardins Shinden-zukuri

A fase intermédia é conhecida como um estilo arquitectónico preferido pela nobreza para os seus palácios, muito distinto e designado por *shinden-zukuri*. O nome deriva da sua característica central, o *shinden* ou salão principal, construído na secção norte do terreno — geralmente com 120 por 120 metros — e virado para um extenso

jardim a sul. Vários edifícios anexos eram normalmente construídos a norte, leste e oeste do salão principal e em redor do jardim, ligados entre si por uma série de corredores e passagens. Nas suas origens, a composição destes jardins seguiu o projeto do Palácio Imperial, ou seja, respeitando um eixo de simetria. Mais tarde, porém, a necessidade de se adaptar à topografia natural da área, combinada com o respeito japonês pela natureza e a preferência habitual pela assimetria, mudou gradualmente o projeto para uma disposição mais assimétrica.

O jardim tornou-se um espaço fechado dentro do complexo habitacional, normalmente projetado em duas seções. A seção norte, tal como no palácio do imperador, era o espaço aberto, como foi referido, vazio para a realização de cerimónias e festividades anuais. Em contraste, a secção sul foi transformada num jardim paisagístico com um lago, que era usado para actividades mais privadas, tranquilas e solitárias. De acordo com Kuitert, dependendo do tamanho do lago, uma ou mais ilhas eram construídas (Figura 1.6), conectadas à ilha principal por pontes em arco que se estendiam obliquamente, bem como uma ponte plana construída mais longe. Junto ao lago apresentava-se um ou dois pavilhões de jardim — um pavilhão de pesca conhecido como *tsuridono* e um pavilhão de Primavera conhecido como *izumidono* — podendo estar ligados à residência por corredores e usados durante as festividades para diversos fins, incluindo como palco para músicos. Um riozinho atravessava o jardim (*yarimizu*), normalmente, construído entre o salão principal e um dos anexos orientais e feito para correr em direcção ao sul-sudoeste, através do jardim antes de desaguar no lago. Esta direcção sul-sudoeste foi propositadamente concebida de acordo com os princípios chineses do *feng shui* e tinha como objectivo *lavar todo o tipo de maldade com água e evitar qualquer maldição, cancro ou doença*.¹⁴

Ao longo do processo de construção um elemento vai tomando mais relevância: a colocação das pedras passa a desempenhar um papel central. São os primeiros elementos a serem colocados e são usados como marcadores para reforçar as principais características do jardim (pontos focais) e dos edifícios (fundações dos pilares). Como vimos, de início as pedras no jardim são normalmente dispostas em



Figura 1.6 - Vila Imperial de Katsura. Dependendo do tamanho do lago uma ou mais ilhas eram construídas com as pontes por onde se acedia.

grupos ao longo de um riacho ou em pontos especiais ao longo da margem do lago, imitando as formações rochosas naturais. Os arranjos típicos de pedras em jardins estão bem documentados no tratado de jardins já referido, o *Sakuteiki*, que descreve uma série de possíveis composições de pedras e elementos do jardim baseados na forma natural das pedras relacionando-as com animais, montanhas, ilhas, carpas. Cada composição pode ser interpretada como um diálogo entre a água e a pedra e o espaço vazio em seu redor. Idealmente, colocam-se as pedras de maneira a representar formações naturais, como praias de seixos (*suhamu*) ou praias rochosas (*araiso*), ou temas religiosos, como as três pedras de Buda ou a clássica ilha da tartaruga e do grou — ambos símbolos taoistas que significam longa vida e boa sorte ou ainda as três ilhas sagradas.

A incorporação de plantas de floração sazonal no projeto paisagístico era muito valorizada, pois promovia o passatempo popular de ir apreciar as mudanças das estações do ano. A mais importante é ainda hoje a apreciação da chegada das flores (*hanami*) na Primavera e a visita aos jardins e para apreciar as folhas de Outono (*momijigari*). No período Heian, os nobres faziam excursões e piqueniques para apreciar, como um ritual, as flores e folhas do correr das estações. Assim, um jardim típico de Heian apresentava flores de cerejeira ou *satozakura* (*Prunus serulate*) (Figura 1.7) e flores de ameixa ou *ume* (*Prunus mume*) que desabrochavam na Primavera, seguidas seis meses depois pelos tons outonais (Figura 1.8) do *Acer japonicum* (*hauchiwa-kaede*) ou *Acer palmatum* (*momiji*, *takao-kaede*). Camélias, azáleas, peónias e árvores Sal (*Stewartia pseudocamelia*) também estão na lista de plantas que florescem durante a Primavera e o Verão.

Apesar da sua importância na composição do jardim, a vegetação era mantida relativamente esparsa, com algumas árvores solitárias erguendo-se no espaço aberto coberto de quartzo e algumas plantas podadas nas ilhas e ao longo do riacho do jardim. O espaço pretendia ser leve, orgânico e aberto. O objectivo era desencadear a emoção estética, e a forma estilística não era a prioridade. Assim, em vez de uma paisagem com muita coisa, utilizava-se uma área com poucas plantas para criar um espaço elegante, cenário para poesia e festividades, concursos e festas náuticas.



Figura 1.7 -
Um jardim típico do
período Heian tinha
cerejeiras (satozakura)
para florirem no
início da primavera.
As árvores são
acompanhadas de
talas em bambu para
poderem estender os
seus ramos floridos ao
máximo.



Figura 1.8 -
Os tons vermelhos
do Acer japonica
hauchiwa-kaede no
seu expoente Outonal
– Jardim de musgo no
templo de Saiho-ji.

O jardim Heian transformou-se num local de lazer, mas refletia também o paraíso celestial num espaço terrestre. Ao centro, o lago, em torno do qual se desenrolavam as actividades e os muitos prazeres da vida da corte, enquanto o jardim servia como peça fundamental da vida cultural e intelectual da aristocracia.

1.3.3. Jardins de estilo Jodo ou Terra pura

Na fase final da era dos jardins Heian, surge o Jardim da Terra Pura ou Jardim do Paraíso (*jōdo teien*; *jōdoshiki teien*). São os primeiros jardins paisagísticos associados aos templos budistas do Japão e que apresentam pela primeira vez uma monumentalidade e um eixo de simetria, com a introdução de um grande lago no recinto do jardim. Estes jardins eram semelhantes em quase todos os aspectos aos jardins do palácio *shinden-zukuri*. Ou seja, de acordo com Kuitert, o jardim localiza-se num amplo pátio em frente ao salão principal, onde se realiza vários tipos de eventos e festas. Na parte de trás do jardim encontra-se o lago com uma ou mais ilhas. Algumas diferenças são visíveis, como a transformação do salão principal tradicional (*shinden*) em Salão do Buda, no qual uma figura do Buda Amida ocupa o centro. A orientação do pavilhão mudou também, pois agora está voltado para leste, e não para sul, como nos anteriores palácios Heian da era anterior. Outra alteração substancial é passarem os jardins da Terra Pura a serem vistos de ambos os lados em vez de serem vistos somente do salão principal, como acontecia nos jardins dos palácios do início da era Heian.

Actualmente, dentro dos complexos dos templos, ainda existem vários jardins razoavelmente bem conservados — embora o que geralmente permanece sejam os lagos e ilhas com seus arranjos de rochas ao longo da margem. Em alguns casos, o salão principal do templo com sua estátua de Amida com vista para o jardim ainda está de pé, mas na maioria das vezes apenas as pedras da fundação que sustentam os pilares principais permanecem. O templo Byōdō-in em Uji segue todas estas regras e é uma excepção pois tratando-se do exemplo mais antigo, foi muito bem mantido que representa o melhor jardim paradisíaco da Terra Pura, dedicado a Amida. (Fig 1.9)



Figura.1.9 - Uji- Templo de Byodo-in com o seu salão principal virado para o lago. Estilo Jardim da Terra Pura. c. 1025 d.C.

1.4. O período Kamakura (1185-1392)

O período Kamakura (1185-1392) que se segue está associado a grandes mudanças políticas no Japão, nomeadamente ao desenvolvimento de uma nova classe militar em ascensão. Durante este período, foi criada outra capital na cidade militar de Kamakura, perto de Tóquio, de onde o Xogunato de Kamakura, conhecido como *bakufu* (1180), comandado por Minamoto Yoritomo (1147-1199), tentou controlar o país. O sistema de governo evoluiu para uma diarquia composta por dois centros de autoridade interligados: o Xogunato de Kamakura, que governava o país, e o imperador em Quioto, que mantinha autoridade simbólica, mas menos poder real. Heian-kyō, em Quioto, continuou a ser o centro cultural da época, com a predominância das artes clássicas, mas agora, com uma cultura militar/zen emergente em Kamakura. Minamoto Yoritomo construiu de forma bastante modesta na topografia montanhosa de Kamakura, os seus jardins que são simples e com pouca ornamentação. Em contraste, os projectos dos jardins imperiais de Quioto do mesmo período são fortemente influenciados pelas tradições Heian anteriores, quando nobres e cortesãos construíram com elegância e aparato os seus jardins no estilo *shinden-zukuri*.

De acordo com Treib, duas éticas dominaram o período de Kamakura: o culto dos samurais e a ascensão do budismo Zen relaciona os monges e a classe guerreira. No século XII, a seita chinesa *Chan* do budismo ou Zen foi introduzida no Japão pelo monge Eisai, cuja doutrina defendia a participação na vida quotidiana, a austeridade, a simplicidade e longos períodos de meditação para alcançar a iluminação e a compreensão da verdadeira essência da vida. Treib resume bem a transformação radical que ocorreu nos jardins sob a influência do Zen:

Com os princípios estéticos que dele derivaram, o Zen exerceu um efeito profundo no desenvolvimento das artes japonesas; praticamente nenhum campo com consequências estéticas escapou à sua influência: os jardins também cederam aos valores do Zen de uma forma profunda, transformando-os de locais para deleite dos sentidos em locais para serem apenas vistos e utilizados como veículos para algo abstracto e maior. O Zen propôs o

jardim como um auxílio à meditação — um ambiente para contemplar e, em seguida, olhar para dentro. E dentro do pequeno jardim delimitado por um simples muro de terra surgiu o universo inteiro, sem limites da imaginação.¹⁵

Inicialmente, o jardim podia ser apreciado a partir de uma série de posições ao longo da varanda do templo. O jardim de Tenryu-ji, fundado em 1270 no sopé do Monte Arashi, na parte Oeste de Quioto, foi um dos primeiros locais a reflectir as mudanças impulsionadas pelo Zen seguiram-se outros jardins cada vez mais requintados para a prática de meditação.

O jardim de Saiho-ji (Figura 1.10) também conhecido como Kokedera ou Templo do Musgo, é talvez o mais extraordinário, mantido até aos nossos dias como um genuíno jardim Zen. Kokedera ilustra bem como a evolução dos ideais religiosos acompanha as mudanças na criação de jardins, o que levou à simplicidade de materiais, compostos de forma a auxiliar a prática do Zen. A composição de Kokedera procura representar o paraíso de Buda na terra, à medida que o visitante segue os caminhos da floresta, as cores reflectidas do musgo verde suave contrastam com os troncos verticais escuros das árvores, e tudo se espelha na água do lago numa harmonia permeada de um sossego, como se estivéssemos já no paraíso.

O lago em si está contido dentro de uma zona plana rodeada de encostas cobertas de musgo que também se refletem na água (Figura 1.11), enquanto as rochas bem posicionadas recebem e reflectem a luz do sol. Em dias enevoados este cenário em silêncio aumenta a nostalgia e a sensação de solidão contemplativa. Durante o Outono, a folhagem vermelha contrasta com os verdes deste paraíso de serenidade e respeito pela natureza. Aqui cinco séculos de cuidados budistas e jardinagem apaixonada preservaram a excelência do design original de Muso Soseki e ainda oferecem uma experiência estética incomparável para aqueles que têm a sorte de visitar este jardim, classificado na lista do Património Mundial da UNESCO.

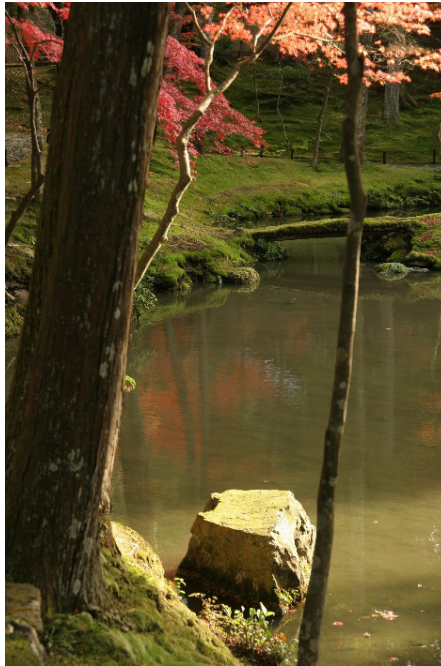


Figura 1.10 - Jardim do templo de Kokedera. A composição do jardim Zen com o lago, os efeitos de da luz e os reflexos na água.



Figura 1.11 -
Kyoto, Templo
Saiho-ji também
conhecido como
Kokedera, lago
e jardim, c. 1334
D.C.

1.5. O período Muromachi (1390- 1554)

Em 1318, o imperador Go-Daigo iniciou o seu reinado totalmente determinado a recuperar os poderes perdidos pelo trono imperial tanto para a alta nobreza (*ku-gyō*) como para o xogunato de Kamakura, e em 1323, conseguiu dismantlar um governo militar já meio enfraquecido. Contudo, o seu reinado não durou muito, pois o seu plano de criar um governo centrado no trono excluía a maioria dos interesses da classe militar, incluindo os de Ashikaga Takauji, um dos seus principais apoiantes militares. Ashikaga resistiu ao comando de Go-Daigo, organizou uma rebelião autoproclamando-se xogun. Em 1338, o novo governante regressou de Kamakura a Quioto, onde estabeleceu o seu novo xogunato num distrito de Quioto conhecido como Muromachi, que deu nome a este período da história japonesa que se estendeu de 1398 a 1568.

A aristocracia militar (a classe *buke* ou samurai) tornou-se governante de facto do Japão durante os anos difíceis de instabilidade, fome e revoltas populares, que precipitaram a eclosão das Guerras Onin (1467-1477), que destruíram quase completamente Quioto.

Embora o período Muromachi seja conhecido como um período de fraqueza política e agitação social, é, no entanto, reconhecido como um dos períodos mais criativos do Japão em termos de realizações artísticas e culturais. Foi também durante esse período que o primeiro contacto com a Europa foi estabelecido no Japão, com a chegada dos portugueses em 1543 a Tanegashima¹⁶, seguida pelo estabelecimento de uma parceria comercial frutífera com o Sul do Japão, a qual durou até cerca de 1614.

O comércio com a China, sob o patrocínio e controlo do xogun Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), cresceu para uma escala sem precedentes e o novo estilo de «arte moderna» no Japão foi significativamente influenciado pela introdução da arte e de objectos chineses. Em particular, este estilo cresceu a partir da importação de muitas obras de arte das dinastias Song e Yuan, tais como porcelanas, utensílios para o chá, pinturas, incensários e lacas, que foram primeiro coleccionados e mais

tarde copiados pelos japoneses num esforço consciente para diferenciar e marcar o novo poder e riqueza do xogun. Naturalmente, o centro dessa tendência era a própria casa de Yoshimitsu, localizada nas colinas do Norte (Kitayama), onde hoje se encontra o templo de Kinkaku-ji, famoso pelo seu jardim e lago onde se espelha o famoso Pavilhão Dourado — ambos visitados por Frois em 1565 e apresentados no segundo capítulo deste livro.

Yoshimasa (1436-1490), o oitavo xogun, era visto como um homem de cultura e cultivava uma vida de lazer, requinte e elegância muito refinada que levou ao segundo grande auge da cultura Muromachi, agora conhecido como cultura Higashiyama, que floresceu numa época de degradação política.

Indiferente a este declínio político, Yoshimasa retirou-se para as Colinas Orientais (Higashiyama), para o famoso Ginkaku-ji — também conhecido pelo seu jardim com lago e Pavilhão Prateado descritos mais tarde pelo Padre português João Rodrigues por volta de 1620. Yoshimasa introduziu novos padrões e a ele se deve a origem da cerimónia do chá a que Rodrigues chama “convite para o chá”.

Tanto a figura de Yoshimasa, o Cubo como Rodrigues o designa, como o seu palácio e jardim estão na origem da primeira cerimónia ou convite para o chá e são descritos com muito pormenor.

(...) desta inclinação natural se fundou o principio, e a origem do convite do chá, e varias cerimonias que nisso há (...) onde entre bosques, e frescura que há há [Yoshimasa,] fez huns paços (Ginkaku-ji ou Jishō-ji) e cazas em que se recolheo accomodandose a vida quieta fora do trafego da corte e o nome do lugar é chamado Figaxiyama dono.

Este Cubo [Yoshimasa Aschikaga] naturalmente gostava muito do chá mandando-o sempre buscar e preparar do melhor que havia (...) Junto destes (Ginkaku-ji construído em 1479) tomou por particular recreação e passatempo fazer h ũma caza pequena ainda mais retirada que não servis-

se mais que de ter alli os aparelhos para concertar o chá e bebello assim, como seu fogão (Furo) de cobre, e a sua panella (kama) de ferro coado de certa forma, e feição para a agoa quente do chá, e vaso (Koboshi) de agoa fria para dali lançar, e cevar a panella quando estava gastada a que tinha e para temperar a quente, hũa vasilha (Katatsuki) do chá moído em pó com a sua colherzinha (Chashaku) com que se lança na persolana quando se prepara, e hũa escovinha (Chasen) de canas finas para mexer o chá que fique deluido na agoa quente.¹⁷

A descrição de João Rodrigues corresponde com pormenor a tudo o que constitui a cerimónia de chá simples do tempo Yoshimasa Aschikaga. Este período de florescimento cultural e artístico enraizou-se nos círculos de elite da sociedade japonesa após as Guerras Onin, resultando em mudanças arquitectónicas, paisagísticas e culturais notáveis. Por um lado, os jardins tradicionais com lagos continuaram a ser construídos perto dos templos e residências de guerreiros e nobres de alto nível como forma de ostentar o seu status e riqueza e os jardins com lagos continuaram a ser o cenário de festas e entretenimentos sumptuosos que no passado caracterizavam a antiga vida cortesã do período Heian. Estas festas exuberantes de fausto e desperdício das elites militares eram consideradas tradições seculares aceitáveis, e a classe guerreira cultivou regularmente a sua própria herança cultural, incorporando a brilhante cultura chinesa, mas simultaneamente foi desenvolvendo a simplicidade zen também vinda da China. A este respeito Fróis comenta: os Japoneses “(...) em extremo se recreão na perfeição destes jardins, os quaes não somente aos japões mas ainda aos nossos olhos são fresquíssimos e, de grande invenção e artificio”.¹⁸

Foi durante o período Muromachi que se construíram monumentos arquitectónicos e paisagísticos notáveis. Como Kuitert descreve, esse clima exótico não só levou à importação de mercadorias chinesas de todos os tipos, mas também resultou no surgimento de actividades culturais que se inspiravam activamente nos modelos tradicionais japoneses e chineses. Seguindo o exemplo chinês, as reuniões cerimoniais começaram lentamente a realizar-se em recintos fechados, com o jardim adjacente

servindo de cenário exterior. É neste período que é construído o templo Zen de Ryoan-ji e o seu jardim seco e é também adaptado o ritual do chá, o *cha-no-yu*, que evoluiu para uma prática cerimonial formal no final do século XVI e influenciou cada vez mais o design dos jardins como cenários para o retiro do mundo exterior.

O pavilhão do chá no jardim, o *shoin*, é composto por uma alcova decorativa (*tokonoma*) usada para exhibir objectos de arte apreciados, como artigos chineses importados, pinturas em rolos, cerâmica, pedras de formas estranhas, incensários ou arranjos florais — todos sinais evidentes da educação literária, status e riqueza do seu proprietário. Nas residências mais ricas e nos templos Zen da classe guerreira, as paredes externas do *shoin* foram substituídas por uma espécie de grandes janelas de cima abaixo deslizantes de papel (*shōji*) (Figura 1.12) que podiam ser afastadas para revelar uma vista completa da paisagem do jardim exterior.²⁰ Assim, o jardim passou a ser visto como uma unidade espacial, complemento do interior da sala e a ser apreciado como um cenário, uma forma de arte para ser a contemplada.

Nakamura salienta que, durante esta época, a jardinagem tornou-se uma forma de arte fortemente influenciada pelos métodos de perspectiva empregues nas pinturas chinesas de paisagens a tinta. De facto, pequenas pinturas de paisagens que revelavam o domínio total da perspectiva e da composição eram populares na China nesta época e foram exportados como objectos de arte, em plena moda no Japão. *Nessas pequenas paisagens, o elogio «mil hectares num espaço de um metro quadrado» tornou-se um ditado comum.*

O sucesso ou o fracasso na capacidade do artista de evocar profundidade e longas distâncias tornou-se um ponto-chave da crítica de arte. No Japão, os jardins eram particularmente admirados pela sua capacidade de simular perspectivas como uma expressão simbólica do universo dentro de um espaço limitado. Os relatos dos portugueses cujos escritos foram apresentados no livro *Luís Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes*²¹ denotam uma profunda surpresa com tanta novidade e descrevem um jardim em miniatura no Templo Enryaku-ji, no Monte Hiei que os deixa estupefactos, mas não menos encantados. Na verdade, os jardins mais pequenos tornaram-se cada vez mais populares e

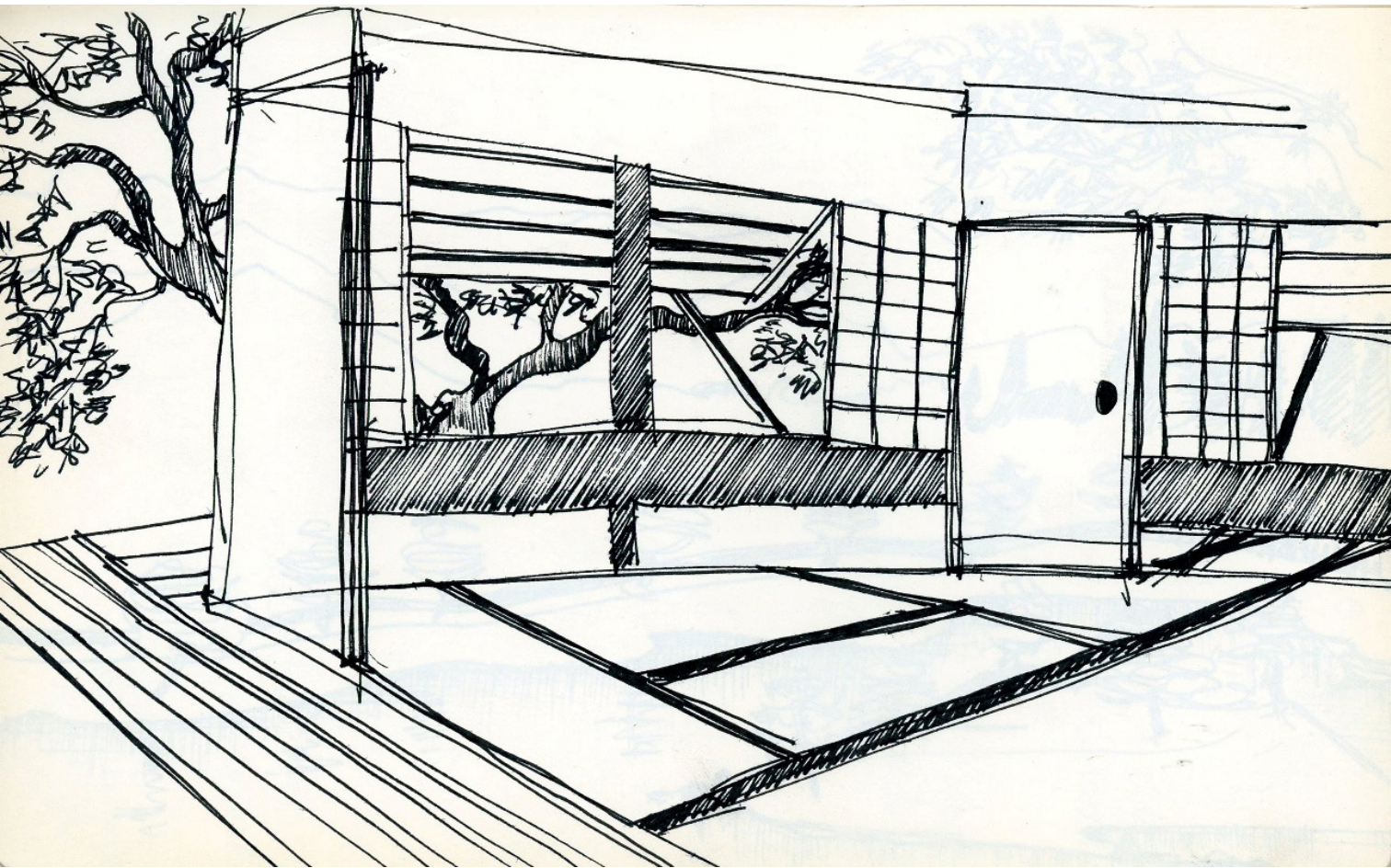


Figura 1.12 - Esboço das paredes externas do *shoin* que foram substituídas por uma espécie de grandes janelas de cima abaixo deslizantes, em papel. Período Muromachi.

surgem as árvores anãs em vasos (*bonsai*) e as paisagens em bandejas (*bonkei* e *bonseki*). Semelhante às pinturas chinesas de paisagens a tinta, o jardim japonês desse período buscava alcançar uma perspectiva convincente de profundidade e distância dentro de uma pequena área. Esse efeito é pela primeira vez mencionado por Gaspar Vilela, um dos três jesuítas portugueses que primeiro escreveu sobre um templo em Nara, e assim descreve a perspectiva falsa *ao redor da qual ilha estavam algumas árvores meas verdes, & meias secas, que parecia mais cousa pintada que plantada*.²²

Entre os jardins notáveis do período Muromachi está o Kinkaku-ji, o Pavilhão Dourado erguido por Ashikaga Yoshimitsu, que representa uma mistura sofisticada dos ideais arquitectónicos japoneses e chineses, onde o pavilhão se encontra hoje em dia, metade na água e metade na margem, usando o grande lago para refletir o edifício e as ilhas circundantes. É notável, no entanto ler o texto de Luís Frois que descreve o pavilhão totalmente separado da margem e explica que servia para pescar trazendo assim ao Japão um importante contributo como registo da localização original do pavilhão Kinkaku-ji, totalmente dentro do lago.

Os jardins com lago usados para actividades de lazer, como passeios de barco e escrita de poesia, são vistos como diametralmente opostos aos seus contemporâneos jardins secos de pedras, *karesansui* apresentados de seguida. Além disso, os salões principais dos templos e sub-templos — tipicamente os aposentos do abade (*hōjō*) ou o edifício de hóspedes (*kyakuden*) — foram construídos no estilo arquitectónico *shoin*, seguindo os pensamentos predominantes sobre o que constituía o requinte. Um pequeno pátio com um jardim seco de pedras como cenário ficava invariavelmente voltado para o edifício principal, a sul. Kuitert conta-nos que, nessa época, o pátio já havia perdido toda a sua funcionalidade como espaço para certos rituais e, em vez disso, deveria ser visto como se fosse uma pintura. Caminhar pela varanda desses edifícios enquanto contemplava o jardim tornou-se uma experiência rica, pois diferentes cenários ou uma nova perspectiva do mesmo cenário se revelavam à medida que o observador virava cada esquina. Entrar no jardim é que passou a ser indesejável, e este transformou-se em objeto para ser unicamente visto.

1.5.1. Novas influências no estilo de jardins shinden-zukuri

Durante o período Muromachi (1392-1573), os jardins tradicionais com lagos continuaram a ser construídos nos templos e residências de guerreiros e nobres da alta sociedade e à medida que a prática evolui, passou a ser cada vez mais influenciada por um novo estilo transmitido da China com a junção de mais pavilhões no jardim, ligados por galerias contínuas com vista para o jardim. Surgem também pavilhões de dois andares, de onde se podia apreciar melhor o jardim de cima, e que se valorizaram como novas formas de apreciar o jardim e a paisagem, realçando ainda mais a beleza do lugar e fazendo subir o estatuto do proprietário. Foi assim que, à sua função de palco para festas luxuosas, os jardins com lagos passaram a servir também de cenários para exibir novas importações das influências arquitectónicas chinesas.²³

Como se sabe, os monges Zen e os artistas vindos da China participavam na criação de jardins tornando-se arquitectos paisagistas e introduzindo novos tipos de composição de pedra, com o claro significado simbólico como é o caso da pedra da cascata, um motivo recorrente em muitos jardins em que uma pedra especial representa um peixe e é normalmente colocada na base da composição da cascata, representando sugestivamente um peixe a saltar as pedras, contra a corrente. Dois exemplos de jardins com lago deste período e estilo, são os famosos jardins de Kinkaku-ji e Ginkaku-ji (1482) (Figura 1.13), ambos visitados e descritos pelos portugueses no século XVI.



Figura 1.13 -
Quioto, Pavilhão
Prateado do
Ginkaku-ji e lago,
c. 1482-1490 d.C.

1.5.2. Jardins da seita Zen

Em contraste com os jardins densamente plantados dos Pavilhões Dourado e Prateado de Muromachi, um novo estilo de jardim japonês surge a partir de meados do período Muromachi: o *karesansui* ou jardim seco de pedras. A palavra *karesansui* já era usada no *Sakuteiki*, onde significava a colocação de rochas sem qualquer relação com o elemento de água. No período Muromachi, porém, a colocação de rochas assumiu um significado diferente. As rochas eram em parte enterradas numa superfície, depois coberta por pedras de quartzo branco, que passaram a simbolizar a presença da água, como se houvesse um lago ou o mar a corresponder à superfície branca do quartzo. Esses jardins Zen tornaram-se ainda mais atraentes pelo significado que passaram a ter e por oferecer paz espiritual interna e refúgio em contraste com o mundo exterior turbulento e perigoso.

O jardim seco de pedras seco passou a representar a quintessência do jardim japonês devido à sua originalidade e ao seu desenho abstracto que abre sobre múltiplos significados criados pela composição sensível de pedras de quartzo penteado — tudo isso rodeado por muros e, por vezes, com musgo e algumas árvores podadas esparsas. As pedras constituem a estrutura principal do jardim e representam o elemento da composição mais importante. A sua colocação é da maior importância, uma vez que é feita de acordo com a forma e as qualidades intrínsecas de cada rocha — exigindo do talento do arquitecto do jardim ainda mais capacidades.²⁴ A vegetação é geralmente secundária e dominada por plantas perenes, como camélias, *eurias*, *fofinias glabras* ou carvalhos de folha perene, cuja sobriedade prevalece até aos dias de hoje. Kuitert, no entanto, afirma que a presença da vegetação costumava ser muito mais colorida e provavelmente incluía flores, juntamente com azáleas, *Euonymus alata*, *kerria* e as árvores de fruto: damasco e pêssago.²⁵ Esta ideia é reforçada por Fróis que no séc. XVI escreve sobre os jardins no complexo de templos de Daitoku-ji:

O chão em partes era de huma area grossa muito alva, e em outras de seixos miudos pretos, e dantre ellas sahião humas pedras toscas de altura de hum covado e meio e dous, e nellas plantadas eenxeridas muitas rozas

e flores, que em todo o anno, segundo os bonzos dizem, humas ou outras sempre estavam floridas.²⁶

Alguns jardins *karesansui* sobreviveram à destruição das guerras Onin, que duraram uma década. Pelo menos, sete do final do período Muromachi sobreviveram até hoje nos sub-tempos de Daitoku-ji e Myōshin-ji: Daisen-in, Taizō-in, Reiun-in, Shuon-an, Ryōan-ji (Figura 1.14), Shinju-an e Ryōgen-in.²⁷



Figura 1.14 - Quioto, o jardim Zen de pedras karesansui do templo Ryōan-ji (1450-1500).

1.6. Período Azuchi e Momoyama (1569-1603)

A primeira metade do século XVI assistiu a um rápido declínio da autoridade política do xogunato Ashikaga e, conseqüentemente, ao enfraquecimento do poder centralizado de Quioto. O país desintegrou-se progressivamente em pequenas regiões autônomas governadas pelos seus próprios *daimyos*. As lutas pelo poder entre facções opostas de *daimyos* tornaram-se comuns e, na segunda metade do século XVI, já depois da chegada dos Jesuítas, o país ficou de novo sujeito a guerras permanentes.

Nobunaga (1534-1582) e Hideyoshi (1537-1798) governaram durante este período que corresponde à transição entre a Idade Média e a Era Moderna do Japão. Testemunhamos o início de uma nova fase no desenho dos jardins influenciada pelo ritual do chá que ocorre nos jardins.

Também durante esta transição se mantém a construção dos sumptuosos jardins associados às mansões de poderosos líderes militares — nomeadamente, o sumptuoso jardim de Sampo-in no templo Daigi-ji. Por outro lado surge também a construção de jardins desenhados pelos mestres do chá que incluem pequenas casas de chá com telhados de colmo (Figura 1.15) e apresentam composições de pedras simples, uma bacia para lavar as mãos e algumas lanternas de pedra.

Este estilo foi desenvolvido por Sen no Rikyu, o famoso mestre do chá e arquitecto de jardins de Oda Nobunaga e mais tarde de Toyotomi Hideyoshi. Alguns destes jardins foram visitados e descritos por Luís Frois, que conheceu Sen no Rikyu pessoalmente, pois ambos eram amigos de Takayama Ukon, o *daimyo* cristão de Takatsuki²⁸. Foi durante este início do período Azuchi-Momoyama que as inovações de Sen no Rikyu surgiram e os efeitos do primeiro contacto com os jesuítas italianos, espanhóis e portugueses começaram a ter impacto no Japão.

A introdução das armas de fogo pelos portugueses alterou o equilíbrio de poder nas regiões do Sul e do centro do Japão e após 1568, o poderoso *daimyo* Oda Nobunaga melhora as técnicas militares graças ao inteligente uso da espingarda e



Figura 1.15- Jardins do período Momoyama pequenas casas de chá com telhados de colmo.

consegue restaurar alguma ordem no país. Nobunaga demonstrou grande interesse pelos portugueses e pela cultura e tecnologias ocidentais que eles trouxeram consigo, nomeadamente a espingarda. Graças a ela Nobunaga consegue derrotar os seus inimigos, conquistando vastas regiões e dando início à reunificação do Japão.

Luís Frois encontrou-se várias vezes com Nobunaga que o chamava para ouvir as descrições da cultura europeia. O castelo de Azuchi construído com enorme sumptuosidade por Nobunaga no auge do poder foi descrito pormenorizadamente por Luís Frois.²⁹ O seu infeliz desaparecimento repentino em 1582, levou ao poder dois outros governantes, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu (1542-1616), que acabaram por unir o Japão sob um mesmo governo, iniciando assim um período de relativa paz que durou os dois séculos e meio seguintes, criando o período Edo.

Apesar das contínuas escaramuças regionais, o comércio floresceu em várias cidades-estado (autogovernadas) como Sakai e Hakata, dando origem a uma nova classe mercantil poderosa de novos-ricos.³⁰ Estas cidades continuaram a crescer e expandiram-se ainda mais com a chegada regular das naus portuguesas aos portos de Kyushu. Os mercadores portugueses actuavam como intermediários nas rotas comerciais em crescimento entre a China, a Índia, a Europa e o Japão.³¹

Esta nova classe de comerciantes japoneses negociava com bens úteis como sedas, peles de animais, ouro, prata e armas, mas também coleccionava objectos de arte que ostentavam a sua riqueza nova e a sua pertença à classe alta.

A cerimónia do chá japonesa tem as suas origens nas práticas desta nova burguesia. No início, era um evento social, em parte usado como pretexto para exhibir obras de arte e cerâmicas recém-adquiridas da China. Eventualmente, a luxuosa sumptuosidade destas reuniões festivas inspirou um movimento de reacção que, em contraste, deu origem à cerimónia do chá mais austera «inventada» por Sen no Rikyu (1522-1591), que foi rapidamente adoptada pela elite militar e *cada vez mais utilizada como cimento diplomático no terreno político neutro entre cidadãos e militares.*³²

1.6.1. Jardins de chá

Sob a influência inovadora de Rikyu, a cerimónia do chá afastou os jardins dos salões da elite e do seu estilo muito formal, para um novo estilo arquitectónico chamado *sukiya*, que usava linhas informais, rústicas e simples. Definindo bem o estilo *sukiya*, Rikyu criou a casa de chá (*chasitsu*) — tipicamente uma cabana com um telhado simples de palha isolada no jardim, geralmente bastante pequena — com apenas quatro tatamis³³ e meio de área a cobrir o chão. Estas casinhas eram construídas com materiais naturais bem escolhidos para sugerir uma austeridade refinada, onde o *chado* ou *sado*, o ritual do chá, era realizado. Apesar do seu desenho simples, uma sala de chá bem projectada e construída era frequentemente mais cara do que uma mansão comum³⁴ por ser o resultado de uma profunda reflexão artística, enquanto os seus detalhes (Figura 1.16) eram cuidadosamente concebidos e executados. No desenho do jardim vemos o mesmo cuidado na escolha de materiais a serem utilizados; diz-nos Luís Frois no séc. XVI que os japoneses não usavam qualquer planta ou pedra, mas *sim diversas maneiras de pedras, flores e arvores que elles tem para isto apropriadas*.³⁵

O jardim onde se inseria a cabana do chá foi criado para proporcionar um trajecto cerimonial até à cabana de chá. Com o passar do tempo, porém, esse *passeio pelo jardim tornou-se um ritual de passagem por si só e, portanto, um componente essencial da cerimónia do chá*.³⁶ Marc Treib explica como o jardim servia para aumentar a emoção sentida até ao clímax, a experiência completa de beber chá na casinha.

No início, apenas uma sala de uma vila ou templo era dedicada à cerimónia; com o tempo, essa sala tornou-se uma simples casa isolada, poeticamente considerada como uma cabana rústica na floresta. O jardim de chá ou *roji* (caminho orvalhado) era diferente de outros jardins por conduzir ao ritual do chá: era um espaço de transição mais do que um jardim por si mesmo. O movimento e a passagem, tanto físicos como psicológicos, fundamentavam o seu desenho.³⁷

Este movimento enfatizou a ideia de que uma transição deve ser acentuada por um limiar físico — o primeiro dos quais é um portão externo (*soto-mon*, *roji-mon*)



Figura 1.16 - *wabi sabi* um termo que indica simplicidade e se materializa no interior da casinha do chá com materiais naturais incluindo um ramo tosco de árvore a servir de pilar.

que separa o mundo exterior da casa de chá e do jardim. O espaço interior é geralmente dividido por um pequeno portão (*chū-mon*) em duas partes, às vezes três. Um caminho claramente delineado conduz os convidados a um banco de espera (*koshikake-machiai*), onde devem aguardar o sinal do anfitrião para prosseguir. Uma bacia cerimonial (*setchin*), lanternas de pedra (*ishidōrō*) com luz e pedras compõem o jardim exterior. Assim que o anfitrião aparece, trocam-se cumprimentos e os convidados prosseguem através do próximo limiar: o portão do meio.

Dentro do jardim interno, os convidados aproximam-se de uma pequena pedra escavada cheia de água (*tsukubai*) (Figura 1.17) onde devem molhar as mãos e a boca como um acto de purificação, componente essencial da etiqueta da cerimónia do chá.

Em seguida, os visitantes encontravam o poço de lixo (*chiriana*) (Figura 1.18), que é um pequeno buraco no chão originalmente usado para deitar fora e juntar temporariamente o lixo do jardim. A finalidade funcional do *chiriana* foi ritualizada e adquiriu um significado mais simbólico de limpeza, implicando pureza interior e exterior, e com isto, surge clara a experiência geral do ritual *wabi* (pureza e simplicidade naturais) associado ao ritual do chá que está muito em sintonia com os princípios do budismo zen.

No percurso do visitante ao longo de um caminho de pedras desde a entrada até à cabana do chá, as pedras que formavam o caminho desempenham também um papel importante na experiência do jardim, com base na sua disposição, altura e textura. O arranjo de pedras de pavimentação regulares ou irregulares torna-se uma espécie de caligrafia no chão do jardim, pois inspira-se no princípio caligráfico de *shin-gyo-so* — que, quando aplicado ao desenho de jardins, indica o grau de precisão e investimento do artista: *shin* é o mais elaborado, *gyo* representa uma forma mais simples e irregular de pavimentar o chão. Esses estilos podem ser misturados no trajecto, realçando assim a transição de áreas mais estruturadas para áreas menos formais.



Figura 1.17 -
Tsukubai (bacia de
água de pedra) no
Templo Jikoin em
Nara, C.1663.



Figura 1.18- Chiriana
(poço de lixo) no jardim
do Kennin-ji em Quioto.

O esquema para escolher o arranjo das plantas para um jardim de chá também representa uma graduação de estilos: do mais formal na entrada, para uma composição mais informal e menos estruturada de árvores e arbustos perenes — como os encontrados na floresta natural.

Frequentemente o solo é coberto por musgo, criando uma série de limiares que transmitem uma mudança de atmosfera à medida que o convidado caminha pelo trilho, em direcção à casa de chá. Finalmente, o convidado chega à pequena entrada da casa de chá, que é uma pequena abertura (80 x 70 cm) (*nijiri-guchi*) projectada de forma que o convidado seja obrigado a abaixar-se e fazer uma reverência ao entrar na sala de chá.

Para a cerimónia ou convite para o chá, passa-se dentro do jardim e é nesse ambiente de isolamento e protecção do exterior que já foi referido, que subtilmente importantes transmissões foram passadas do mundo cristão para as práticas budistas e vice-versa e destacam-se os factos documentados nos escritos dos Jesuítas.

Sen no Rikyu conheceu Luís Fróis em Quioto e este reporta que jantou com ele em 1586 em casa de Takayama Ukon, um *daymio* cristão baptizado Justo, aluno de Sen no Rikyu. Este episódio vem descrito na História do Japão e transcrito e publicado recentemente.

Justo Ucondono coincidiu em convidar para sua casa tanto Quambacudono (Hideyoshi) como o seu mestre de chanoyu, de nome Sôyequi (Sen no Rikyu); e como este último, apesar de gentio, era muito amigo de Justo, ambos tentaram encontrar um momento propício durante a festa para falar dos inocentes (cristãos), e tal foi a sua insistência que ele lhes disse que o deixassem em paz e desistissem do assunto.³⁸

Temos por isso a certeza de que os jesuítas cedo conheceram esta prática de tomar chá numa casinha no jardim e também descobriram as virtudes do chá e introduziram-no em Macau e em Portugal com a mesma palavra que se usava no Japão e na China, 'Chá', bem antes do 'Tea' em inglês.

A arquitectura e as dimensões das casinhas de chá cuidadosamente construídas, como vimos, numa área do jardim, eram propícias à meditação e oração e bem depressa foram utilizadas como capelas cristãs pelos jesuítas. No Japão algumas das igrejas dos Jesuítas passaram a ter jardins *A segunda residência se fez em Arie (...) no qual (...) se fez outra fermosa igreja, com huma niva muito fresca.*³⁹ Mais tarde depois da expulsão da religião católica do Japão, os Jesuítas construíram em Macau uma destas casinhas com os mesmos materiais naturais para serem utilizadas como capelas, ligando a cerimónia do chá à missa católica.

Do lado Budista também uma transmissão de nota ocorreu com o Mestre de Chá, Sen no Rikyu a introduzir novas práticas, com sucesso na tradicional cerimónia do chá. Rituais semelhantes à Eucaristia como a bênção do cálice, a limpeza do cálice com o pano, o acompanhar o chá com uma peça doce para comer, tal como a hóstia e a partilha do mesmo cálice pelos participantes são os movimentos da eucaristia que foram integrados na cerimónia do chá, reinventada por Sen no Rikyu relacionando este ritual com os rituais da missa católica.

Do ponto de vista da arquitectura da cabana do chá, Sen no Rikyu é responsável pela invenção do *Nijiriguchi* (Figura 1.19), a pequena abertura quadrada através do qual todos os que entram na casa do chá têm de passar. Procedimento inventivo que serve para manifestar e representar por gestos, três dos princípios da religião cristã, recentemente introduzida no Japão pelos jesuítas.

De facto, é-nos explicado que quem entra pelos *Nijiriguchi*, entra por uma passagem modesta para que haja um gesto de humildade ao entrar dentro deste espaço e nele se partilha a ideia de que todos estão ao mesmo nível em relação a Deus; por isso podem falar abertamente e sem a distância e cerimónia a que a sociedade japonesa obrigava. Com esta regra o sentido de fraternidade é aceite na casinha do chá, no meio do jardim. Finalmente junto ao *Nijiriguchi* há uma pedra onde se devem pendurar as armas todas que normalmente os japoneses levavam consigo e com isso expressar um acordo de paz. Lá dentro não pode haver guerra, mas uma procura de paz.



Figura 1.19- Quioto, casa de chá do sub-templo Zuiho-in e nijiri-guchi em Daitoku-ji, construídos de acordo com os princípios de design de Sen no Rikyu.

Estes três princípios são regras cristãs: a humildade, a fraternidade, e a Paz e foram simbolicamente integrados na cerimónia do chá, através do gesto de entrada no Nijiriguchi, no meio de um jardim, ele próprio um refúgio isolado e pacífico.

Esta influência e troca é já assumida pelos descendentes de Sen no Rikyu que prosseguem a função de Mestres do chá e são os responsáveis por esta prática tradicional em Quioto nos dias de hoje. De acordo com *Shoshitsu Sen*, descendente de Sen no Rikyu da escola de chá Urasenke, que cita o Evangelho de Mateus⁴⁰, *esta porta estreita de Jesus e a nossa pequena entrada para o chashitsu partilham, na minha opinião, o mesmo ensinamento. Ambos ensinam o «Caminho» para a verdade.*⁴¹

Nitschke, grande estudioso dos jardins japoneses confirma que é novidade desse período a pedra para pendurar as espadas ao lado da casa de chá, especialmente projetada para a paz.⁴² Toda a cerimónia do chá é presenciada ao vivo e em primeira mão por Rodrigues por volta de 1600. Este jesuíta português tornou-se intérprete de Hideyoshi no final do século XVI, e escreveu extensivamente sobre o que ele chama de «convite» para o chá. Neste relato a cerimónia é descrita com muito pormenor e são usadas palavras japonesas para explicar o *suki*⁴³ (convite para o chá) e o *sukisha* (mestre do chá), reafirmando-se que esta cerimónia era uma parte essencial da cultura japonesa que ocorria dentro do jardim. As descrições do padre João Rodrigues confirmam que o ritual do chá era uma surpresa absoluta para qualquer visitante europeu do século XVI.

Na ligação do chá ao jardim dois termos essenciais vão ganhar força, *wabi* e *sabi*, usados para expressar a essência da cerimónia do chá e em conjunto resumem a estética japonesa e a ênfase na beleza natural discreta, no uso de materiais naturais e no grande cuidado com os detalhes, em resumo, a elegância da simplicidade e dos materiais simples. De acordo com Nakamura, estes princípios também se aplicam ao desenho de jardins — e, em particular, aos jardins de chá.

Mitate é outro conceito aplicado na cerimónia do chá desse período. Traduzido livremente como «reviver» ou «dar nova vida», *Mitate* refere-se assim à nova luz

que um objecto velho adquiere ao servir de novo, elevando-se do mais simples ao mais alto plano estético. Treib associa o seu uso à aceitação de nada ser dado como definitivo nas práticas de projecto de jardins

Os três famosos mestres de chá desta época: Sen no Rikyu, Kobori Enshu e Furuta Oribe são mestres do *Mitate*. Por exemplo, uma mó sem uso foi «repescada» e integrada na nova composição de um pavimento. Assim, a aplicação de *mitate* à escolha de uma nova pedra para o caminho trouxe à vida do jardim a história da pedra através da sua forma geométrica. Kuitert observou como o imaginativo Oribe (1544-1615) deu ênfase ao gosto pessoal em detrimento da funcionalidade, uma vez que *o seu jardim é mais elaborado, mais conscientemente um jardim; apresenta caminhos de pedras trabalhadas, lanternas de pedra e bacias de água*⁴⁴ de uma simplicidade que as torna mais belas. Kobori Enshu (1579-1647), mestre da topiária, vai ainda mais longe do que Oribe; até as plantas do seu jardim estão fisicamente sujeitas à vontade do designer, abraçando as pedras.⁴⁵

1.6.2. Jardins do período de construção de castelos

Com a introdução de armas de fogo mais eficazes e todas as conquistas que estas permitiram, surgiram novas formas de construção de castelos de cidades castelo para defesa mais robusta, mas também como arquitectura de poder acompanhada da disseminação por todo o país das artes da época: arquitectura, jardinagem, pintura, poesia, teatro *Noh* e a cerimónia do chá. Em Gifu, Nobunaga, ergueu um castelo no topo da colina, enquanto no sopé da colina tinha o seu palácio e uma casa luxuosa. O Castelo de Azuchi, orgulho e alegria de Nobunaga, era considerado um exemplo desses «castelos sumptuosos» que reflectiam o poder do seu senhor, agora mais robustecido com o uso vitorioso das armas de fogo. O padre Luís Frois foi convidado a visitar o castelo de Azuchi e ficou surpreendido com a riqueza e grandiosidade dos edifícios (a torre e o palácio) e do jardim que descreve com rigor: *por dentro são tudo figuras de ouro e de diversas cores que estão pelas paredes mui ricamente pintadas*.⁴⁶ Como o castelo foi incendiado logo após a morte de Nobunaga em 1582, as descrições do Fróis são quase únicas.

Toyotomi Hideyoshi sucedeu a Oda Nobunaga em 1582 e, sob o seu governo, a vida tornou-se mais próspera, as reuniões sociais mais extravagantes, as sessões de chá mais elaboradas e os castelos-palácios mais ricamente ornamentados. Hideyoshi iniciou a construção de um castelo fortificado em 1583, em Osaka com pedras de dimensão ciclópicas. Em 1586, Hideyoshi construiu Jurakudai, em Quioto, um palácio localizado no local do antigo palácio imperial do período Heian, que Frois também acabaria por descrever em detalhe.⁴⁷

Os *daimyos*, subjugados por esses soberbos governantes militares, seguiram a tendência de seus superiores e também mandaram construir este estilo de palácio para si e para as suas famílias. Estes eram usados tanto como símbolos arquitectónicos de poder, como estruturas defensivas. Seguindo a tradição, os jardins eram projectados nesses novos locais — seguindo versões estereotipadas do jardim com lago (estilo *shinden-zukuri*) ou variações do jardim seco (*karesansui*). Em comparação com os seus antecessores, os jardins destes grandes senhores (*daimyos*) revelam algumas diferenças: os lagos dos jardins dos palácios apresentam uma complexidade crescente, com pontes mais longas e rochas enormes. Além disso, enquanto as rochas utilizadas nos jardins secos eram cada vez maiores, o trabalho com rochas que as acompanhava era mais simples, e ao mesmo tempo mais poderoso, enérgico e tridimensional. Estes jardins deixam de ser projectados para passeios contemplativos e ganharam força, para proporcionar uma vista tão magnífica e dramática quanto possível a partir do *shoin*.

Termina o período Momoyama em 1603, um pouco antes de assistirmos à violenta expulsão dos padres portugueses em 1614 e à perseguição dos cristãos no Japão. A partir deste momento em que o Japão é unificado, também se fecha ao mundo exterior, mantendo-se isolado durante 2 séculos e meio.

O período Momoyama é, no entanto de uma riqueza criativa incomparável e os jardins inovam-se com formas de uma beleza atemporal que tanto fascina Gaspar Vilela, Luís Frois, Luis Almeida e João Rodrigues, como nos fascina a nós ainda hoje, no século XXI.

2. Os jardins do Japão vistos e contados pelos Portugueses do séc. XVI

Quatro portugueses chegados ao Japão nos anos 50 e 60 do século XVI dentro do programa iniciado pela Companhia de Jesus e pelo seu Mestre, S. Francisco Xavier, viveram várias décadas nas comunidades japonesas criando amizades e descrevendo a vida no Japão pela primeira vez.

Os seus escritos constituem um registo precioso que dá nota da emoção com que apreciaram a cultura japonesa e deles retirámos o máximo de referências aos jardins. Ao visitarmos hoje estes lugares atravessados pela história, aproximamo-nos destes pioneiros no Japão, pela emoção que sentimos também nestes jardins, ainda hoje iguais ao que é descrito há quase 500 anos.

A partir dos tipos de jardins que ao longo dos séculos foram sendo criados no Japão e que são descritos no primeiro capítulo deste livro, simplificámos em três tipos os jardins visitados pelos nossos quatro jesuítas portugueses; Luís Almeida, Gaspar Vilela, Luís Frois e João Rodrigues; Os lugares sagrados xintoístas, os jardins de lagos, os jardins secos de pedras (*karesansui*).

2.1. Os lugares sagrados xintoístas

Os Santuários xintoístas são lugares sagrados onde as construções são menos importantes do que a Natureza que constitui o local. Em Kyoto a descrição do santuário de Kyomizu-Dera, local de permanente peregrinação vem-nos de Vilela que refere que este santuário é famoso por estar *Muito alto e construído no ar sobre um vale abrupto*⁴⁹ (Figura 2.1 e 2.2).

Em Nara, na antiga capital do Japão, no templo de Kōfuku-ji havia uma lagoa sagrada onde as carpas cresciam sem serem pescadas, pois eram animais sagrados.



Figura 2.1 - Nascente de Otowa-no-taki no santuário de Kiyomizu-Dera, Quioto

(...) vem-lhe uma fonte de água nascer ao pé, corre de uns canos de pedra tão grossa que podem moer moinhos facilmente: é a melhor água que dizem haver em todo o Japão que continuamente está de mesma maneira sem crescer nem diminuir, nem se turvar em inverno nem em verão.⁴⁶



Figura 2.2 - Pavilhão principal do santuário de Kiyomizu-dera construído sobre uma estrutura de 13m de altura feita de madeira de zelkova.

Na entrada tem fora huma alagoa de sincoenta braças em comprido e o mesmo de largo, onde estão fervendo pexes sem haver quem pesque algum, porque tem grande pena por isto; e os peregrinos que alli vão e forasteiros, para verem esta multidão de pexes, não fazem mais que deitar-lhe qualquer couza de comer, ao que logo acode innumeravel multidão delles⁵⁰ (Figura 2.3).



Figura 2.3 - Lagoa de Sarusawa-ike no santuário de Kofuku-ji em Nara.

2.2. Jardins de lagos

Luis Frois é dos quatro portugueses do século XVI aquele que vive mais tempo em Quioto, sendo por vezes o único estrangeiro no meio de uma população japonesa e totalmente isolado do mundo.

Descreve vários templos e o pavilhão dourado do templo de Kinkaku-ji no Norte de Quioto e o seu lago chega-nos descrito com muito rigor (Figura 2.4).

Alem do mosteiro de Murasaqui, obra de meia legoa ou mais, está hum logar que antigamente alli fez hum Cubosama para sua recreação, e com ser couza mui antiga, hé ainda agora muito para se folgar de ver. Tem huma maneirazinha de torre de dous sobrados no meio de huma alagoa de agua (...)⁵¹ (Figura 2.5).



Figura 2.4 - O pavilhão dourado do Cubosama Ashikawa, Kinkaku-ji em Quioto.



Figura 2.5 - O pavilhão dourado de Kinkaku-ji, transformado em Templo Budista, Quioto.

Em o primeiro sobrado estão alguns fotoques de vulto, e o mesmo Cubó tirado por natural com hum bonzo, que era seo mestre nas couzas da ley. O sobrado de cima, com suas varandas ao redor, era todo cozido em ouro, que servia somente de sua recreação para dalli ver todo aquelle jardim e alagoa, e da (192v) mesma caza estar pescando à cana quando quizesse (...)⁵²

Tem (...) huma alagoa de agua, (...) que alli de propozito se foi fazendo com suas ilhazinhas, e muitos pinheiros torcidos de diversas feições, e outras arvores graciosas e mui apraziveis alli metidas; e dizem que trazia na mesma

alagoa, em os tempos passados, grande soma e diversidade de passaros que andão na agua, e que os mandava buscar a reinos remotos e estranhos, para ornamento e fermozura daquella alagoa (...) ⁵³ (Figura 2.6)



Figura 2.6 - O lago do templo de Kinkaku-ji, e as suas ilhas no Norte de Quioto.

Todos estes elementos podem ainda hoje ser visitados e verificadas as descrições de Luis Frois, salvo o facto do pavilhão já não ser isolado da margem do lago, como ilha mas pelo contrário ter sido ligado à terra. Esta informação vem confirmar a ideia de que o pavilhão dourado foi na sua origem uma ilha, ajudando a documentar esta hipótese na história da arte de jardins no Japão (Figura 2.7).



Figura 2.7 - A cascata Ryumon Taki no templo de Kinkaku-ji Temple.

*(...) Hum pouco afastado deste edificio, entre hum arvoredo, vem cahir huma levada d'agua excellente e de mui grande frescura no verão, que vai dar nesta lagoa (...)*⁵⁴

2.3. Jardins secos de pedras

No recinto que constitui o complexo de templos de Daitoku-ji existem vários edifícios religiosos e 23 templos com os seus jardins privados da mais alta qualidade e fama mundial. Frois visitou estes jardins⁵⁵ e é o primeiro estrangeiro a fazer a descrição desta notável invenção japonesa que é o jardim seco de pedras (*karesansui*).

(...) Entrarão dentro em hum destes mosteiros por huma porta mui fermosa, de gentil artificio, differente das nossas, e forão ter a hum corredor todo lageado de pedras quadradas, com humas paredes de huma parte e da outra tão brancas e lisas, que parecião burnidas; (...) ⁵⁶ (Figura 2.8)

(...) O chão em partes era de huma area grossa muito alva, e em outras de seixos miudos pretos, e dantre ellas sahião humas pedras toscas de altura de hum covado e meio e dous, e nellas plantadas enxeridas muitas [191v] rozas e flores, que em todo o anno, segundo os bonzos dizião, humas ou outras sempre estavam floridas (...) ⁵⁸ (Figura 2.9)

Kōrin-in é o sub templo do complexo de templos de Daitoku-ji e foi construído em 1520 como templo da família Seamonno-suke Hatekeyama (Figura 2.10).

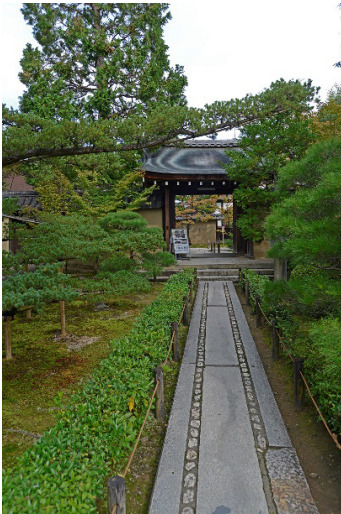


Figura 2.8 - No recinto dos templos de Daitoku-ji, a entrada do Sub-templo Daisen-in.



Figura 2.9 - A admiração dos portugueses ao verem o jardim seco de Daisen-in no recinto de Daitoku-ji Quioto (...) e por cima desta penedia muita diversidade de arvoreszinhas pequenas, caminhos e pontes de hum palmo e meio de largo por onde se corre este artifício⁵⁷



Figura 2.10 - Jardim de pedras secas no sub templo de Ryōgen-in (1502), Daitoku-ji, Quioto.

(...) para huma parte deste corredor estava hum jardim, que não tinha outra couza, mais que huma maneira de serraszinhas e outeiros artificiadados de pedras, que trazem de mui longe, buscadas e escolhidas para este fim, (...) O chão em partes era de huma area grossa muito alva, e em outras de seixos miudos pretos, e dantre ellas sahião humas pedras toscas de altura de hum covado e meio e dous, e nellas plantadas eenxeridas muitas (191v) rozas e flores, que em todo o anno, segundo os bonzos dizião, humas ou outras sempre estavam floridas.⁵⁹

Outras descrições indicam que os japoneses respondiam com rigor à curiosidade dos portugueses sobre a forma de construir e manter os jardins (Figura 2.11, 2.12 e 2.13).



Figura 2.11 - Kōrin-in sub templo do complexo de templos de Daitoku-ji em Quioto.



Figura 2.12 - Jardim seco de pedras (*karensansui*) no sub-templo de Zuohi-in (1502) no complexo de Daitoku-ji, Quioto.

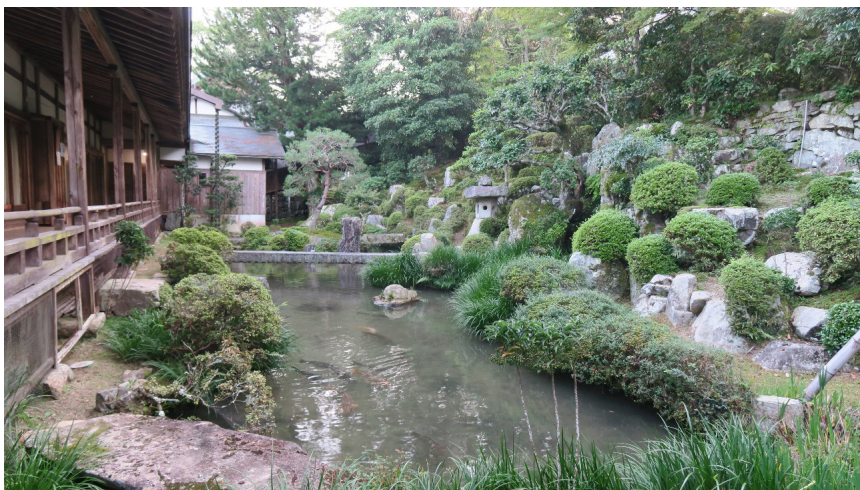


Figura 2.13 - Lago junto a um templo no sopé do Monte Hiei.

(...) abrindo uma porta se via hum jardim grande com (...) uma lagoa d'agoa grande no meo (...), a agoa que tinha era ali trazida por canos que corrião de baixo da terra muito clara, & limpa com muitos peixes, e em riba de água adens, & passaros de [uma] diversidades de cores (...) na lagoa trazem peixes e algumas aves de agoa, que buscão para isso pintadas com diuerfas cores que também ajudão a ornar o tanque do jardim onde estão (...)⁶⁰

O Castelo de Nijō foi descrito por Luis Frois apesar do actual castelo de Nijō e o seu lago terem sido refeitos (Figura 2.14 e 2.15).

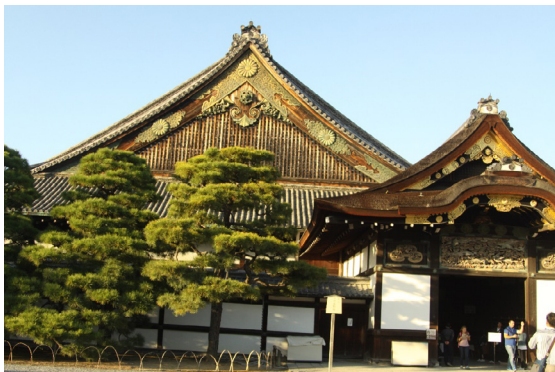


Figura 2.14 - A entrada no actual castelo de Nijō, reconstruído no século XVII.



Figura 2.15 - A escala deste jardim no castelo de Nijō é actualmente maior do que aquele que foi descrito por Luís Frois e que pertencia a Toyotomi Hideyoshi em Quioto.

Em Nara, Vilela visita o santuário xintoísta mais importante desta antiga capital do Japão e descreve um elemento que hoje em dia já não existe, mas que é uma prática normal nos jardins chineses; os pássaros em gaiolas que enfeitam os jardins.

(...) tem alguns passaros em gaiolas postos em algumas varandas, os quaes a quem os não vê pelo lugar onde estão, lhe parece estarem no jardim cantando, com que o ornão muito. (...) ⁶¹

Talvez não seja este Shinju-an o jardim descrito por Gaspar Vilela, mas a imagem que temos corresponde em muito à sua descrição. De facto, o que é marcante nas transcrições dos portugueses é a tipologia de jardins totalmente diverso da forma de construir na Europa, trazendo muita surpresa, mas não menos emoção estética (Figura 2.16).



Figura 2.16 - Lago em Nara com as cerejeiras em flor e um pequeno pavilhão de passeio.

(...) Tem muita diversidade de pedras, umas pretas, outras brancas, outras verdes e azuis não muito grandes mas pequenas e bem concertadas, entrefachadas com limos e verduras, tem uns aciprestes retrocidos, pequenos inseridos nestas pedras, e umas árvores pequenas carregadas de diversas flores que continuamente estão de cima andando gotas de água (...) ⁶²

Durante o período Muromachi surgem estes jardins miniaturas conhecidos por bonsais e que Luís Almeida descreve com admiração e pormenor. A descrição refere um jardim de um templo onde já não encontramos estes bonsais, mas do qual apresentamos imagem da actualidade.

(...) Aqui há hum pateo onde estavam muitas laranjeiras (...), e entre huma e outra huma pedra de tres palmos em roda e dous de altura. E em cada huma dellas havia muito que ver de couzas que nellas estão plantadas, como arvorezinhas e ervas e inversões de flores, e estas arvores e tudo o demais que tinhão, a mais alta era de dous palmos (...) ⁶³ (Figura 2.17)



Figura 2.17 - Jardim de Shinju-an construído por volta de 1480 onde o desenho dos jardins é atribuído ao Mestre do chá Murata Shuko, sob o mecenato de ASHikaga Yoshimasa.

Os 3 portugueses Luis Almeida, Gaspar Vilela e Luis Frois ficaram encantados com a beleza e limpeza dos templos e dos seus jardins e reportam para Portugal a sua emoção e surpresa. As casas de Quioto seguem a regra da construção dos jardins em pequenos pátios vistos a partir das salas das casas que tem as janelas abertas até ao chão: *subitamente dar de rosto com a limpeza, artifício, & limpeza daquellas casas q nenhũa pessoa as podera ver a primeira vez, que não sinta em si grande sobresalto de admiração.*⁶⁴



Figura 2.18 - Jardins miniaturas conhecidos por bonsais foram descritos por Luís Almeida no jardim do santuário de Tamukeyama em Nara.

NOTAS

¹ Cristina Castel-Branco e Margarida Paes, «Fusion Urban Planing in the 16th Century. Japanese and Portuguese Founding Nagasaki», *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, n.o 18–19 (dezembro de 2009): 67–103.

² Treib Marc, *A Guide to the Gardens of Kyoto* Shufunotomo Co., 1980), 4.

³ Agradecemos ao Prof. Nakamura Makoto pela autosszação para usar as suas notas das aulas de 2007. sobre a história dos jardins japoneses

⁴ Wybe Kuitert, «Gardens in Japan», em *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures* (2014).

⁵ Luís Fróis, *Historia de Japam: 2o v.*, 1565-1578, ed. José Wicki, II (Biblioteca Nacional, 1981).

⁶ Cristina Castel-Branco, *The Gardens Of The Viceroy's Fronteira* (Asa, 2008).

⁷ Sakuteiki, , *Visions of the Japanese garden. A garden Translation of Japan's Gardening Classic* , Jiro Takei & marc P. Keane, Tuttle Publishing, Boston, Toquio, 2001

⁸ Michel Baridon, *Les jardins : Paysagistes, jardiniers, poètes* (Robert Laffont, 1998).

⁹ Marc Treib e Ron Herman, *A Guide to the Gardens of Kyoto* (Shufunotomo Co., 1980), 4.

¹⁰ Luís Fróis, *Historia de Japam: 5o v.*, 1588-1593, ed. José Wicki, V (Biblioteca Nacional, 1984).

¹¹ Gunter Nitschke, *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form* (Taschen, 2007), 30–31.

¹² Castel-Branco e Paes, «Fusion Urban Planing in the 16th Century. Japanese and Portuguese Founding Nagasaki».

¹³ Kenkichi Ono e Edwards Walter, «Japanese Garden Dictionary - A Glossary for Japanese Gardens and Their History», 2010, <https://www.nabunken.go.jp/org/bunka/jgd/index.html>.

¹⁴ Wybe Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art* (University of Hawaii Press, 2002), 9–10.

¹⁵ Treib e Herman, *A Guide to the Gardens of Kyoto*, 14.

¹⁶ A. Martins Janeira, *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa* (Dom Quixote, 1988).

- ¹⁷ Rodrigues, João Pe. Tçuzzu, História da Igreja do Japão (1620-1633) Transcrição do Códice 49-IV-53 da Biblioteca do Palácio da Ajuda, Lisboa, preparado por João Abranches Pinto, Toquio 1953, p.461-2
- ¹⁸ Fróis, *Historia de Japam*, V, 525.
- ¹⁹ Kuitert, Themes in the History of Japanese Garden Art, 87.
- ²⁰ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 87.
- ²¹ «Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes | SpringerLink», acedido 27 de setembro de 2025, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-981-15-0018-3>.
- ²² Gaspar Vilela, «Carta que o padre Gaípar Vilela efcreueo do Sacày aos padres do Conuento de Auis em portugal, a 15.de Setébro,de,1565», em *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580* (Manoel de Lyra, 1598).
- ²³ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 60.
- ²⁴ Nitschke, *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*, 108–9.
- ²⁵ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 92.
- ²⁶ Fróis, *Historia de Japam*, II, 26–27.
- ²⁷ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 92.
- ²⁸ Luís Fróis, *Historia de Japam: 4o v.*, 1583-1587, ed. José Wicki, IV (Biblioteca Nacional, 1983).
- ²⁹ Cristina Castel-Branco e Guida Carvalho, *Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes* (Springer Nature, 2019).
- ³⁰ Marc P. Keane e Haruzō Ohashi, *Japanese Garden Design* (Tuttle Publishing, 1996), 71.
- ³¹ J. P. Oliveira Costa, *Mare Nostrum -Temas e Debates* (Circulo de leitores, 2013), 185.
- ³² Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 153.
- ³³ Tapetes de palha de arroz de medida certa. Em Quioto usa-se a medida padrão 91x182 cm.

³⁴ Ana Pinto, «Os Sentidos do Jardim no Japão», *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas* (Lisboa), Gradiva, 2008, 121.

³⁵ Fróis, *Historia de Japam*, V, 313–14.

³⁶ Nitschke, *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*, 146.

³⁷ Treib e Herman, *A Guide to the Gardens of Kyoto*, 21–22.

³⁸ Fróis, *Historia de Japam*, IV, 79. in Castel-Branco, Cristina, e Guida Carvalho. Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes. Springer Nature, 2019.

³⁹ Luís Fróis, *Historia de Japam: 3o v.*, 1578-1582, ed. José Wicki, III (Biblioteca Nacional, 1982), 150.

⁴⁰ Shoshitsu Sen cita o Evangelho de Mateus e compara-o com o chanoyu: *Entraí pela porta estreita, porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela. Porque estreita é a porta e apertado o caminho que conduz à vida, e poucos são os que a encontram.* (See p.5 in Soshitsu Sen, «Everyday Life and the Heart of Tea», em *Chanoyu - Tea and the Arts of Japan*, trad. Machiko Nishi e Harvey Shapiro, vol.11 (Urasenke Foundation of Kyoto, sem data).)

⁴¹ Sen, «Everyday Life and the Heart of Tea».

⁴² Nitschke, *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form*, 151.

⁴³ João Rodrigues, *História da Igreja do Japão: 1620-1633*, ed. João A. A. Pinto, II, Notícias de Macau (Notícias de Macau, 1955).

⁴⁴ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 163.

⁴⁵ Kuitert, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, 163.

⁴⁶ Fróis, *Historia de Japam*, IV, 257.

⁴⁷ Castel-Branco e Carvalho, *Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes*.

⁴⁸ Gaspar Vilela, «Carta do padre Gaípar Vilela de coufas de Iapão, pera os padres do conueto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571», em *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580* (Manoel de Lyra, 1598).

⁴⁹ Vilela, «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de lapaõ, pera os padres do conuêto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.»

⁵⁰ Luís de Almeida, «Carta do Irmão Luis Dalmeida, pera os irmãos da companhia, do caminho que fez com o padre Luis Frões ao Miáco, efcrita em Facundá, a.25.de Outubro. de 1565.», em *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de lapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580*, I (Manoel de Lyra, 1598).

⁵¹ Fróis, *Historia de Japam*, II, 29–30.

⁵² Fróis, *Historia de Japam*, II, 29–30.

⁵³ Fróis, *Historia de Japam*, II, 29–30.

⁵⁴ Fróis, *Historia de Japam*, III, 29–30.

⁵⁵ Castel-Branco e Carvalho, *Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes*.

⁵⁶ Fróis, *Historia de Japam*, II, 27–28.

⁵⁷ Fróis, *Historia de Japam*, II, 27–28.

⁵⁸ Fróis, *Historia de Japam*, II, 27–28.

⁵⁹ Fróis, *Historia de Japam*, II, 27–28.

⁶⁰ Vilela, «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de lapaõ, pera os padres do conuêto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.»

⁶¹ Vilela, «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de lapaõ, pera os padres do conuêto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.»

⁶² Vilela, «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de lapaõ, pera os padres do conuêto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.»

⁶³ Vilela, «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de lapaõ, pera os padres do conuêto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.»

⁶⁴ Fróis, *Historia de Japam*, II.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Luís de. «Carta do Irmão Luis Dalmeida, pera os irmãos da companhia, do caminho que fez com o padre Luis Frões ao Miáco, efcrita em Facundá, a.25.de Outubro. de 1565.» *Em Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580*, l. Manoel de Lyra, 1598.

Baridon, Michel. *Les jardins : Paysagistes, jardiniers, poètes*. Robert Laffont, 1998.

Carvalho, Eduardo Kol, Os Portugueses no Japão- Cronologia das relações Luso-nipónicas, Sociedade de Geografia de Lisboa, 2022

Castel-Branco, Cristina. *The Gardens Of The Viceroy's Fronteira*. Asa, 2008.

Castel-Branco, Cristina, e Guida Carvalho. *Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes*. Springer Nature, 2019.

Castel-Branco, Cristina, e Margarida Paes. «Fusion Urban Planing in the 16th Century. Japanese and Portuguese Founding Nagasaki». *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, n.º 18–19 (dezembro de 2009): 67–103.

Costa, João Paulo Oliveira e. Os Jesuítas no Japão (1549-1598) uma Análise Estatística. *In Portuguese voyages to Asia and Japan in the renaissance period, Proceedings of the International Conference Sophia University, Tokyo September 24-26, 1993*, 298–334. Japan: Embassy of Portugal in Japan, 1994.

Costa, J. P. Oliveira. *Mare Nostrum -Temas e Debates*. Circulo de leitores, 2013.

Emperor Akihito. Early cultivators of science in Japan. *Science* 258: 578–580, 2019. doi:10.1126/science.1411568.

Fieve, Nicolas, and Paul Waley. 2013. *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*. Routledge.

Goto, Seiko. *The Japanese Garden Gateway to the Human Spirit (Asian Thought and Culture, Vol. 56).* New York: Peter Lang Publishing, 2013.

Fróis, Luís. *História de Japam: 2o v., 1565-1578.* Editado por José Wicki. II. Biblioteca Nacional, 1981.

Fróis, Luís. *História de Japam: 3o v., 1578-1582.* Editado por José Wicki. III. Biblioteca Nacional, 1982.

Fróis, Luís. *História de Japam: 4o v., 1583-1587.* Editado por José Wicki. IV. Biblioteca Nacional, 1983.

Fróis, Luís. *História de Japam: 5o v., 1588-1593.* Editado por José Wicki. V. Biblioteca Nacional, 1984.

Janeira, A. Martins. *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa.* Dom Quixote, 1988.

Keane, Marc P., e Haruzō Ohashi. *Japanese Garden Design.* Tuttle Publishing, 1996.

Kuitert, Wybe. «Gardens in Japan». Em *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures.* 2014.

Kuitert, Wybe. *Themes in the History of Japanese Garden Art.* University of Hawaii Press, 2002.

«Luis Frois: First Western Accounts of Japan's Gardens, Cities and Landscapes | Springer-Link». Acedido 27 de setembro de 2025. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-981-15-0018-3>.

Matsuda, Kiichi. *The relations between Portugal and Japan.* Lisbon: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.

Nitschke, Gunter. *Japanese Gardens: Right Angle and Natural Form.* Taschen, 2007.

Ono, Kenkichi, e Edwards Walter. «Japanese Garden Dictionary - A Glossary for Japanese Gardens and Their History». 2010. <https://www.nabunken.go.jp/org/bunka/jgd/index.html>.

Pinto, Ana. «Os Sentidos do Jardim no Japão». *Jardins do Mundo. Discursos e Práticas (Lisboa)*, Gradiva, 2008, 505–14.

Rodrigues, João. *História da Igreja do Japão: 1620-1633*. Editado por João A. A. Pinto. II. Notícias de Macau. Notícias de Macau, 1955.

Sen, Soshitsu. «Everyday Life and the Heart of Tea». Em *Chanoyu - Tea and the Arts of Japan*, traduzido por Machiko Nishi e Harvey Shapiro, vol. 11. Urasenke Foundation of Kyoto, sem data.

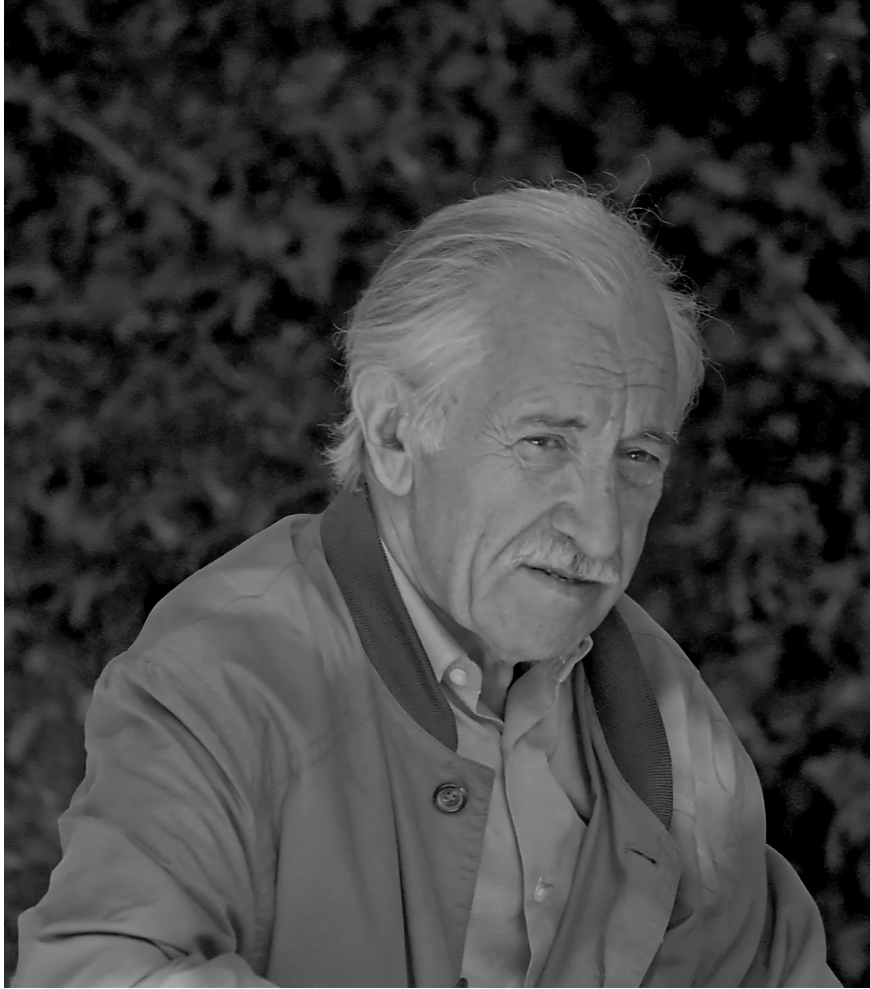
Treib, Marc, e Ron Herman. *A Guide to the Gardens of Kyoto*. Shufunotomo Co., 1980.

Tsuyoshi Tamura, Art of the landscape garden in Japan, Kokusai Bunka Shinkokai (the society for internationa cultural relations) Toquio, 1938.

Vecteezy. «Download Close up Picture of Bonsai Tree in Japanese Garden for Free». Acessado 29 de setembro de 2025. <https://www.vecteezy.com/photo/7665750-close-up-picture-of-bonsai-tree-in-japanese-garden>.

Vilela, Gaspar. «Carta do padre Gaspar Vilela de coufas de Iapão, para os padres do conueto de Auis em Portugal, de Goa aos 6.de Outubro de 1571.» Em *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580*. Manoel de Lyra, 1598.

Vilela, Gaspar. «Carta que o padre Gaspar Vilela escreueo do Sacay aos padres do Conuento de Auis em Portugal, a 15.de Setembro,de,1565». Em *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreuerão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa des do anno de 1549 até o de 1580*. Manoel de Lyra, 1598.



Ilídio de Araújo e a Arquitetura Paisagista na FCUP

Ilídio de Araújo (Celorico de Basto, 1925 - Porto, 2015) arquiteto paisagista e engenheiro agrónomo, licenciado pelo Instituto Superior de Agronomia, Universidade Técnica de Lisboa (1953) legou-nos uma obra extraordinária no domínio da investigação e estudo das paisagens, nomeadamente da arte paisagista e da arte dos jardins em Portugal, atestada numa extensa e diversa produção bibliográfica e nas inúmeras conferências que proferiu e que, ainda hoje, são uma referência e uma inspiração para todos aqueles que se dedicam à leitura e interpretação da paisagem, à proteção dos seus valores e ao seu ordenamento. O conjunto dos seus textos, fruto de intenso estudo e, sobretudo, informada observação, constituem uma parte significativa do corpo teórico da Arquitetura Paisagista.

O impacto do seu saber ultrapassa a dimensão da própria profissão de Arquiteto Paisagista para cuja afirmação, particularmente na região norte do país, contribuiu de forma decisiva. A sua avidez de conhecimento e enorme erudição, a insatisfação intelectual permanente, a curiosidade incessante e a invulgar capacidade de análise e crítica, moldaram-lhe um carácter próprio – o de um académico e investigador.

Ilídio de Araújo tinha, também, o talento que se pede ao Arquiteto Paisagista, o do conhecimento alargado, proveniente de várias áreas científicas e artísticas, e a capacidade de síntese dessa pluralidade de saberes, manifestada em projetos e planos, que é onde reside a especialização deste ofício.

Estas qualidades e a sua residência na cidade do Porto permitiram estabelecer uma relação de grande proximidade com docentes e alunos da licenciatura em Arquitetura Paisagista na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, desde a sua instituição em 2001. Ilídio de Araújo foi uma presença constante na sala de aula, em conferências, em celebrações, afirmando-se como uma referência científica incontornável. Em 2018 é criado, nesta Faculdade, o *Prémio Ilídio de Araújo* que, anualmente, distingue o melhor aluno do curso de licenciatura em Arquitetura Paisagista.



FACULDADE DE CIÊNCIAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



OBSERVATÓRIO DE
PAISAGEM