

**PAISAGEM COM A QUEDA DE CELESTINO:
SOBRE A VISÃO DAS PLANTAS, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

**LANDSCAPE WITH THE FALL OF CELESTINO:
ABOUT A VISÃO DAS PLANTAS, BY DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

Mônica Genelhu Fagundes¹

15

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance *A visão das plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida, posto em diálogo com o ensaio “A Nau de Ícaro”, de Eduardo Lourenço, e com a tela de Pieter Bruegel que o inspira: *Paisagem com a queda de Ícaro*. A questão central da análise é a relação que a narrativa ficcional estabelece, por meio do tema do duplo e da estrutura do sintoma, entre duas fases da vida de seu protagonista, que são também metonímia de dois momentos da história portuguesa: o passado, tempo do mar, em que o Capitão Celestino comandava um navio negreiro, e o presente, tempo da terra, em que retorna à casa e se dedica a cultivar um jardim. Discutem-se os sentidos de oposição ou correspondência, reparação ou representação que articulam esses tempos, bem como o estatuto ético que lhes é conferido. Contribuem para a leitura reflexões de Emanuele Coccia, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, que de diversos modos investigam vínculos entre natureza, história, testemunho e narração, fundamentais no romance estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Djaimilia Pereira de Almeida. *A Visão das plantas*. Narrativa portuguesa contemporânea. Jardim.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of the novel *A Visão das Plantas*, by Djaimilia Pereira de Almeida, in dialogue with the essay “A Nau de Ícaro”, by Eduardo Lourenço, and with the painting by Pieter Bruegel that inspires it: *Landscape with the fall of Icarus*. The central question of the analysis is the relationship that the fictional narrative establishes, through the theme of the double and the structure of the symptom, between two phases in the life of its

¹ Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Membro da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-afro-brasileiros, da UFRJ, e do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), do Real Gabinete Português de Leitura. Investigadora na área de estudos interartes, dedicando-se especialmente às relações entre texto e imagem na literatura portuguesa moderna e contemporânea. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0787-2402>

protagonist, which are also metonymy of two moments in Portuguese history: the past, time of the sea, in which Captain Celestino commanded a slave ship, and the present, time of the land, in which he returns home and dedicates himself to cultivating a garden. The senses of opposition or correspondence, reparation or representation that articulate these times are discussed, as well as the ethical status attributed to them. Reflections by Emanuele Coccia, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben and Walter Benjamin, which in different ways investigate links between nature, history, testimony and narration, fundamental in the studied novel, contribute to the analysis.

KEYWORDS: Djaimilia Pereira de Almeida. *A Visão das plantas*. Contemporary Portuguese narrative. Garden.

Para meu pai, que me deixou um jardim.

*He construido un jardín como quien hace
los gestos correctos en el lugar errado.
Errado, no de error, sino de lugar otro,
como hablar con el reflejo del espejo
y no con quien se mira en él.*

*He construido un jardín para dialogar
allí, codo a codo con la belleza, con la siempre
muda pero activa muerte trabajando el corazón.*

[...]

*Ahora la lengua puede desatarse para hablar.
Ella que nunca pudo el escalpelo del horror
provista de herramientas para hacer, maravilloso
de ominoso. Sólo digerible al ojo el terror
si la belleza lo sostiene.²*

Diana Bellessi. “El Jardín”

A carranca da história

² Construí um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele. / Construí um jardim para dialogar / ali, lado a lado com a beleza, com a sempre / muda mas ativa morte trabalhando o coração. / [...] / Agora a língua pode desatar-se para falar. / Ela que nunca pôde dissecar o horror / provida de ferramentas para fazer maravilhoso / do ominoso. Apenas digerível ao olho o terror / Se a beleza o sustenta. (Tradução minha)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Monstros espreitam de muitos lugares – discretos, humildes: frestas de armários, portas mal fechadas, ângulos de labirinto; fendas escuras, zonas de sombra; sótãos esquecidos ou fundos porões de casas, de navios, de livros. O que abre este artigo vive no detalhe insuspeito de uma tela famosa e foi se insinuar em estreitíssimo espaço num dos muitos textos que a descrevem. Um erro, um engano, um equívoco de *re-visão* (trabalho do olhar): sítio propício. No intervalo de duas palavras possíveis, uma letra a mais (sua presença excessiva), um fonema nasal (seu arfar) o denunciam. Na abertura de “A Nau de Ícaro”, enquanto Eduardo Lourenço observa atentamente – mas talvez não tanto – o navio português que Bruegel pintou em sua *Paisagem com a queda de Ícaro* (Figura 1), a edição brasileira do ensaio flagra involuntariamente, numa gralha, o monstro que ali se esconde: onde deveria dizer “carraca”, nome daquele tipo de embarcação minuciosamente pintada e descrita, o texto inscreve uma “carranca”:

No Museu Real de Bruxelas pode ver-se um quadro de Peter Breughel, o Velho, *A queda de Ícaro*. [...] À direita do quadro, não longe do ponto onde o herói desaparece nas águas calmas, sobressai uma imponente carranca [sic] pintada com a minúcia flamenga característica do grande pintor. Tal é a minúcia que podemos ver no alto dos mastros duas bandeiras com as armas de Portugal, o escudo com as “quinas”, em memória das cinco chagas de Cristo. (LOURENÇO, 2001, p. 44)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.



Figura 1. Pieter Bruegel. *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paisagem_com_a_Queda_de_%C3%8Dcaro#/media/Ficheiro:Pieter_Bruege_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg

Vendo possivelmente mais que seu autor, o texto – essa sua versão *errante* – surpreende o monstro, que não, não sobressai com imponência, mas efetivamente existe na tela de Bruegel. Eu não teria dado por ele, não fosse a pergunta de um amigo, Marlon Augusto Barbosa: se eu tinha alguma vez encontrado na pintura a “carranca” de que o ensaio de Eduardo Lourenço fala. Nunca a havia sequer procurado (o mal de corrigir automaticamente os enganos, mesmo os felizes). Uma ampliação da cópia digital da tela até o limite da distorção a revelou afinal: mancha perturbadora, de olhos brilhantes. A figura não está em seu posto costumeiro: a proa – de onde, orgulhosa, poderia desafiar os “mares nunca dantes navegados”, protegendo os ousados marinheiros, e avistar, antes de todos, “o porto sempre por achar”. Descobre-se na popa da embarcação (Figura 2), e não exatamente carranca (uma errância cultural luso-brasileira também opera nesse erro fecundo de edição), mas cabeça de dragão, talvez serpente, a que o leme do navio parece dar asas de borboleta. Rebaixada, rente à água, na retaguarda do navio e dando-lhe as costas, ela olha para trás e para baixo: seus olhos muito abertos e iluminados observam o rastro deixado pela navegação e veem Ícaro se afogando. “Que é um dragão?” – pergunta-se o escritor Norman Douglas, citado pelo classicista Joseph

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Fontenrose em seu estudo sobre Píton, precisamente um dragão-serpente – e responde: “Um animal que olha ou observa.”. Ao que acrescenta Roberto Calasso, recordando a passagem: “De fato, *drákon* deriva de *dérkomai*, que significa ‘ter vista muito aguda’. [...] os dragões são insones [...] seu olhar não cessa de velar.” (CALASSO, 2021: 10-11) Em toda a cena de Bruegel, só a “carranca” atenta para o desastre daquele que ousou ir longe, alto demais, e despencou do céu. “É a testemunha”, eu disse. “É o anjo da história”, respondeu o Marlon.



Figura 2. Detalhe de *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: elaboração própria

A indiferença é um dos grandes temas da tela de Bruegel, enfatizado na leitura de Eduardo Lourenço:

Apesar do caráter trágico da fábula, essa pintura exprime um sentimento de paz, quase de serenidade. O símbolo da ambição humana mergulha no mar no meio da indiferença de tudo o que o envolve, homens concentrados no seu trabalho, baía serena com algumas barcas, natureza adormecida como num sonho que acabaria melhor do que o de Ícaro. (LOURENÇO, 2001, p. 44)

E em dois poemas muito conhecidos que recuperam ecfrasticamente a pintura: “Landscape with the fall of Icarus”, de William Carlos Williams, e “Musée des Beaux-Arts”, de W. H. Auden, cuja segunda estrofe diz:

In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.³

(AUDEN, 2013, p.86)

O próprio pintor reduz o acidente a um detalhe marginal na tela: no canto inferior direito, passagem de saída do olhar, surge o minorado desespero de duas pernas submergindo em águas que pouco se perturbam, parte de uma mão que não tem a quê se agarrar, algumas penas ainda em voo, acenando ao mito e indicando, como aponta Georges Didi-Huberman (2013, p. 308), que não se trata de “um ‘homem ao mar’ qualquer”, mas de uma queda do céu, da queda de Ícaro. Diante da tragédia, a vida segue seu curso, a natureza permanece inabalável – o sol que Ícaro buscou, e que o condenou, brilha sobre seu corpo já quase desaparecido –, o trabalho do camponês arando o campo não se interrompe; o navio, comprometido com seu destino, navega sem se deter por nada, nem mesmo pela visão assombrosa de um menino caindo do céu: “tudo volta as costas / Serenamente ao desastre”.

Quase tudo, já sabemos: nas traseiras do barco, na exata linha e pouco acima dos pés que se debatem, uma figura – não de proa – mas de popa: feia, humildemente

³ “No *Ícaro* de Bruegel, por exemplo: como tudo volta as costas / Serenamente ao desastre; o arador bem pode ter ouvido / A pancada n’água, o grito interrompido, / Mas para ele não era um importante fracasso; o sol brilhava/ Como lhe cabia sobre as alvas pernas a sumir-se nas águas / Esverdeadas; e o caro e delicado barco que deve ter visto / Algo assombroso, um rapaz despencando do céu, / Tinha um lugar aonde ir e continuou calmamente a navegar.” (Tradução de José Paulo Paes, modificada – AUDEN, 2013, p. 87)

deslocada, inútil e quase invisível; não a guiar o navio, mas a ser arrastada por ele e contemplando o seu rastro – encara fixamente a ruína do sonho de Ícaro, sem dele poder desviar os olhos escancarados, como aquele *Angelus Novus* de Paul Klee (Figura 3) que Walter Benjamin reconheceu como o anjo da história:



Figura 3. Paul Klee. *Angelus Novus*

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Ficheiro:Klee-angelus-novus.jpg

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226.)

Para o caso português, também poderíamos chamá-la: navegações. Esse projeto que impulsionou Portugal para muito além de seus próprios limites, e que faz com que Eduardo Lourenço veja na tela de Bruegel não só um navio português, mas uma

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

metonímia da nação e do seu povo: “Como esse barco, ancorado para sempre na tela de Breughel [...], fomos, durante quase um século, um povo que navegava ao largo do Atlântico, afastando-se de um mundo que ficava no cais.” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Ou, como diz em outro livro: “A poucas *nações* se aplicaria tão bem, como a Portugal, a imagem “navio-nação” e melhor ainda a de *nação-navio*, pela identidade de destino e projecto que encarnou, deslocando-se no espaço e no tempo [...]” (LOURENÇO, 1990, p. 14). Contaminado pelo índice icário na espirituosa economia do título do ensaio, Portugal se revela “nau de Ícaro” – uma *imagem do pensamento*, à moda benjaminiana, concentrando sentidos prodigiosamente, articulando o eixo espacial do deslocamento geográfico de uma “nação-navio” que se expandiu pelos horizontes de três oceanos e cinco continentes, e o eixo temporal de um percurso histórico marcado por ascensão e declínio, que se desenha verticalmente como o voo e a queda de Ícaro.

E não será esse Ícaro português, esse Portugal-Ícaro – ou mais precisamente: um duplo seu, seu fantasma – que nos olha da traseira sombreada, assombrada de sua nau? Revelando sua face monstruosa no retorno de viagens que, para além de sucessos e revezes, implicaram violência, exploração, destruição, na dominação de outras terras; no esquecimento da sua própria, relegada a segundo plano? Monstro, porém, que já não se impõe como ameaçadora visão, que mal se mostra (pelo menos até que inadvertidamente se dê por ele); ao contrário, é obrigado a olhar os efeitos de sua devastadora passagem e sua própria queda, naufrago de si mesmo, incapaz de resgatar-se; “carranca” alada, mas de fingidas asas, impedidas de voar como as do anjo de Klee: anjo da história, condenado a vê-la repetir-se eternamente. A testemunhar.

A nau de Celestino

A visão das plantas, romance de Djaimilia Pereira de Almeida, supõe o retorno de uma nau, transporte de uma figura que, como um espectro de Ícaro, carrega um traço de céu e seu desterro. Chama-se Celestino: *aquele que provém do céu*. O signo de elevação é ameaçado, porém, pelo sufixo, que o reduz a um vestígio celeste exilado no mundano. A trajetória da personagem encena a oscilação entre alto e baixo, ascensão e queda que o nome sugere, sem que se possa assinalar com firmeza a que passo de sua

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

vida ou a que ato seu corresponderiam esses polos de sentido e os valores a eles associados. O capitão Celestino é personagem de muitos trânsitos, a começar por uma migração intertextual: Djaimilia vai buscá-lo em *Os pescadores* (1923), de Raul Brandão, citado como epígrafe:

Ora, entre as pessoas que faziam comigo a travessia, quando a Aninhas do Jeremias me levava pela mão ao colégio, nunca mais esquecerei [...] o capitão Celestino, que tendo começado a vida como pirata a acabou como um santo, cultivando com esmero um quintal de que ainda hoje me não lembro sem inveja. Falava pouco. Sorria sempre numa satisfação interior, completa, perfeita, com uma cara de páscoas rosada e inocente, enquadrada pela barba de passa-piolho toda branca. A sua vida anterior fora misteriosa e feroz. De uma vez com sacos de cal despejados no porão sufocara uma revolta de pretos, que ia buscar à costa de África para vender no Brasil. Outras coisas piores se diziam do capitão Celestino... Mas o que eu sei com exatidão a seu respeito é que para alporques de cravos não havia outro no mundo. Todo o dia um fio de água escorrendo por condutos invisíveis de que só ele sabia o segredo, caía pingue-que-pingue nos alegretes caiados de branco; todo o dia o velho corsário, com mãos delicadas de mulher, tratava embevecido as flores cultivadas como filhas. E acabou assim a vida mondando e podando, sem uma dúvida na consciência tranquila... (ALMEIDA, 2021, p. 7)

Reprisando um gesto que o próprio Raul Brandão indica no prólogo do seu livro, feito de “apontamentos rápidos – seis linhas – um tipo – uma paisagem [...] meia dúzia de esboços afinal” que bastariam como “pegar num velho búzio para se perceber distintamente a grande voz do mar” (BRANDÃO, 2012, posição 22), o romance de Djaimilia recolhe e amplifica a pequena história do temido comandante de navio negreiro convertido em jardineiro devotado. Pega nessa miniatura narrativa como num búzio: resto de mar que guarda sua memória como ruído fantasma (“marulho obscuro”, diria Pessoa). Como num fóssil: vestígio do passado, espectro redivivo, que apela ao presente e o atravessa como força desestabilizadora (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Definição e potencialidade que caberiam também à personagem de Celestino, com sua

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

vida partida em duas que lhe confere a condição de um sobrevivente, resto póstumo de si mesmo. A descrição de Raul Brandão vai inscrever esse estatuto na fisionomia mesma do capitão, “com uma cara de páscoas”, índice da ressurreição que sucede a uma “vida anterior [...] misteriosa e feroz”. A história de Celestino mostra-se, portanto, uma “citação crítica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30): meio metonímico de recuperação, mas, sobretudo, de reexame crítico. Por um lado, do passado colonial português; por outro, do modo como o presente – a própria literatura pós-colonial – vem relendo esse passado.

É precisamente com a imagem sugerida de um búzio encontrado na praia que *A visão das plantas* começa: de regresso à terra natal, Celestino vê a casa materna, sua única herança, como “seu fóssil” (ALMEIDA, 2021, p. 10). Os anos de abandono a fizeram deteriorar-se: invadida pelas plantas do quintal, que, sem cuidados, avançaram sem controle, comprometendo as fundações da construção; e consumida pelo mar, que secou suas vigas e as deixou corroídas como a “casca de um barco” (ALMEIDA, 2021, p. 10). Ainda mais do que a um velho navio encalhado, a casa em ruínas se assemelha ao herdeiro que vem reivindicá-la qual um molusco à sua casca (não seria essa uma outra visualidade possível para o dragão-serpente acoplado ao casco do navio no detalhe da tela de Bruegel?): “A casa materna não viajara, embora as suas paredes estivessem tismadas, como a pele do capitão. [...] A casa e o herdeiro estavam velhos. Não sendo gente, era a companhia que ele não tratara de merecer, um jazigo para o seu coração.” (ALMEIDA, 2021, p. 10-11). Ela receberá o capitão que ali retorna para morrer e acolherá as memórias que o assombam, os fantasmas não resgatados de suas vítimas, não muito diferentes daqueles de sua terra e de sua gente, deixadas para trás e fossilizadas no antigo espaço familiar:

Acordou em casa, restaurado, após uma vida cheia. Mas a casa tinha mudado. Com as portadas trancadas, **a mobília coberta com lençóis**, a toalha manchada de vinho sobre a mesa, a arca da roupa fechada a um canto, os reposteiros de veludo negro, esgarçados pela traça, **tudo era outro e, ainda, o mesmo. Na penumbra, o volume dos móveis insinuava fantasmas. O pó, tornado um ser, animava o espaço**, iluminado pela claridade através das frestas das janelas. **A penumbra**

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

quase falava: respira, filho, chegaste. Um vestígio de alfazema seca perfumava o mofo. Ou seria cera? Os ouvidos sempre tinham sido melhores do que o nariz. Nenhum ruído, salvo os passos, o tactear do corredor. **A lareira negra na qual restara o abafador de cobre, a panela de ferro na cinza pisada: gente muda. A mobília não saudou o seu regresso.** Não tinha mais ninguém na vida. [...] **Abriu as portadas e o ar entrou nela como um esconjuro. Os lençóis sobre os móveis esvoaçaram e o capitão teve medo de que a alma da casa saísse pela janela e se perdesse na rua.** (ALMEIDA, 2021, p. 9. Grifos meus.)

A atmosfera fantasmática instalada desde essas linhas iniciais do romance (e acentuada ao longo da narrativa) produz o efeito de uma superposição de temporalidades, como se o passado se instalasse perturbadoramente no presente, levando a sequência cronológica ao colapso e instaurando uma lógica outra: a ordem do fóssil, da ruína, do espectro, que fazem turbilhonar a linha de um tempo que já não se pode conceber como continuum. Esse abalo e sua funcionalidade crítica são tão fundamentais para a construção ficcional de Djaimilia que se concretizam num objeto de cenário: um camiseiro de mogno, que a mãe de Celestino encomendara e a que dera por toda a vida especial atenção, sem tomar consciência, porém, de sua tendência a replicar na intimidade do espaço doméstico as ausências que o corroíam, despertando e materializando fantasmas. O primeiro deles, o pai de Celestino, também capitão do mar, que morrera em viagem:

Do homem do quadro, pouco se sabia, desde que morrera no mar, cumprindo o destino de sua linhagem. [...] Vira a sua casa ser tomada pelas ondas, o barco onde seguia, engolido pelas correntes, na noite em que a sua vida havia findado. [...] O mogno do camiseiro, encerado com cera de abelhas, rebrilhava, reflectindo-se no metal da moldura e lançando um fio de luz sobre o olhar do jovem marinheiro. Mas nunca a mãe de Celestino se apercebia desse acordar efémero do seu pai morto tão cedo. (ALMEIDA, 2021, p. 48)

O jogo de luz e reflexo encena fisicamente no espaço da casa o poder do camiseiro para evocar fantasmas, e sua tendência ao duplo. No caso de Celestino, trata-

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

se mesmo de incorporá-lo, bem como à sua história de longa ausência, condensada na madeira – também viajante – do móvel.

A madeira viera do Pará. Fora entregue ao carpinteiro do porto para que construísse o móvel no qual tencionava guardar as toalhas. Os troncos haviam feito a rota dos homens, deitados como nem a estes era permitido, dormindo sobre as ondas até virem dar às mãos do velho mestre de carpintaria. [...] **A mãe de Celestino, que encomendara o camiseiro, não podia saber que a madeira contava a história do seu filho ido há muito. [...] Mais do que todos os móveis da casa, a madeira escura narrava a história da sua dissolução com uma ironia de que a viúva não podia suspeitar.** (ALMEIDA, 2021, p. 48-49. Grifo meu)

Parte da casa, mas avatar daquele que a abandonou e a relegou à ruína, o camiseiro atua como um contra-motivo. É, entre os muros da casa, numa acumulação de tempos e espaços, o prenúncio e a memória da sua destruição pela paixão das navegações. Faz a história do mar invadir, concretamente, a terra que dela se ressent, inscrevendo-se ali qual presença (espectral, mas com solidez de madeira) de uma ausência.

[A mãe] não pensava que o móvel era o pretexto que a vida lhe deixara para matar as saudades. [...] **não adivinhava que tinha por perto um corte do seu menino. Ninguém em lado algum podia despertar a mobília e fazê-la falar, ou contar aventuras. Mas, ao limpar o pó, a mãe afagava o mundo do filho, preparava-o para se deitar na cama feita com roupa fresca.** (ALMEIDA, 2021, p. 49. Grifo meu)

Por estes exemplos iniciais, já se percebe que, redescoberta por Djaimilia e contada a partir de um búzio guardado num livro por quase cem anos, a história do capitão Celestino se anuncia um tanto mais assombrosa do que parecia ser na prosa de Raul Brandão. O narrador de *Os pescadores* apresenta a sua figura a partir de recordações da infância passada na Foz do Douro, vila à beira-mar onde conhecera “tipos curiosos de capitães aposentados” (BRANDÃO, 2012, posição 68-75). Esse olhar infantil reconstituído (cuja idealização parece potencializada pela rememoração) que o

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

texto simula é decisivo para a composição inicial da personagem e para a interpretação do arco narrativo que sua vida supostamente desenha: uma história de salvação, desde o passado como temido comandante de navio negreiro ao presente de jardineiro, da exploração ao cuidado, da violência colonialista ao trabalho amoroso, do terror à arte, da crueldade à inocência, do tempo da morte à primavera da ressurreição.

Essa conversão de “pirata” a “santo” é assinalada pelos espaços, também a princípio antagônicos, que situam as duas fases da vida de Celestino: o mar e a terra, cenários históricos da identidade portuguesa que correspondem, na esfera simbólica, ao reino e ao jardim. Como explica Giorgio Agamben (2022, p. 10), Reino e Jardim constituem paradigmas opostos na tradição do pensamento ocidental de base teológica. O Reino serviu de modelo, “jamais cessou de influenciar as formas e as estruturas do poder profano”, e o Jardim, imagem original do Paraíso (com “molde no avéstico *pairidaeza*, que designa um amplo jardim fechado”), teve neutralizadas suas implicações políticas, sendo consagrado como espaço transcendental de pureza anterior à queda – o Jardim do Éden – e de perdão dos pecados ou prêmio pela superação dos limites humanos – o Jardim das Delícias terrenas. O que Agamben procura demonstrar, porém, é que “não é possível separar o Jardim do Reino, pois, pelo contrário, eles se entrelaçam com tanta frequência e tão intimamente que é provável que uma pesquisa sobre seus cruzamentos e sobre suas divergências acabaria por redesenhar, de modo significativo, a cartografia do poder ocidental”. Agamben (2022, p. 57) encontra esses entrelaçamentos numa série de obras da teologia, da filosofia e da literatura, detendo-se particularmente na *Comédia* de Dante, que desenharia um percurso da selva escura à divina floresta, e da divina floresta ao empíreo. No âmbito da cultura portuguesa, *Os Lusíadas* de Camões certamente os confirmam, na imagem da Ilha do Amor: premiação dos deuses aos navegadores portugueses bem-sucedidos em sua viagem, precisamente aqueles que “[...] entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram”. A natureza maravilhosa da ilha serve de cenário ao idílio amoroso, acentuadamente erótico, entre marinheiros e ninfas, ao banquete que os recompõe dos grandes esforços da jornada e, finalmente, à revelação da máquina do mundo a Vasco da Gama. É, portanto, precisamente no jardim que se reúnem o humano e o divino, e, sobretudo, que se celebra e se consoma o Império.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Uma significativa retomada dessa concepção do jardim em íntima relação com o reino, que implica uma não menos significativa retomada crítica do épico português, parece cumprir-se em *A visão das plantas*. Se *Os pescadores* é seu intertexto mais declarado, explicitamente fundacional, o romance de Djaimilia opera uma dobra dialética no percurso linear (embora surpreendente) do capitão Celestino como apresentado por Raul Brandão, não mais redimindo o capitão no jardineiro, e o mar no jardim, mas revelando entre eles uma relação de correspondência que remete a *Os Lusíadas*. Tal obra, por sua vez, tem o seu sentido também decisivamente deslocado pela perspectiva decolonial de Djaimilia, que não resolve a empreitada ultramarina em jardim afortunado, antes perturba essa solução apaziguadora com a revelação de uma inquietante duplicidade entre Celestino, seus atos, suas vítimas e as plantas; entre o mar e o jardim, o Império colonial e o “império de plantas”, na expressão feliz de Nicola Biasio (2021, p. 145) em sua análise do romance. “O Sol, as folhas, as ameixas, os abetos também eram seus. Também eram ele.” (ALMEIDA, 2021, p. 34); “O sangue, da lascívia e da volúpia, a morte, em todas as suas declinações lúgubres, tudo tinha no quintal o seu duplo, na forma de cada planta” (ALMEIDA, 2021, p. 42);

[...] as rosas, os cravos, as surpresas suas de cada dia, cada uma das ameixas que quase lhe sabiam a ananás dos Açores eram no futuro do capitão os números, as caras, as almas de quantos, mortos pelas suas mãos ou delas testemunhas, lhe ofereciam agora o seu silêncio eterno, ali plantados, carecidos da água do seu regador, do alimento do seu poço. (ALMEIDA, 2021, p. 42-3).

Se Camões sublimou o Império num jardim das delícias, Djaimilia o perverte num jardim dos sintomas.⁴ Nas plantas exuberantes do jardim de Celestino, espelham-se, em cruéis semelhanças dessemelhantes, a sua nau, as suas viagens e os seus crimes. E o símbolo do paraíso se desfigura, atravessado pelo histórico, pela história, revelando o que dela ficara reprimido. Já não é o prêmio ou o perdão do passado colonial, mas seu

⁴ Sem querer escapar de uma simplificação dicotômica para cair em outra, cabe lembrar que, também n’*Os Lusíadas*, uma consciência trágica da corrupção das viagens como ação elevada se insinua na celebração épica, tensionando-a em diversos momentos da narrativa, inclusive na apoteose utópica da Ilha do Amor, especialmente pelo discurso da ninfa no Canto X, lembrando o rastro de morte deixado pelos portugueses no oriente.

testemunho. Será, talvez, por perturbador que pareça, o seu poema – que cabe interpretar.

Assim Georges Didi-Huberman (2017) olha as árvores de Birkenau: “como alguém que interroga testemunhas mudas” (p. 71). O termo que dá nome ao campo de extermínio significa literalmente: lugar onde crescem as bétulas, mas o teórico francês (que perdeu parte de sua família nos campos nazistas) lembra que o sufixo *au* é “também – já – uma palavra para a própria dor [...] a exclamação *au!*, em alemão, corresponde à interjeição mais espontânea do sofrimento, como *aie!* em francês ou *ai!* em português” (p. 11). A dor ecoa, portanto, por Birkenau, entre as bétulas: “a rigor os únicos sobreviventes que continuam a crescer por aqui” (p. 51), “contrapartida de uma hecatombe humana” (p. 59). Se é cruel, por dupla via, que da violência extrema dos nazistas e do sofrimento dos judeus exterminados reste um sereno bosque de bétulas e muitas flores, e que essa beleza esteja atravessada por aquele horror, cabe reconhecer o papel de testemunhas das plantas. Elas inscrevem vestígios do passado, restos de memória, pequenas narrativas: “na Antiguidade e, depois, na Idade Média, a casca das bétulas foi utilizada como suporte de textos e desenhos” (p. 15), lembra Didi-Huberman. Cumpriria, portanto, ler as plantas.

Esse impulso anima o livro de Djaimilia. É um exercício diferente daquele de Didi-Huberman, que, visitando Birkenau, está no lugar preciso, embora inevitavelmente perdido no tempo, onde se deram as atrocidades que algumas das plantas que vê (e toca e fere e interroga) efetivamente testemunharam. Se já a sua elaboração desse passado se faz necessariamente por um trabalho de imagem, que mobiliza vestígios e atua por montagem, no caso do romance essa operação de deslocamento é ainda mais consciente, por se tratar de uma composição ficcional e de imagens esteticamente elaboradas. Como no poema de Diana Bellessi que serve de epígrafe a esta leitura, Djaimilia constrói “um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele.”. Como duplo, repetição em metamorfose, reflexo, re-presentação, o jardim se torna um dispositivo narrativo e propicia a distância estritamente necessária para a reflexão. Sem ocultar, mas antes permitindo entrever o trabalho de morte que ali opera, a beleza do

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

jardim torna possível ao olho, à língua (o órgão, as palavras) lidar com o que, sem a sua mediação, escaparia, por terrível demais, ao pensamento. As plantas proporcionam um meio de apreender o horror, de dizê-lo, de lhe dar uma forma.

Essa forma, por bela que seja, não é, porém, estável ou harmoniosa, mas o lugar de um conflito, um turbilhão crítico. Ao menor descuido, deixa emergir o paradoxo que a suporta, o informe que nela trabalha; precipita a decomposição inelutável, porque inerente à sua composição:

Nas traseiras da casa, o poço e a vinha esquecida. Os braços de Celestino não davam para mais. Tinha havido planos de salgar o terreno. [...] A pedra estava descarnada: **a pele ainda húmida e as gengivas expostas aos vermes**. Cabelos não havia, salvo os pelos de aranha da videira que fora verde e limão e dera sombra à mesa debaixo do alpendre, agora em risco de desabar. **As uvas secavam nos ramos e escorriam uma calda de açúcar que o dono da casa deixava às formigas, às moscas e às abelhas**. Nem o forno, quando nele cozia a broa ou uma peça de carne, nem o fumo que subia ao céu saído da chaminé, soltando calor e uma promessa de quietude, disfarçavam que, **de frente, a casa velha tinha rosinhas atrás das orelhas, de costas, era melaço e varejeiras. Ou talvez nada disso, um molar que esconde a sua necrose com um esmalte reluzente**. (ALMEIDA, 2021, p. 31)

Em homologia (palavra do romance), jardim e jardineiro degeneram. “Caiu-me um dente junto ao abeto. Perdi-lhes a conta.” (ALMEIDA, 2021, p. 32). Doença de mar, o escorbuto se manifesta no jardim pelos típicos *sintomas*. Confluem as acepções médica e psicanalítica do termo (a percepção de perturbações físicas ou fisiológicas no organismo e a emergência de um evento reprimido que retorna numa forma distorcida), e, ainda, seu sentido etimológico: “o movimento de *cair com*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, posição 103). Movimento de Ícaro: figura que, como uma alegoria estruturante, insinua no romance a sua dialética de ascensão e queda, num incessante ritmar de alto e baixo, pois o saber do mito faz perceber no cume do céu um prenúncio do fundo do mar, e, nesse destino profundo, uma memória da altura. Também por isso Bruegel deve

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

ter escolhido pintar o momento crítico da personagem, aquele em que melhor se capta sua duplicidade: com metade do corpo afundado e as pernas ainda a projetar-se para o céu. Será curioso observar, olhando mais uma vez as minúcias da pintura (Figura 4) – seu inconsciente visual, talvez – que o ângulo das pernas de Ícaro é reproduzido nos galhos de uma árvore na costa. Como se Bruegel também tivesse “construí[do] um jardim como quem faz / os gestos corretos no lugar errado. / Errado não de erro, mas de lugar outro, / como falar com o reflexo do espelho / e não com quem se olha nele.”. Invertendo a direção do olhar, poderíamos dizer que pinta Ícaro *plantado* no mar.



Figura 4. Detalhe de *Paisagem com a queda de Ícaro*.

Fonte: elaboração própria

A semelhança vai além da impressão visual. Na sua filosofia botânica, Emanuele Coccia destaca como princípio fundamental das plantas o caráter duplo que caracteriza a sua vida e a sua estrutura:

Como se as plantas vivessem simultaneamente duas vidas: uma aérea, banhada e imersa na luz [...]; outra ctônica, mineral, latente, ontologicamente noturna [...]. Essas duas vidas não se alternam, não se excluem: são o ser de um mesmo indivíduo, o único que chega a reunir em seu corpo e em sua experiência a terra e o céu, a pedra e a luz, a água e o sol, a ser imagem do mundo em sua totalidade. É já no corpo da planta que tudo está em tudo: o céu está na terra, a terra é impelida para o céu, o ar se faz corpo e extensão, a extensão é um laboratório atmosférico. (COCCIA, 2018, p. 81)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

A descrição de Coccia convida a perceber um aspecto icárico nas plantas, como se nelas a trama do mito encontrasse uma forma de vida que incorpora o drama de Ícaro, num esquema dialético que acaba por revelar como correspondentes o elevar-se e o afundar-se, na reciprocidade do trabalho das folhas e das raízes. “A Terra é inseparável do Sol. Ir em direção à terra, afundar-se em seu seio significa sempre se elevar em direção ao Sol. Esse duplo tropismo é o próprio sopro do nosso mundo, seu dinamismo primário.” (COCCIA, 2018, p. 90). “A raiz permite ao Sol – e à vida – penetrar até a moela do planeta, levar a influência do Sol até suas camadas mais profundas, infiltrar o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da Terra.” (COCCIA, 2018, p. 87). No romance de Djaimilia, essa fórmula icárica descoberta nas plantas repercute a construção da figura de Celestino, ele próprio personalidade icárica, herói ou anti-herói de uma jornada que, a depender da perspectiva, tanto poderia ser lida na clave da redenção como do declínio, mas que *A visão das plantas* equilibra na tensão de uma dialética sem síntese, cuja regra seria, segundo Didi-Huberman: (2003, p. 296): “tese – antítese – sintoma”.

Há uma cena do romance que dramatiza essa estrutura. Numa paródia do mito de Ícaro, Celestino, delirante, mimetiza uma raiz e escava (ou imagina escavar, conforme depois se descobre) um canteiro do seu jardim, em busca de um brilho misterioso que sempre lhe escapa, fazendo-o ir mais e mais fundo⁵, até soçobrar.

No fundo do canteiro, reluzindo, alguma coisa brilhava. Cavou com as duas mãos e o brilho fugiu-lhe entre os dedos. Ansioso, fez um buraco com a pá, esvaziando o canteiro. **O brilho arredava-se, misturando-se com o reflexo do Sol a pique.** Celestino cavou com a força que conseguiu. E, enquanto cavava, concentrado na terra, um fio de loucura namorou as suas ideias e as suas mãos. [...] O Sol foi-se pondo. Indiferente à falta de luz, Celestino cavou pela sua alma. Não podia parar, não era capaz de parar, estava de pé dentro da cova, abaixo do nível das flores, sozinho e louco. Cavou mais fundo. [...] tombou de costas, na tontura, já a noite caíra. Estava da cor da terra, iluminado pela Lua. E aí abriu os olhos, ainda fora de si. **As constelações brilhavam**

⁵ Em mais um movimento intertextual do romance, a cena recorda, ainda, a narrativa curta de Almada Negreiros, “O cágado” (1921).

na sua certeza geométrica como um bordado de bastidor que era o céu negro, quase líquido. De braços e pernas abertas, pasmado, o capitão olhou as estrelas. Debaxo do seu corpo, a terra acolheu-o no seu calor vivo, clemente. E, como morto em vida, ele fechou os olhos e adormeceu. (ALMEIDA, 2021, p. 58-60. Grifos meus.)

Espelham-se, como polos opostos, mas correspondentes, o brilho desconhecido e o sol, depois o subterrâneo e o céu noturno, as estrelas e o próprio Celestino, de braços e pernas abertos, como um asterismo humano, infiltrando “o corpo metamorfoseado da estrela que nos engendra até o centro da terra”. O que lhe caberá, afinal, encontrar no trabalho de escavação é a si próprio: Ícaro invertido e espectral, “morto em vida”, um fóssil que guarda o saber de camadas e camadas de tempo atravessado. Esse achado é justamente o que previa Walter Benjamin (1987) no fragmento “Escavando e recordando”: “uma boa lembrança deve [...] fornecer uma imagem daquele que se lembra” (p. 240). O texto benjaminiano se baseia na concepção da memória como um meio de exploração do passado, “assim como o solo é o meio onde as antigas cidades estão soterradas” (p. 239), e sentencia: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.” (p.239). Freud (1996) já se valera da mesma metáfora em sua leitura da *Gradiva* de Jensen, onde o soterramento de Pompeia funciona como analogia para o mecanismo psíquico da repressão, e o escavar representa a sondagem profunda, nos “continentes negros da memória”, das formas distorcidas pelas quais o fato reprimido retorna à consciência, até o seu desencavar. Uma arqueologia do sintoma, portanto, que Celestino encena em seu jardim, revolvendo a terra e fazendo vir à tona o seu fundo, a contraparte oculta das plantas, suas raízes, que a própria personagem incorpora. Como explica Coccia:

As plantas são seres ecológica e estruturalmente duplos: mas é antes de tudo seu corpo que é anatomicamente geminado. A raiz é como um segundo corpo, secreto, esotérico, latente: um anticorpo, uma antimatéria anatômica que inverte de maneira especular, ponto por ponto, tudo que o outro corpo faz; e que impele a planta numa direção exatamente contrária àquela para onde vão todos os seus esforços na superfície. [...] Como se o corpo das plantas estivesse dividido em dois. Cada uma de suas partes se estruturando de acordo com uma força e

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

uma textura radicalmente opostas uma à outra. A raiz é um aparelho de desconstrução minuciosa das formas e das geometrias da superfície terrestre, a começar pela força que parece determinar inteiramente a nossa vida, a dos animais móveis: a gravidade. (COCCIA, 2018, p. 82)

Celestino é duplo como as plantas que escolhe por companheiras de fim da vida, e que Djaimilia transforma em duplos do capitão-jardineiro para narrar a sua história. A condição de “morto em vida” que se lhe revela ao fim da escavação é apenas mais uma da série de dualidades que caracterizam sua personalidade cindida, regida por um contínuo oscilar entre aparentes contradições que vão, no entanto, convivendo e se mostrando intercambiáveis: anjo ou monstro, herói admirado ou vilão temido, inocente ou culpado, redimido ou condenado, artista da beleza ou criminoso cruel. Ao longo da cena da escavação, ele vai se convertendo em raiz: “Cavou como se tivesse fome.” (ALMEIDA, 2021, p. 58); “A terra entrou-lhe nos olhos, debaixo das unhas, sujou-lhe a barba, chegou-lhe à boca. Não cavava a sua cova. Cavou pela sua vida, sem pensar em nada, sem sentir o corpo. Respondia a uma força de que desconhecia a origem e lhe tomara conta dos braços.” (ALMEIDA, 2021, p. 59); “Não era mais um homem: a vontade e a consciência cederam lugar à força e à energia e a lucidez tornou-se um fiapo. Cavou às escuras.” (ALMEIDA, 2021, p. 59). O jardineiro desempenha mesmo um trabalho de raiz, tornando-se, como diz Coccia, um “aparelho de desconstrução”: “Estava capaz de cavar para sempre, de destruir a obra feita no quintal.” (ALMEIDA, 2021, p. 58). Cavando, arremessando terra sobre as plantas à volta do buraco, projetando mais e mais para o fundo o corpo tornado informe, imiscuído ao solo, contraria a existência aérea e a beleza aparente das plantas, expondo a sua forma como o lugar de um conflito, a sua dualidade como semelhança dessemelhante.

Obra do fim da vida de Celestino, o jardim guarda a memória do seu passado; é o seu relato tardio, o seu canto. Não se sustenta, porém, como uma narrativa mestra, que faça valer uma perspectiva soberana. A sua paisagem cindida, instável, deixa ver – ou mesmo: produz – resíduos, tão discretos quanto impossíveis de apagar, perturbadores, incômodos, ligados ao abjeto, ao impuro: “Visto do jardim, o passado era o rasto que as lesmas deixavam ao subir a parede da casa caiada. Raramente as via, mas, ao subirem a parede, soltavam um ranho que depois secava e se tornava uma linha, parecida às que a

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

hera deixa num muro depois de podada, ou à pegada de um insecto.” (ALMEIDA, 2021, p. 43). Se a princípio o jardim se apresenta como visão reconfortante de uma história apaziguada, essa figuração vai sendo desmentida pelo informe que inquieta as suas formas e o seu sentido. Sem nada declararem (são “testemunhas mudas”), as plantas – e os animais que abrigam – marcam com as nódoas corrosivas do sintoma a parede caiada, o muro – essas telas onde se projeta a imagem de Celestino – desarticulando, desde o suporte, a síntese suposta das duas fases de sua vida. Não neutralizam as contradições, antes as inscrevem, ou reinscrevem, onde se quiseram apagadas: “A população temente da vila estava certa quando julgava o capitão suspeito. **O quintal era a sua última prova.** Nas suas pétalas brilhantes e coloridas, as ordens de outrora renovavam-se, a cada manhã, insensíveis ao amor que o jardineiro punha nelas.” (ALMEIDA, 2021, p. 55-56. Grifo meu).

Esse estatuto de prova atribuído ao jardim é importante para compreender certa deriva ética que se faz sentir em *A visão das plantas*. Como elementos objetivos, as plantas não julgam, expõem. A sua visão, perspectiva determinante da construção do romance, como seu título indica, é marcada pela indiferença, que, assim como na tela de Bruegel, revela-se, mais do que tema, um princípio ordenador (ou desordenador) da composição de Djaimilia, instituindo um conceito de justiça particular, segundo o qual narrar se torna mais importante do que julgar. Duplos de Celestino, incorporando seu caráter e dramatizando sua história, as plantas o olham como ele mesmo olhava suas vítimas, como o dragão-serpente olhava Ícaro afogando-se na paisagem de Bruegel: com um olhar que não cessa de velar, que tudo vê e dá a ver, porque desvencilhado de culpa ou comoção ou afeto de qualquer tipo:

As plantas viam o jardineiro como as plantas vêem. [...] Florescerem não era o seu meio de meterem conversa com o jardineiro, mas **uma forma de acentuarem a sua indiferença** à declaração de amor que ele cultivava a cada hora. // **Tanto lhes fazia serem cuidadas por um assassino**, se eram sujas as mãos que as amparavam ou o que viera antes do amor que ele lhes dedicava. // **Seguiam-no com o seu olhar sem julgamento** [...] (ALMEIDA, 2021, p. 36. Grifos meus)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

As plantas não acusam nem perdoam, não condenam nem salvam, não punem nem premiam. Refletem, duplicam, monstruosamente mostram. Nessa ordem narrativa, a correspondência substitui confissão, penitência e redenção; e à expectativa de *reparação* sucede a necessidade da *representação*.

Nenhuma flor lamentava a morte dos escravos que Celestino sufocara em mar alto. Os homens despejaram a cal no porão, saco a saco. Os negros viam que um pó caía sobre eles, mas não entenderam o que se passava. Os sacos de cal foram vazados no porão e a porta fechada por Celestino. Ouviram-se gemidos, pedidos de socorro e, passado algum tempo, um silêncio que apaziguou os piratas. O rapaz que lhes abria o porão pela calada manteve-se a um canto, aturdido. // Entreolharam-se, buscaram na cara uns dos outros um sinal de que podiam voltar a falar. O capitão sorriu, como se estivesse sozinho. Asfixiados, os sessenta e poucos negros que restavam depois da revolta sucumbiram aos vapores corrosivos da cal. Celestino abeirou-se da proa, sem olhar a mortandade. De olho no horizonte que espreitava, ao nascer do dia, sorveu a maresia.

As plantas viam-no como um olho de vidro vê a passagem das nuvens. Elas e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta.

E, por tudo isso, não o julgavam. (ALMEIDA, 2021, p. 36-37. Grifos meus)

A organização dessa sequência é uma expressão do sintoma no plano de composição da narrativa. Na imagem das flores, em meio a elas, na forma que são capazes de lhe emprestar, emerge um fragmento do passado, como a lembrar a analogia de Benjamin (1996, p. 224) nas suas teses “Sobre o conceito da história”: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história”. A indiferença das plantas *abre espaço* para uma descrição o mais objetiva e neutra possível de uma das maiores atrocidades cometidas por Celestino quando era comandante de navio negreiro. O horror

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

do passado emerge no espaço do jardim com a força desconcertante de um recalado que retorna. Com cruzeza, sem a interferência de escrúpulos éticos, julgamento ou consternação, porque desvencilhada de uma subjetividade propriamente humana. E assim essa história pode ser contada, pela *visão das plantas* que tudo sabem, mas não são afetadas por nada.

Revelam-se, por isso, iguais ao próprio Celestino, mas dialeticamente opostas a ele. A semelhança entre o jardineiro e o jardim é consumada num pacto de duplicidade e celebrada por metáforas que sugerem interseções e intercâmbios entre corpos, entre formas: “seiva da mesma seiva, da mesma carne”, as plantas tomam de empréstimo ao pirata o seu insensível olho de vidro e ocupam o lugar do seu coração. A própria estrutura dessa aproximação extrema de elementos tão díspares – flores e um traficante de pessoas escravizadas – atua como elemento crítico, promovendo o efeito que Didi-Huberman (2003, p. 134) chamou “crueldade das semelhanças”, manifestada por um trabalho do informe: regime que “não qualifica termos – coisas informes enquanto tais –, mas relações”; um drama de formas que se abrem a uma alteridade *plantada* no seu cerne. Trata-se de uma operação de montagem que é capaz de reelaborar esteticamente, no plano da representação, a violência e a crueldade efetivamente exercidas, desarticulando-as enquanto instrumento de terror e tornando-as objeto de reflexão e consciência crítica.

As plantas dão corpo ao passado de Celestino e de suas vítimas, como fósseis insubmissos, que restam, resistem e são capazes de reviver em formas espectrais, sintomáticas. Como explica Marlon Augusto Barbosa:

O sintoma funciona segundo Freud (assim como Aby Warburg teria pensado o funcionamento das imagens) como um conjunto, sempre novo e surpreendente, de **“restos vitais” da memória**. O sintoma sobrevém na atualidade do nosso presente, escreve Didi-Huberman – **o presente do nosso corpo, por exemplo** – “como irrupção, erupção ou (re)emergência de um [trabalho] subterrâneo recalado, mantido por demasiado tempo nas profundezas do esquecimento”. (BARBOSA, 2022, s/p. Grifos meus)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

Essa descrição teórica dos mecanismos do sintoma encontra em *A visão das plantas* uma encenação fantástica e grotesca. No corpo de um Celestino que (como já anunciava o texto de Raul Brandão e o de Djaimilia confirma) tinha a consciência tranquila: “degolei gargantas e durmo o sono dos justos” (ALMEIDA, 2021, p. 66), brota uma planta imensa, descomunal:

Descansava em paz, agarrado à almofada, mas a planta dentro dele queria gozar a noite, ver o brilho da Lua. Aparentava um santo, mas o caule assomava à garganta, estrangulava-lhe a traqueia, trepava em direcção às amígdalas, guiado pelo frescor do breu. Saindo-lhe da boca como uma cobra, afastava-se do corpo de Celestino, ao qual permanecia ligada por um colar de folhas infinito. Descia, viscosa, da cama ao chão. Com os olhos verdes de treva, cheirava o soalho frio, alongando os ramos compridos paredes acima até ao tecto. Como nada houvesse ali de interessante, galgava às janelas, olhava o outro lado dos vidros, alcançava a porta, estendia-se corredor fora a caminho da sala, farejava o camiseiro e os quadros dos velhos, abrindo-se numa rede de folhas, sangue e muco. Da boca aberta do capitão como de um poço sem fundo, mais e mais folhas enlaçadas no caule desenrolavam-se como amarras presas a um cais, abrindo-se sobre a mesa até à cozinha e daí ao bengaleiro, babando-se junto à porta da rua, movidas pelo cheiro a nada e a terra molhada da cacimba vinda lá de fora, caminhando sobre os espinhos como uma centopeia sobre as suas patas. Até à lareira, soltando um rasto de visco negro, chaminé acima, presa por ventosas, a planta alastrava dirigindo-se para a noite. E, chegada ao telhado, do qual saía num rastejar mais afoito quanto mais próxima de sentir o luar, estendia-se sobre as telhas num manto de cuspo, folhas e seiva, e cobria a vivenda, presa pela boca à sua raiz, o pirata deitado na cama. Lá fora, a Lua reflectia-se na baba como em diamantes. E a planta quedava-se em descanso, resfolegando ao ritmo do sono de Celestino. (ALMEIDA, 2021, p. 72-73)

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mónica Genelhu Fagundes.

Metamorfofes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

O trabalho do sintoma que domina o corpo do pirata jardineiro, atravessado pela planta, que finalmente engole a casa e sua história⁶, manifesta-se como uma performance do informe, assim descrita por Didi-Huberman:

Um trabalho das formas equivalente ao que seria **um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma fragmentação, um processo aflitivo levando alguma coisa à morte e, nesta negatividade mesma, inventando algo absolutamente novo, trazendo-o à tona e expondo-o a uma crueldade do trabalho nas formas e na relação entre as formas – uma crueldade nas semelhanças**. Dizer que as formas trabalham para sua própria transgressão é dizer que um tal ‘trabalho’ – debate e acomodação, fragmentação tanto quanto entrelaçamento – faz com que **as formas se lancem contra outras formas, com que sejam devoradas por outras formas**. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatar, matérias contra formas, **matérias agredindo e, por vezes, engolindo formas**. E o que terá estado em jogo num tal **conflito fecundo** nada mais seria do que uma nova maneira de pensar as formas, processos versus resultados, relações instáveis versus termos fixos, aberturas concretas versus fechamentos abstratos, **insubordinações materiais versus subordinações à ideia**. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 21-22. Grifos meus)

Essa violenta luta entre formas, uma verdadeira disputa territorial, reencena no corpo de Celestino a violência histórica da colonização, em que ele tomou parte como agente decisivo, e se reverte agora num drama alegórico no qual está em jogo o corpo do capitão, como espaço físico visado, mas também como lugar de afirmação de identidade, autonomia e poder – a transgressão que incide nas formas repercute nos conceitos e nas ideias por elas sustentados, abalando todo sentido cristalizado, toda estabilidade. O corpo do pirata torna-se, assim, o cenário da reconstituição de um crime, de seu crime (a planta começa por assomar-lhe à garganta e estrangular-lhe a traqueia, como que reprisando a asfixia por cal sofrida pelas pessoas massacradas no navio de Celestino), *re-presentado* no modo deslocado e distorcido característico do sintoma. O

⁶ Em mais um trânsito citacional, essa planta devoradora parece retomar a gisandra de *Finisterra – paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfozes, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

dessemelhante invade – de dentro – o semelhante, e essa cisão, esse estranhamento entranhado, desencadeia uma série de acidentes da forma, uma sequência de metamorfoses marcada pelos índices do escatológico, do abjeto, da decomposição: a planta se alastra como cobra, centopeia, sangue, seiva, muco, cuspo, visco, baba... num atravessamento de ordens e de reinos que põe em xeque toda hierarquia. No mais, esse poder de crescer por metamorfose, *engendrando* sempre novas formas (“As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir.” COCCIA, 2018, p. 19) é, como lembra Coccia, o modo típico de ocupação do planeta pelas plantas: uma colonização (COCCIA, 2018, p. 40) alternativa, oposta à que se caracteriza pela exploração e pela opressão. Precisamente aquilo que torna o mundo habitável. Ao final de *A visão das plantas*, o próprio Celestino deve reconhecer uma alteração no regime de duplicidade que sustentava toda a trama: “o jardineiro deixara de ser o jardim, porque o jardim se tornara jardineiro do jardineiro” (ALMEIDA, 2021, p. 83). As plantas colonizam – à sua maneira – o colonizador.

Uma vez mais, é um Ícaro sobrevivente – insistente, metamorfoseado e espectral – que me olha dos detalhes (onde mora o diabo) do sonho de Celestino. Uma dinâmica icária – de ritmadas ascensão e queda, alto e baixo – anima a planta que brota do fundo do seu corpo, sobe até sua boca, desce dali ao chão, arrasta-se pelo soalho da casa, alonga-se até o teto, galga janelas, escala pela chaminé, chega ao telhado, sem nunca se desprender de “sua raiz, o pirata deitado na cama”. Tudo porque, Ícaro das sombras, “a planta dentro dele queria gozar a noite, ver o brilho da Lua” – alta demais e que, no entanto, “reflectia-se na baba como em diamantes”. As “folhas enlaçadas no caule desenrolavam-se como amarras presas a um cais”, como se poderiam imaginar as daquele “barco, ancorado para sempre na tela de Bruegel”, no inevitável retorno de navegações que foram “um sonho para além das suas possibilidades” (LOURENÇO, 2001, p. 45). Um passado que também para sempre pesará às costas e estará diante do olhar, vivíssimo, da carranca da história que assombra aquele navio pintado e – não por acaso, ou no mais feliz deles – se permite reconhecer em terra, no corpo, na casa, no céu de Celestino: “Saindo-lhe da boca como uma cobra [...] com os olhos verdes de treva”. Monstro que assoma à garganta do santo: testemunho. Figura anacrônica mas

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

persistente de um passado não redimido, que ainda atravessa tempos, formas, corpos, quadros, livros, e que conviria saber ver, dar a ver – mais do que julgar – até que se possa tornar, “Ajoelhado diante dos cravos” – flores tão bem escolhidas –, “um fantasma que não assustava ninguém” (ALMEIDA, 2021, p. 38).

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **O reino e o jardim**. Trad. Claudio Oliveira. São Paulo: n-1, 2022.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **A visão das plantas**. São Paulo: Todavia, 2021.

AUDEN, W. H. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes e João Moura Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARBOSA, Marlon Augusto. Os usos do sintoma. In: **Lacuna**. Revista de Psicanálise. n. 13. Agosto de 2022. <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-09/>

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas 2). Trad Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BIASIO, Nicola. Diálogo da natureza e um pirata: a ecocrítica por uma perspectiva descolonizadora em A visão das plantas de Djaimilia Pereira de Almeida. **Abril – NEPA / UFF**, v. 13, n. 27, p. 137-149, 27 out. 2021.

<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50193>

BRANDÃO, Raul. **Os pescadores**. Edição digital. Braga: Edições Vercial, 2012.

CALASSO, Roberto. **La locura que viene de las ninfas**. Trad. Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Editora digital: Titivillus, 2021.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe** ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 2003.

“Paisagem com a queda de Celestino (...)”, de Mônica Genelhu Fagundes.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 13-42, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva** (Saber das imagens, saber excêntrico). Ymago. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Trad. Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: 34, 2017.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud IX**. Trad. José Octavio Aguiar de Abreu e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-88.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 3ª. ed. Lisboa: INCM, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. A nau de Ícaro. In: _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAULO, Renan Henrique Messias de. Resenha de ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. In: **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, UFMG, v. 41, n. 65, p. 333-336, 2021.

TENÓRIO, Jeferson. A confissão do carrasco. Resenha de ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. In: **Quatro cinco um**. Ano 5, n. 45, 1 de maio de 2021.