Revista Terceira Margem 58 (online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXIX, n. 58, maio-agosto/2025

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2025 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Homepage: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index
e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 3938-9702
Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/
E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: Rita Elias
Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza
Dossiê: Ana Tereza Prado Lopes, Marisa Flórido Cesar, Wallysson Francis Soares

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXIX, n. 58, maio-agosto/2025. 270 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Guerreiro Brito Losso

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Danielle Corpas, Lucas Bento Pugliesi, Lua Gil, Thiago Rhys Bezerra Cass

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Ana Carolina Cernichiaro (UNISUL), Ana Cláudia Suriani da Silva (University College London), André Cardoso (UFF), Davi Pinho (UERJ), Ellen Spielmann (Hannah Arendt Institute, TU Dresden), Ettore Finazzi-Agrò (La Sapienza, Roma), Fábio Durão (Unicamp), Gerald Bär (Universidade Aberta de Lisboa), Jaqueline Bohn Donada (UFTPR), Lucia Tennina (Universidade de Buenos Aires), Luiz Fernando Valente (Brown University), Maurício Cardozo (UFPR), Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires), Sandra Vasconcelos (USP), Wiebke Roben de Alencar Xavier (UFRN), Yuri Brunello (UFC)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa: João Ramos Torres de Mello Neto

Centro de Letras e Artes

Decano: Afranio Gonçalves Barbosa

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ LITERATURA, FILOSOFIA, ARTES & PLANTAS

Dossiê Literatura, Filosofia, Artes & Plantas – Apresentação

Ana Tereza Prado Lopes
Marisa Flórido Cesar
Wallysson Francis Soares p. 9–14

De la filosofía al ensayo vegetal

Efrén Giraldo p. 15–24

A política, a ética e a estética de *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas — uma leitura

Evelina Hoisel p. 25–34

Responder al llamado de las plantas: arte y naturaleza más allá de la forma-paisaje

Marcela Rivera Hutinel p. 35–55

A figura da flor na poesia de Juan L. Ortiz

Mariana Vieira p. 57–77

Mosaicos para um pensamento vegetal a partir da Estética do Laharsismo

Luciana Abreu Jardim p. 79–98

Vila Dois Rios: ruína e o pensamento vegetal

Ana Tereza Prado Lopes p. 99–114

O catálogo botânico como procedimento de leitura da poesia de Fiama Hasse Pais Brandão

Gabriel Guimarães Barbosa
Luciana dos Santos Salles p. 115–129

Pesadelos vegetais em *Distância de resgate*, de Samanta Schweblin

Raquel Riera
Miriam Viviana Gárate p. 131–151

Evando Nascimento: "vegetalizar o cosmos, eis a mais bela tarefa que consigo imaginar". Entrevista em torno de *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*

Evando Nascimento
Marisa Flórido Cesar
Wallysson Francis Soares p. 153–172

TEMA LIVRE

Sátira, crítica social e o problema do mal na ficção gótica de Charles Robert Maturin: *Melmoth, the wanderer*

Orlando M. Ferreira Neto p. 175–195

Letramento, autoria e autoridade: a escrita autobiográfica afro-americana de autoria feminina sob uma perspectiva historiográfica

Eliza Araújo p. 197–215

Chile, 1973: a fantasia de uma pacífica primavera em *La Casa de los Espíritus*, de Isabel Allende

Evandro Figueiredo Candido p. 217–229

Drummond, leitor de Stephen Spender

Cleber Ranieri Ribas de Almeida p. 231–264

Sobre as autoras e autores do Dossiê **p. 265**

Sobre as autoras e autores dos artigos de tema livre **p. 268**

Nesta edição **p. 269**

Terceira Margem

DOSSIÊ

LITERATURA, FILOSOFIA, ARTES & PLANTAS

DOSSIÊ LITERATURA, FILOSOFIA, ARTES & PLANTAS
APRESENTAÇÃO

[LITERATURE, PHILOSOPHY, ARTS & PLANTS
PRESENTATION]

ANA TEREZA PRADO LOPES[i]
https://orcid.org/0000-0001-7582-6040
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

MARISA FLÓRIDO CESAR[ii]
https://orcid.org/0000-0001-9915-1041
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

WALLYSSON FRANCIS SOARES[iii]
https://orcid.org/0000-0001-8490-7088
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

As questões em torno da vida vegetal têm mobilizado reflexões em diferentes palcos e espaços, produzindo experiências que nos convidam a repensar o lugar das plantas na hierarquia dos viventes e a pretensa excepcionalidade do humano sobre as demais espécies, como a única dotada de pensamento, linguagem, agência, mundo. O antropocentrismo (ocidental e moderno) fundamentou a oposição entre humano e não humano, natureza e cultura, organismo e ambiente, sujeito e objeto, e definiu a maneira de o Ocidente se relacionar com os existentes do planeta: como recurso e propriedade sempre disponíveis a serem tipificados, classificados, explorados, mercantilizados, consumidos, destruídos.

Nas últimas décadas, a biologia, a filosofia, a antropologia, as artes vêm questionando tais dicotomias e as noções que foram historicamente moldadas dentro do horizonte dessas rígidas oposições, monopólios e hierarquias. Nos "estudos multiespécies", como se convencionou chamar o campo transdisciplinar que emerge desses debates, busca-se compreender como viventes e não viventes coabitam, afetam-se e produzem mundos em comum, em teias inextricáveis de interdependência e existência. Nesse emaranhado, não há hierarquias ou separações rígidas, mas, sim, tramas relacionais e densas de coimplicações, em contínuo processo de coemergência e coexistência. Em vez de se tratar os existentes como objetos de estudo ou representação, reconhecem-se

sua agência e modos próprios de inteligência, sensibilidade e comunicação. Mais que teóricos, são esforços de imaginação e de fabulação de mundos possíveis em tempos de catástrofes, de crise climática, de extinções em massa. Esforços para enfrentar, enfim, os desafios éticos, políticos e ecológicos do presente.

Tomando como referência o livro seminal *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas (ed. Civilização Brasileira, 2021), de Evando Nascimento, e o Seminário internacional sobre o livro, ocorrido em novembro de 2023 na Casa Dirce e no Instituto de Artes da UERJ, sob coordenação de Eduardo Guerreiro Losso (PPGCL/UFRJ), este dossiê convida outras vozes para amplificar e diversificar o pensamento em torno das plantas e de suas relações com as artes. Este número da *Revista Terceira Margem* se dedica ao tema "Literatura, Filosofia, Artes & Plantas", reunindo uma entrevista com o autor, realizada pelos editores do dossiê, Marisa Flórido e Wallysson Francis Soares, e oito ensaios que, muito mais que versarem *sobre* as plantas, falam *com* elas — trazendo-as como personagens pensantes.

O livro-rizoma de Nascimento faz brotar novos exercícios de pensar que entrelaçam as plantas com a política, com a sexualidade, com a poesia, com as artes visuais e com os viventes, num chamado à solidariedade.

Nascimento nomeia seu livro um "ensaio de intervenção" e convoca seus leitores a inventar outras maneiras de se relacionarem no mundo, talvez pisando mais leve na Terra, como nos inspiram os povos originários. Mais que intervenções, o que o pensador e artista-autor baiano-carioca busca mobilizar com seus ensaios são inter*versões* — num resgate do neologismo que comparece em seu primeiro livro de ficção, *retrato desnatural* (2008), e que propõe menos intervir de maneira autoritária ou de controle; em lugar disso, as inter*versões* tratam de um fluxo de vozes e pensamentos influindo na (re)construção de um mundo mais afetivo. O resultado, uma interlocução entre literatura, artes, filosofia e ciências, como se demonstra neste dossiê, é um entrecruzamento de vozes que se somam aos nomes de Clarice Lispector, Stefano Mancusi, Emanuele Coccia, Alberto Caeiro, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa, Edmilson Pereira de Almeida, Franz Kafka, Hilda Hilst, Conceição Evaristo, J.M. Coetzee, Alejandro Zambra, entre outros artistas e pensadores que atravessam *O pensamento vegetal*, de Nascimento.

Os oito textos deste dossiê, cada um à sua maneira, questionam a centralidade humana e propõem pensamentos descentrados que reconhecem as plantas como agentes

pensantes. A vida vegetal surge nos textos como mediadoras ético-estéticas: a literatura, a poesia, as artes visuais e a filosofia são chamadas a operar uma escuta atenta e sensível e não se limitam a enfocar as plantas como meras representações botânicas. A vida vegetal ramifica e transborda para a política, para o corpo e para o imaginário. Na interseção arte-ciência-política, busca-se um pensamento implicado com o mundo vivo, sem hierarquias entre os viventes, num chamado ao enfrentamento da crise ambiental por meio de outros modos de conhecer e cocriar.

Abrimos esta edição com os textos de Efrén Giraldo e de Evelina Hoisel, cujas visões confluem num olhar arguto para a questão política em torno das plantas a partir dos textos de Evando Nascimento. Giraldo é um escritor colombiano, curador de arte, crítico, professor e pesquisador da Universidade Eafit, em Medellín. Seu livro *Sumário de plantas oficiosas:* um ensaio sobre a memória da flora foi publicado em 2023 no Brasil pela editora Fósforo. Nele, o pensador se refugia nas plantas enquanto o mundo enfrenta a pandemia da Covid-19. O resultado é uma coletânea de ensaios sobre espécies de plantas, reais ou ficcionais, numa interlocução com literatura, ciência e artes. Sua contribuição neste dossiê, o texto "De la filosofía al ensayo vegetal", oferece uma análise do livro de Evando Nascimento, destacando a forma como seus textos rompem com o formalismo acadêmico para propor uma escrita ensaística crítica, transdisciplinar. Giraldo ressalta a pulsão em politizar a relação com o vegetal ("Quizás sea necesario, desde la literatura, las artes y la crítica, politizar nuestra relación con lo vegetal"), recusando tanto modismos superficiais quanto o utilitarismo terapêutico, ao propor uma nova sensibilidade crítica que desafia a divisão entre natureza e cultura. Mais que apenas aprender com as plantas, Giraldo sinaliza que sejamos seus companheiros — e a ficção é um dispositivo que nos permite, segundo o escritor, operar mudanças sobre o mundo.

Fazendo rima com o texto de Giraldo, a professora e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia, Evelina Hoisel, em "A política, a ética e a estética de *O pensamento vegetal*", aprofunda a leitura da obra de Evando Nascimento, destacando sua dimensão política e ética. A escritora descreve o livro como "um manifesto pela preservação da vida no planeta, como uma declaração de amor a todos os viventes" e dá ênfase ao contexto político brasileiro no momento de sua publicação, em que vivemos pelas mãos do governo de extrema direita um negacionismo que não apenas aprofundou o "holocausto vegetal" — conforme expressão utilizada por Nascimento em seus ensaios —, através do

afrouxamento das leis ambientais e da deslegitimação dos órgãos fiscalizadores, mas também levou a negação da ciência a contribuir para a morte de milhares de brasileiros que não receberam a vacina a tempo. Hoisel enfatiza, em seu texto do dossiê, a denúncia da inquietante precariedade da vida vegetal — como a de outros viventes subjugados — e realça o gesto amoroso das palavras de Evando Nascimento em defesa da vida — em todas as formas e respiros.

O terceiro texto deste dossiê, "Responder al llamado de las plantas: arte y naturaleza más allá de la forma-paisaje", é de Marcela Rivera Hutinel, doutora em Filosofia e acadêmica da Faculdade de Filosofia da Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, em Santiago. A autora lança novos olhares sobre a arte e a estética latino-americana, com enfoque na escuta sensível e no rompimento com o antropocentrismo: "pensar con las plantas, pensar de otro modo que lo humano". Em seu ensaio, articula uma ponte entre a crítica literária e as práticas artísticas contemporâneas. Para Hutinel, a literatura é uma das maneiras de atender ao "chamado vegetal", como meio de *intertroca*, conforme propõe Evando Nascimento em sua obra ficcional e ensaística, ouvindo as plantas — e, talvez assim, tornando-nos plantas ao deixar que elas falem através de nós.

Os cinco textos seguintes investigam como a presença vegetal estrutura a linguagem poética, o imaginário literário e as artes visuais em diferentes autores e artistas. Mariana Vieira, em "A figura da flor na poesia de Juanele Ortiz", apresenta uma leitura filosófica e poética da obra do argentino Juan L. Ortiz em diálogo com os escritos de Emanuele Coccia — autor do célebre *A vida das plantas:* uma metafísica da mistura. A razão vegetal é pensada a partir da flor, o pensamento, como florescimento e doação. A autora destaca como a poesia de Ortiz opera em sintonia com uma imaginação cósmica e sensível, conectando-se a tradições orientais e a uma perspectiva não antropocêntrica da existência.

No texto "Mosaicos para um pensamento vegetal a partir da Estética do Laharsismo", Luciana Abreu Jardim propõe uma aproximação entre o pensamento vegetal e a estética poético-teórica do escritor Luís Serguilha, articulando sua proposta do Laharsismo com autores como Evando Nascimento, Clarice Lispector e Emanuele Coccia. A autora explora como as formas vegetais se manifestam tanto na escrita quanto na pintura, em especial através da obra de Frans Krajcberg e da escrita pictórica clariciana de *Água viva*. O texto constrói um mosaico autobiobibliográfico e ensaístico que entrelaça

a arte, a linguagem e a experiência com as plantas como modos de resistência e reencantamento do mundo.

A partir da Vila Dois Rios (Ilha Grande, RJ), o artigo de Ana Tereza Prado Lopes — artista e professora de Artes Visuais no IART/UERJ — explora a relação entre a ideia de ruína, paisagem e arte contemporânea em diálogo com o conceito de **"**pensamento vegetal" de Evando Nascimento. Noções cunhadas pelo autor, como "fitoescrita", "fitoliteratura" e "fitografia", relacionam os universos de outros autores, como Emanuele Coccia, Stefano Mancuso, Walter Benjamin e Anna Tsing, e de artistas, como Frans Krajcberg, Robert Smithson e Ana Mendieta, presentes no texto que reflete sobre a importância dos vegetais na cocriação de linguagem e de mundo.

Em "O catálogo botânico como procedimento de leitura", escrito por Gabriel Guimarães Barbosa e Luciana dos Santos Salles, o trabalho da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão é analisado, traduzido como profundamente estruturado por elementos do mundo vegetal — em especial, o poema "Catálogo botânico da primavera". Os autores propõem uma leitura em que a catalogação botânica se torna metapoética, num projeto ético-estético que entrelaça linguagem, memória e natureza. Ao conectar a poesia com a tradição dos herbários e da taxonomia científica, o texto mostra como as plantas não são apenas tema, mas fundamento do fazer poético de Fiama, sinalizando uma ecologia literária.

Por fim, e finalizando em tom de urgência, o ensaio "Pesadelos vegetais em *Distância de resgate*", por Raquel Riera e Miriam Viviana Gárate, analisa o romance *Distância de resgate*, de Samanta Schweblin, como uma narrativa de terror ecológico marcada pela presença onipresente de plantações de soja e seus efeitos devastadores. O texto explora como a contaminação por agrotóxicos transforma paisagens e corpos, revelando os horrores do modelo de *plantation* e sua herança colonial. Articulando literatura, filosofia e crítica ao capitalismo, as autoras mostram como o romance denuncia a violência invisível que recai sobre humanos e vegetais, questionando a alienação e a escalabilidade como fundamentos do agronegócio moderno. Este *ecoterror* das monoculturas sinaliza para o colapso das relações entre humano e vegetal num cenário de intoxicação e violência estrutural — alude, com isso, aos pensamentos de "holocausto vegetal" e de "fitocídio", elaborados por Evando Nascimento em *O pensamento vegetal.*

[i] **Ana Tereza Prado Lopes** é Professora Adjunta do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisadora, artista plástica e curadora. Graduada em Artes Visuais pela École Supérieure D´Art Visuel (ESAV). Tem especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e formação em Tradução Inglês-Português, PUC-Rio. Doutora e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** anaterezapl@hotmail.com

[ii] **Marisa Flórido Cesar** é professora de História e Teoria da Arte e do PPGARTES do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Pesquisadora, crítica de arte e curadora independente, possui livros e textos sobre artes visuais em livros, revistas acadêmicas, catálogos e periódicos. Entre os livros publicados, estão *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* [Circuito, 2014] e *Ana Vitória Mussi* [Apicuri, 2013]. **E-mail:** marisaflorido.uerj@gmail.com

[iii] **Wallysson Francis Soares** é doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Pesquisa autoficção, animalidade e pensamento vegetal na obra de Evando Nascimento, em interseção com a desconstrução de Jacques Derrida e com os pensamentos decoloniais. **E-mail:** wallysoares@hotmail.com

DE LA FILOSOFÍA AL ENSAYO VEGETAL

[FROM PHILOSOPHY TO THE VEGETAL ESSAY]

EFRÉN GIRALDO[i]
https://orcid.org/0000-0003-1513-3618
Universidad EAFIT, Medellín, Antioquia, Colômbia

Resenha de NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

Si bien *El pensamiento vegetal*, el libro de Evando Nascimento recientemente traducido por la editorial chilena Mimesis, es una obra de filosofía y crítica literaria, una lectura detallada permite ubicar sus aportes en las diversas poéticas autorales que predominan en las preocupaciones recientes sobre el lugar de las plantas en la creatividad humana. Más específicamente, el libro pertenece a una tradición ensayística que ha sabido mirar con atención los fenómenos de inminencia que caracterizan a las artes para abordarlos desde claves imaginativas y personales con el fin de extenderlos a ámbitos que, como el académico, no siempre logran superar sus limitaciones. Siguiendo a Theodor Adorno, como en todo gran ensayo, *El pensamiento vegetal* encarna su propia "sedición contra el espíritu de sistema", concediendo una especial atención a algo que fue tenido, hasta hace muy poco, por secundario.

Como es sabido, asistimos a una proliferación de estudios, artículos, documentales y libros de tema vegetal en diferentes registros y géneros, y que las plantas se ha vuelto un objeto de estudio más. Aun así, las aproximaciones difieren, y van desde aproximaciones livianas hasta reflexiones juiciosas que, si algún problema tuvieran, es el de haber convertido lo vegetal en un movimiento más en el conjunto de giros de una academia global plegada a la tiranía de la visibilidad. Están, por un lado, las recreaciones que buscan aproximarse a un tema hasta cierto punto inexplorado y atractivo en un escenario literario dominado por la autoficción y el reporterismo. Jardines, herbarios y huertas simplemente se han puesto de moda, quizás como respuesta a inquietudes que no han sido tramitadas políticamente. Por el otro, textos que abordan la cuestión vegetal

desde su complejidad y la necesidad de asumir las implicaciones que el reconocimiento de la subjetividad vegetal trae a campos como la filosofía o la antropología. Son ejercicios "de frontera", que buscan, de algún modo, proponer una suerte de reacomodo. Esto puede verse en el seguimiento de hipótesis que, transferidas desde la investigación científica "dura", obligan a un desajuste de las certezas instaladas en el hiato creado entre "las dos culturas", tal como las caracterizó Charles Percy Snow en 1950. A la vez invitan a algo que sí es relevante: considerar nuevas maneras de entender categorías como agencia, comunicación, inteligencia, asociatividad, que cambian una vez las plantas entran en el diálogo. Están también los textos divulgativos que se adentran en la singularidad vegetal y buscan proveer de anécdotas y datos que cumplen una función recreativa, orientada a aquella curiosidad generada por las cuestiones motivadas por las crisis ambientales. Estas obras preparan una irrupción de cuestiones vegetales que quizás haya que apoyar en su extensión general, antes de ser valoradas más específicamente a través de su real impacto en algún cambio de paradigma.

Junto con contribuciones críticas y divulgativas, de diferente valor, se encuentran textos que exhiben una preocupación más bien esnobista. No me refiero con ello a que exista una suerte de apropiación culta en contraposición a una apropiación popular. Se trata de un tipo de vulgarización que lleva apresuradamente a consolaciones que evaden la dimensión política que entraña el ingreso de las plantas. Allí encontramos muchas veces acercamientos que parten de la dimensión más reconocible de lo vegetal, de la necesidad de una compañía con las plantas, o de una supuesta "armonía con la naturaleza", lo que nos lleva a los terrenos de la autoayuda y la crítica sin consecuencias. Las plantas sanan, por supuesto, pero esas defensas farmacológicas también dejan la sensación de que falta atender al potencial político que una asociación no utilitaria con lo vegetal implicaría.

Quizás sea necesario, desde la literatura, las artes y la crítica, politizar nuestra relación con lo vegetal, un propósito al que aportan libros como *El pensamiento vegetal*, un libro que, no sobra recordar, fue publicado en Brasil en un contexto de complejidad extrema, la pandemia del Covid 19, lo que explica su tono exhortativo y su cercanía con los estilos de exposición y argumentación del ensayo literario, género "de responsabilidad" si lo hay, en el que resulta necesario un vínculo con la acción social más que con la entronización de un tema o la fijación de una agenda de campo académico.

El grupo de bibliografía reciente a la que más podríamos poner atención en este momento se caracteriza por ir de las cuestiones científicas a las cuestiones de coyuntura, junto con un llamado a transformar el estado de las cosas en ámbitos dominantemente antropocéntricos como el derecho, el mundo editorial, la industria cultural y la misma academia. En este grupo, podrían ubicarse libros que hacen el tránsito hacia una suerte de "ensayo naturalista", si nos fuera permitida la expresión, en la más clara tradición de Humboldt y Thoreau, donde la aproximación a las plantas es sensible, viajera. En muchos de estos ejemplos, prima la necesidad de aprender de las plantas, un aprendizaje que es no solo estético, pues el asombro ante la forma se da de manera simultánea con preguntas sobre el devenir humano.

Uno de los méritos más importantes de *El pensamiento vegetal* es ser capaz de presentarnos una robusta tradición de obras de creación donde ya se venía expresando una sensibilidad muy especial para y con lo vegetal, antes de que las cuestiones de la flora entraran en las humanidades y lograran algo de trámite en las agendas políticas. Pero más allá de ser parte de una suerte de "tendencia", importa más valorar allí los ejemplos del arte, algunos de los cuales sirven al autor para mostrar que la inquietud por la flora desborda la simple inscripción verbal. El libro de Nascimento es un trabajo "excéntrico", en el que se prescinde de la retórica académica.

De hecho, *El pensamiento vegetal* explica bien el modo en que la plástica ofrece unas posibilidades diferentes a la literatura, sobre todo porque estas posibilidades pueden verse a partir de la ruptura con la mimesis operada a finales del siglo XIX por el impresionismo. Acercarse a la génesis de otras formas de pensar plástica y líricamente está uno de sus mayores logros. Múltiple, irradiante, atendiendo a lo que dicen las obras, Nascimento no impone categorías para crear compartimientos estancos, sino que muestra la irrupción de las cuestiones vegetales "como se le van apareciendo". Las referencias a escritores y escritoras como Caeiro-Pessoa, Calvino, Drummond de Andrade, Giono, Marder, Lispector o Han Kang, o a artistas como Luigi Serafini y Franz Krajcberg, se convierten en compañía de lectura, pero también definen un gesto de "afiliación", si queremos entender el movimiento de creación de familias de pensamiento y amistad intelectual que siempre encontramos en el buen ensayo, y que Edward Said refiere en su reflexión sobre el mundo, el texto y el crítico (2011, p. 31). Quizás haya que decir, desde ya, que este propósito de vinculación revela su poder generativo, pues el libro termina

invitando a encontrar en otras obras y autores la presencia de preguntas por lo vegetal a las que, de alguna manera, filosofía y crítica han llegado "tarde".

Junto con referentes más o menos conocidos, el libro hace una suerte de rescate de piezas que o bien están fuera del canon de grandes obras por su tema y orientación o que han sido reconocidas por cuestiones diferentes a la vegetal. Por momentos, no son obras completas, sino fragmentos de prosa y verso en los que laten cuestiones de rica intensidad. Este doble movimiento, el del lector y espectador atento, resulta interesante porque, por un lado, resalta obras que fueron condenadas a una especie de olvido crítico, quizás por la imposibilidad de encontrarles un lugar en los géneros establecidos, pero también por su tendencia a ocuparse de temas marginales y de irrupciones que, a pesar de su potencia, se dieron en espacios limitados, como ocurre con cualquier brote vegetal en una grieta del pavimento. De hecho, parece que la forma ensayística elegida hubiera seguido cierto despliegue vegetal visto en una escritura liberada de las ataduras de la forma canónica de hacer filosofía. También, en la forma crítica y filosofía terminan siendo deudoras de la literatura.

De la organización del libro y sus subsecciones, nunca dominadas por la lógica del tratado académico convencional, me gustaría señalar cómo se manifiesta, junto con una imaginería argumentativa vegetal, una especie de principio de constelación, en la más plena tradición benjaminiana. Los subtítulos parecen obedecer más a un sistema de ordenamiento emotivo que a una supuesta sistemática del tema. Y también porque la parte anecdótica y autofigural se entreteje con los mismos argumentos, en la más plena tradición inaugurada por Montaigne. En este sentido el libro de Nascimento nos permite asomarnos a la vida del autor, en una clave que supera el exhibicionismo de la autoficción y busca más bien ofrecernos los caminos en que los conceptos se consolidan en una afirmación vital.

La otra clave ensayística de *El pensamiento vegetal* está en que, a partir de su propio asombro ante las paradojas que se le revelan al autor a partir del estudio de las diferentes corrientes de la filosofía (las contradicciones, callejones ciegos e insuficiencias reveladas en Hegel o Heidegger son aleccionadoras), transita hacia una mirada comprometida con un tiempo presente al que critica mostrando la perduración de estereotipos y miradas limitantes. También resaltan otros valores ensayísticos del libro: su inclinación al "gesto rapsódico", si quisiéramos seguir a José Miguel Oviedo en su caracterización del género

de Montaigne (18); su uso recreativo y poético de las citas; su digresividad elegante, y su insistencia en hablar en primera persona con el fin de recalcar el aquí y el ahora de su ejercicio (en este caso, un contexto político en el que la precariedad del presente humano encuentra resonancia en otras vidas precarias, las de las selvas por ejemplo, dueñas de una doliente voz compañera). Estas dimensiones tienen varios efectos: la performatividad (es un libro que nos va contando cómo nace y se despliega), la intimidad testimonial, la elevación de la anécdota a una dignidad conceptual y la aguda crítica a los lastres históricos con que cargan las palabras.

A continuación, llaman la atención varios temas tocados por *El pensamiento vegetal* que empiezan a resonar en la crítica y la creación. Son, en muchos casos, metáforas o imágenes que iluminan cuestiones hasta ahora en sombras y, en otros, de conceptos robustos que ofrecen rendimiento para afrontar las limitaciones que tiene el estudio de las cuestiones vegetales en la literatura y su ingreso en la política. Es en este punto donde ocuparse de las artes visuales da al libro uno de sus perfiles más interesantes.

El arte moderno, como sabemos por lo menos desde el impresionismo, destronó la historia humana como tema del arte y le concedió a la naturaleza, a la luz y a las formas de lo vivo un lugar mucho más importante que a la historia humana, algo que, con muy pocas excepciones, la literatura solo advirtió mucho más tarde. Como sabemos, la renuncia a la representación de cuerpos y acciones humanas llevó a las artes plásticas y visuales por caminos nuevos, lo que nos dio una enorme cantidad de obras "vegetales" de muchos estilos, mientras que en la literatura de ficción esos caminos transitados por las vanguardias de alguna manera se desandaron, llevándonos de nuevo a la representación antropocéntrica. Si bien esta cuestión exigiría un examen mucho más detallado, me gustaría señalar que el arte contemporáneo es quizás un espacio más propicio para encarar las implicaciones de un "pensamiento vegetal" que el ofrecido por la narración literaria dominante en nuestro tiempo, mucho más atada a los viejos hábitos representacionales. De hecho, en su propuesta de una "fitoliteratura", hay una ruta muy interesante, pero aún falta ver cómo los ejemplos precursores (Clarice Lispector me parece el más contundente entre los ofrecidos por el autor) permiten una aproximación a paradigmas diferentes, que parecen haberse encarnado por fuera de la novela y el cuento y haber mirado hacia el ensayo y la poesía lírica.

Un aspecto que llama la atención sobre la relación entre escritura y flora es que tiene la ventaja de establecer, más que la posibilidad de una traducción intersemiótica *a la* Roman Jakobson, la convivencia de dos órdenes vecinos y, en muchos casos, complementarios, que van a más allá de las analogías visuales. La idea de que existe una escritura vegetal o una escritura de las plantas tiene el mérito de anular la distinción entre signos naturales y signos convencionales, algo que, desde los griegos, ha servido de base al pensamiento sobre la lengua y al mismo pensamiento visual del que hemos empezado a ocuparnos en las últimas décadas. Esta idea de escritura de las plantas, que tiene un punto de partida en la neurobiología vegetal, dada la indudable capacidad comunicativa vegetal, indicaría que la preposición "de" alberga una preocupación ya no temática (la escritura vegetal como escritura "sobre" las plantas), sino una coexistencia, y muy probablemente un aprendizaje. La idea de un conjunto de alteridades "vecinales", como bellamente las llama Nascimento, convocaría una apertura prometedora. Los signos vegetales se articularían con una intervención creativa y formativa sobre el mundo que serviría de alternativa a los paradigmas de subordinación y extracción que han definido nuestra relación con las plantas. Esto, por supuesto, exige una teoría amplia de la escritura, empeño en el que el mismo Nascimento ha insistido en otras ocasiones. Tal esfuerzo se podría hermanar con el intento de conferir a la literatura una decidida dimensión "pensante".

De hecho, la potente noción de "alteridad vecinal" permite ir más allá del uso de las plantas como tema o como pretexto. Nascimento es claro en indicar que la instrumentalización de las plantas ha resultado funcional a cierta reducción y que en cierta medida resulta necesario aprender de ellas. Si bien reconocemos la potencia de la alteridad vegetal para la filosofía y el pensamiento, es necesario que esta sea "compañera". En esto, nuestro autor parecería ir de la mano con la idea de que, en lugar de la competencia, noción heredada de Darwin y luego mal aplicada a la teoría social con las consecuencias que todos conocemos, las plantas se inclinan por una cooperación y una solución de problemas del ambiente que nos demuestra su notorio comportamiento como "inteligencias de enjambre". Ahora bien, pese a este reconocimiento, parece necesario no renunciar a la opacidad del mundo vegetal, de mantener su capacidad de sostenerse en un universo del que necesariamente se obtienen respuestas solo al hacer determinado tipo de preguntas, precisamente aquellas que no están condicionadas por el

lente especista y la mentalidad acostumbrada a una relación con las "riquezas de la naturaleza". No se debería buscar, entonces, así sea metafóricamente, algo así como "los secretos de las plantas". Resulta mejor aprender de ellas y de su comportamiento, lo que nos lleva a una de las más sugerentes posibilidades señaladas por este y otros libros importantes que se han escrito recientemente sobre lo vegetal: la posibilidad de que las plantas sean modelos de escritura y creación.

Una cuestión adicional que resulta llamativa es la relevancia que adquiere en el libro de Nascimento la idea de que las plantas permiten postular un "archivo vegetal" o, más generalmente, un "archivo vivo". Como se sabe, la noción de archivo tiene una fuerte presencia en historia del arte, crítica y museología, al punto de que se reconoce en el archivo un verdadero paradigma, tanto para la teoría como la práctica del arte. Aun así, la memoria y la relación con los acontecimientos traumáticos de la historia parecen haberse convertido, en muchos casos, en una suerte de tema de comparsa para la marcha del mercado del arte y el mercado editorial contemporáneos. Lo que me parece interesante en el planteamiento de Nascimento es la capacidad de observar en las plantas un archivo alternativo al archivo cultural, lo que obliga a considerar las posibilidades de comprender la memoria vegetal en un marco que implicaría la búsqueda de una suerte de aumento de la vida a través del arte. Este aporte nos abre la posibilidad de comprender muchas obras bajo la presencia del archivo bioinspirado, que piensa y crea bajo otras líneas operativas y que admite la cooperación interespecie. Quizás, en un guiño derrideano, haya que tomar nota de que, a los arcontes, facultados para custodiar e interpretar el archivo, les corresponda abrirse al futuro vegetal y al archivo vivo que portan los árboles, por ejemplo, los *hibakujumoku*, que en Japón lograron rebrotar después del bombardeo atómico y guardaron trozos y despojos, o como el herbario de Chernóbil, objeto por la misma época del libro de Nascimento de un proceso de resignificación por parte de la fotógrafa Anaïs Tondeur. Es allí donde la aproximación de Nascimento a la obra escultórica de Franz Krajcberg resulta reveladora de una relación cara a cara entre humanos y no humanos.

La idea de holocausto de las plantas u holocausto vegetal es también suficientemente provocadora para dar una vuelta de tuerca a la pregunta por la solidaridad con los otros vivientes y la oscura certeza de que nuestro destino como humanidad está unido al de otras criaturas y entidades. La figura del holocausto, bajo las figuraciones de la extinción y el apocalipsis, como sabemos, es una de las claves fuertes de interpretación

ficcional de la realidad, y en tal sentido parece una idea apta para abordar ficciones sobre y con lo vegetal.

Por tanto, resulta muy útil hacerse eco de una reflexión que atraviesa todo *El pensamiento vegetal*, la de que hay una suerte de injusticia en el lugar secundario que se le ha dado a la flora en la historia del pensamiento. De hecho, el libro termina haciendo una vindicación e insinuando una especie de programa que quiero resaltar aquí porque nos lleva a los terrenos donde el ensayo se siente más a gusto, allí donde la experimentación y la acción sobre la marcha de la vida social definen el principal objetivo de la literatura. De hecho, la injusticia con las plantas habla más de las dificultades que tienen las humanidades, la academia y las artes para reconocer lo que realmente importa que de nuestro mismo reconocimiento de esa importancia en la vida misma. Me explico: salvo con contadas excepciones, reconocemos la importancia de las plantas para la vida, pero esa importancia no parece haber transitado a un mejor reconocimiento en la cultura letrada y, sobre todo, en el tránsito al derecho, que solo muy recientemente ha sufrido su propio descentramiento para admitir a entidades no humanas, ríos, bosques, su condición de sujeto de derechos. Es como si, aun identificando la importancia de las plantas y los hongos para nuestra supervivencia, fuéramos muy lentos en reconocer un estatuto claro en su representación y su presencia. En este contexto, una teoría amplia de la literatura, animada por el ensayo naturalista, debería poner en el centro la bioinspiración, si es que es posible que aprendamos de las plantas y su manera de estar en el mundo. De alguna manera, nuestra idea de acción, nuestra concepción de destino y acaso nuestra idea de personaje y entidad narrativa debería admitir de una vez por todas el lugar preponderante de las plantas como aumentadoras de la vida.

Me gustaría recordar que el mismo Nascimento reconoce la dimensión experimental del ensayo, que se estima cada vez más necesaria para recuperar a las humanidades de su anquilosamiento, como recordó Samuel Weber en aquel texto escrito como respuesta al texto de Derrida, o como puede rastrearse hasta una de las poéticas del ensayo, la de Max Bense, que define muy bien en el seno del ensayismo el interés por el tanteo y la exploración. De la propuesta de Weber y la definición de Bense, me interesa subrayar varias cosas: el ensayar como proceso, el hallazgo del tema en la misma escritura, la experimentación con los conceptos y la idea de configuración. En este contexto, el ensayo de Nascimento aparece muy claramente como una interrogación que

va a los aspectos fundantes de la literatura y la creación y que extrae de su presencia dentro de las ideas sociales un papel para ser seguido en el futuro.

Finalmente, unas cuantas palabras sobre la ficción. Más o menos desde tiempos de Aristóteles, hemos vinculado el propósito de la ficción con la representación de las acciones humanas: *mimesis praxeos*. Esto dejaría por fuera la posibilidad de que otros vivientes tuvieran algún lugar protagónico, condenándolas a dos espacios señalados por Nascimento: por un lado, el fondo, el decorado, y por el otro la dimensión simbólica. Más allá de la discusión activada por la relación entre *mimesis* y *mythos*, quiero señalar la agudeza de la afirmación de *El pensamiento vegetal* de que las plantas fueron expulsadas del banquete filosófico, pero que, quizás, ante las circunstancias que vivimos se podría aguardar muy pronto su retorno. Este retorno tendría que permitir la apertura no solo a nuevos ejercicios del pensar (los del ensayo más que los de la filosofía académica) y a programas y desarrollos sociales que se atrevan a dar a las plantas ese lugar necesario e inminente. Para esto, la ficción está más que preparada, dado que puede usar dispositivos que no solo describen el mundo, sino que nos permiten operar cambios sobre él, ya que, como dijo Frank Kermode,

> existen los verdes pensamientos de la fantasía que se ocupan sólo de proporcionar a cada uno un adecuado equivalente mental, sino además de proyectar los deseos de la mente sobre la realidad. Cuando las ficciones cambian, por tanto, el mundo cambia con ellas. Esto es lo que quiso significar el poeta cuando afirmó que la poesía moderna era “el acto de encontrar/lo que será suficiente”. (Kermode, 2000, p. 49)

Referencias

ADORNO, T. *Notes on Literature*. New York: Columbia University Press, 1991.

BENSE, M. *Sobre el ensayo y su prosa*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos: UNAM, 2004.

KERMODE, F. *El sentido de un final.* Barcelona: Gedisa, 2000.

OVIEDO, J. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1990.

SAID, E. *El mundo, el texto y el crítico*. México: UNAM, 2011.

SNOW, C. *The two cultures*. New York: Cambridge University Press, 1959.

WEBER, S. El futuro de las humanidades. Experimentando. *Co-Herencia*, Universidad EAFIT, Medellín, volumen 11, número 20, 2014, p. 13–38.

Recebido em: 24/10/2024
Aceito em: 13/05/2025

[i] **Efrén Giraldo** es escritor y Profesor Distinguido de la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia. Es autor de varios libros, entre ellos, Sumario de plantas oficiosas (ed. Luna Libros, 2023, traducido al portugués por ed. Fosforo), y Caminos del moriche: cuaderno vegetal de La vorágine (ed. Luna Libros, ed. Laguna Libros, 2024). **E-mail:** egiral25@eafit.edu.co

A POLÍTICA, A ÉTICA E A ESTÉTICA DE *O PENSAMENTO VEGETAL*: A LITERATURA E AS PLANTAS — UMA LEITURA

[POLITICS, ETHICS AND AESTHETICS IN *O PENSAMENTO VEGETAL*: LITERATURE AND PLANTS — A READING]

EVELINA HOISEL[i]
https://orcid.org/0000-0002-0245-3914
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil

Resumo: Esta leitura aborda *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas (2021) na ferocidade das suas reflexões e denúncias, bem como no seu afetuoso legado, como um manifesto pela preservação da vida no planeta, como uma declaração de amor a todos os viventes. É na força pulsante da vida em declínio que as reflexões de Evando Nascimento disseminam a necessidade vital de uma solidariedade de todos os viventes, a partir de uma política da existência não mais pautada em biopolíticas exploratórias e de mercantilização e destruição da vida, mas por uma adequação ética e estética baseada em biopoderes inovadoramente outros, que garantam a convivência de todas as espécies e a defesa apaixonada de um *superviver*, isto é, um viver mais e melhor, para além de toda sobrevivência imediata.

Palavras-chave: pensamento vegetal; política da existência; solidariedade dos viventes; ética; estética

Abstract: This reading considers *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas (2021) in the ferocity of its reflections and denunciations, as well as in its affectionate legacy, as a manifesto for the preservation of life on the planet, as a declaration of love for all living beings. It is within the pulsating force of life in decline that Evando Nascimento's reflections spread the vital need for solidarity among all living beings, rooted in a politics of existence no longer based on exploitative biopolitics and the commodification and destruction of life, but rather on an ethical and aesthetic adjustment based on innovatively alternative biopowers that ensure the coexistence of all species and the passionate defense of a *super-living*, that is, living more and better, beyond mere immediate survival.

Keywords: vegetal thinking; politics of existence; solidarity of living beings; ethics; aesthetics.

É uma grande alegria estar na Casa Dirce Cortes Riedel[1] para falar sobre o livro de Evando Nascimento, *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas (2021). É a primeira vez que venho a esta Casa, um espaço de memória da saudosa intelectual que tanto fez pela literatura, pela educação, pela cultura. Dirce foi minha professora na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e se tornou uma grande amiga, amizade sempre festejada nos nossos reencontros aqui no Rio e em Salvador, onde ela aportou diversas vezes, numa reafirmação dos laços que nos ligavam. Assim, estar neste espaço para falar do livro do amigo, colega, escritor, artista plástico, Evando Nascimento, é motivo de forte emoção e alegria.

Além de tais aspectos, entendo a realização desse Seminário Internacional sobre o livro de Evando Nascimento como uma forma de disseminação pensante, uma germinação da *estufa de saberes plurais* no sentido de semear um desejo de coabitação infinita, uma defesa incondicional da vida, nas complexas relações de todos os viventes. Na introdução do livro, Evando faz uma afirmação que sintetiza de maneira vertiginosa as 348 páginas de *O pensamento vegetal:* "No coração deste livro, pulsa o tema da *vida* na perspectiva do viver, do sobreviver, e do *superviver* além da morte..." (Nascimento, 2021, p. 23).

Portanto, é na força pulsante da vida que suas reflexões disseminam a necessidade vital de uma solidariedade de todos os viventes, a partir de uma política da existência não mais pautada em biopolíticas exploratórias e de mercantilização da vida, mas por uma adequação ética e estética, baseadas em biopoderes inovadoramente outros, que garantam a convivência da espécie humana com outras espécies e a defesa apaixonada de um *superviver,* "que seria um viver mais e melhor, para além de toda sobrevivência imediata" (Nascimento, 2021, p. 262). Evando é bastante enfático e preciso nos seus ensaios rizomáticos, nos quais afirma que a vida das plantas é a questão ética e política mais importante do mundo atual, pois a vida no planeta depende dos vegetais e da interação de todos os viventes. Em outro trecho, declara que o seu desejo é reinterpretar a precariedade da vida vegetal como potência ética, política e estética*,* no sentido de promover uma transvaloração do valor das plantas, dos vegetais. Compreendo essa reinterpretação como um movimento crucial para fazer germinar o pensamento vegetal.

[1] A resenha é decorrente de fala na Casa Dirce Cortes Riedel em novembro de 2023.

Assim, os ensaios de *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas traduzem uma postura política, ética e estética de um intelectual contemporâneo, sensibilizado e indignado com a compulsão devoradora e destruidora dos humanos — da civilização racionalista —, que clama pela defesa ampla e irrestrita do direito à vida, não apenas pela defesa dos direitos humanos, mas principalmente das vidas animal e vegetal. Em *O pensamento vegetal*, na ferocidade das suas reflexões e denúncias, bem como no seu afetuoso legado — o seu testemunho —, leio o desejo de que floresçam e frutifiquem suas semeaduras e germinações, como uma declaração de amor a todos os viventes. É, portanto, um manifesto pela preservação da vida no planeta. *Um livro a favor da vida*.

Uma declaração que expõe as aporias para um efetivo processo de respeito à vida animal e vegetal — principalmente à vida vegetal, a mais rebaixada pelo antropocentrismo e pelo zoocentrismo ocidental —, que não declina do seu potencial de intervenção — ou interversão? — como possibilidade de construção de uma vida compartilhada, um conviver de todas as espécies de viventes, inclusive as vidas precárias, além das orgânicas e inorgânicas. Nas considerações disseminadoras de Evando Nascimento, não existirá verdadeira democracia sem direitos humanos e sem respeito à vida animal e à vida vegetal.

Publicados em 2021, os dez ensaios de *O pensamento vegetal:* a literatura e as plantas abordam as prementes questões ecológico-planetárias do período em que a pesquisa foi realizada e as questões políticas que envolviam o Brasil, questões responsáveis pelo agravamento da crise ambiental no país, as quais Evando analisa referindo-se ao *desgoverno brasileiro*, ou seja, o período no qual tivemos um governo de extrema direita e uma política baseada no ódio ostensivo às vidas animal e vegetal, e até mesmo à vida humana, aspecto catastroficamente estampado no número de mortes desnecessárias durante a pandemia, mortes provenientes do descaso pela Covid-19 e de uma política antivacina.

Evando é bastante explícito ao recuperar o *projeto de destruição ambiental* do governo extremista brasileiro, que não utilizou as verbas previstas para preservação do meio ambiente, não reforçou as brigadas anti-incêndio e ainda incentivou o desflorestamento e a exportação ilícita de madeira, a grilagem e a mineração, até mesmo em terras indígenas. A destruição das florestas, decorrente das queimadas criminosas na Amazônia, no Pantanal, na Chapada Diamantina, proliferou no período, diante da

impunidade dos crimes cometidos contra o meio ambiente, com a conivência de diversos segmentos da sociedade, inclusive de um vasto contingente policial, segmentos que aderiram à ideologia da extrema direita. Promoveu-se uma destruição voraz e veloz do patrimônio natural e cultural do país — como as instituições universitárias e culturais, menosprezo pela ciência, utilização de *fake news* para desmantelar o sistema do Estado democrático brasileiro, o desprezo pelos indígenas, submetidos ao extermínio, além das práticas violentas e atentatórias à diversidade, às questões raciais, aos direitos mais básicos à vida.

Ao abordar a situação do Brasil diante de uma política antiambiental, uma biopolítica, a qual é sempre empresarialmente destrutiva, Evando Nascimento denomina de *fitocídio* a exterminação planejada dos vegetais, da floresta, numa violência que é antes de tudo *fitofóbica.* A extensão desse teatro dos horrores que se realiza no cenário do Brasil — e também em escala mundial, principalmente com a expansão da extrema direita em diversos países — pode ser dimensionada em um dos subtítulos do capítulo 8. O "holocausto vegetal" e o suicídio coletivo da humanidade, no qual se pode ler, na página 236, o item "Genocídio, etnocídio, fitocídio, zoocídio: o suicídio coletivo da humanidade". A amplitude da destruição, traduzida aqui por meio dessa sequência de palavras, revela a urgência de uma intervenção capaz de barrar as ações devastadoras e mortíferas que movimentam o presente, como possibilidade de resistência e de opção pela vida.

Diante das chamas que ardiam na Amazônia e no Pantanal, queimando plantas e animais, bem como em outros países do mundo, Evando nomeia o trágico espetáculo de *holocausto vegetal*, recorrendo para isso à etimologia da palavra: "queimar o todo" ou "queimar tudo". Sabemos que o cenário da destruição é muito extenso, acontece em escala planetária, e é resultado de um longo processo de agressão à natureza, que, à medida que se acentua com o transcorrer dos anos, torna a recuperação do meio ambiente quase irreversível, numa constante ameaça à vida.

Os eventos climáticos extremos que vivenciamos hoje — seca na Amazônia, tempestades e enchentes no sul do país e em diversas regiões do planeta, incêndios florestais decorrentes do clima seco e do crime, onda de calor escaldante que se propaga pelo mundo — exibem a força da devastação de uma mudança climática já instalada, que exige com celeridade outras formas de comportamento e de conviver. É inadmissível que

apenas um por cento da população mundial — a dos bilionários — cause mais estragos ao planeta do que o restante da população.

Ainda na metade do século passado, a obra de Frans Krajcberg promovia a exposição de uma tragédia que já acontecia e anunciava o tamanho da catástrofe que se projetava para o futuro, a qual só fez se agravar ao longo dos anos. A proposta artística de Frans Kracjberg pode ser sintetizada na sua declaração, citada no livro:

> Minha mensagem é trágica: eu mostro o crime. A outra face de uma tecnologia sem controle. Quero dar à minha revolta o aspecto mais dramático e mais violento. Se pudesse espalhar aqui as cinzas, eu chegaria próximo do que sinto. Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta". (Krajcberg *apud* Nascimento, 2021, p. 134)

Krajcberg trabalhava com a reelaboração de cinzas, restos, vestígios, "sua memória lutava contra o esquecimento do próprio presente", pois ele "é o arquivista da morte e da sobrevivência, ou seja, daquilo que sobrou como resíduo da destruição", afirma Evando Nascimento no seu comentário sobre a obra do artista. O ativismo artístico de Krajcberg, potencializado por uma obra que se ergue sobre os escombros da destruição ao se construir com fragmentos de objetos encontrados na natureza — cipós, raízes, troncos gigantescos, gravetos, folhas variadas —, permite a Evando Nascimento reinterpretar a precariedade da vida vegetal como potência *ética, estética e política* que define a marca de uma *intervenção* na devastada e trágica situação do planeta como um *testemunho sensível e sensitivo* que ultrapassa a época em que foi produzida (Nascimento, 2021, p. 131).

Embora seja um dos ensaios mais curtos do livro, refiro-me ao Cap 5. "Frans Krajcberg e o arquivo natural", considero que as análises de Evando expõem com explosiva potência a capacidade de a arte traduzir o processo avassalador do holocausto vegetal e planetário, ainda na segunda metade do século 20 — a exposição de Krajcberg aconteceu em Paris, em 1975 —, por meio de uma *natureza desnatural,* como define Evando. Veremos que a literatura e a arte oferecem um rico e farto material para as reflexões sobre *O pensamento vegetal*, disseminando as *mundivisões* desse descendente dos índios Camacã da Bahia, que, em suas *saudações florestais* nas redes sociais, adotou a assinatura Evando Nascimento Camacã.

O livro é apresentado ao leitor como *ensaio de intervenção*, uma *alterbiografia* (palavra frequente nos ensaios de Evando Nascimento, significando uma biografia da e pela alteridade), definindo-se por essa via a capacidade de *outrar-se* desse pensador,

capacidade crucial para fazer germinar o pensamento vegetal, ofertado ao leitor como *testemunho* da vida presente! Como a estetização do holocausto de Franz Krajcberg, considero que os ensaios são também um *testemunho sensível e sensitivo da vida* presente e das formas de resistência que podem ser mobilizadas para enfrentar o holocausto planetário.

A vida das plantas, esses viventes tão precários e desqualificados, tem muito o que dizer e ensinar aos humanos. E é o que pretende Evando Nascimento em cada reflexão que redimensiona a vida vegetal desprezada, subjugada, domesticada ao longo de um processo civilizacional positivista, centrado no cérebro privilegiado do *homo sapiens*, no cogito cartesiano, na metafísica da presença, no humanismo. Redimensionar pode então significar "*Transformar a ruína em potência, a cinza em chama* [...]. Converter a ruína e a precariedade em potência vital e arruinar e precarizar o poder violento — eis a tarefa sem fim do pensamento disseminador" (Nascimento, 2021, p. 155).

Mas, afinal, o que é o pensamento vegetal? As plantas pensam? O que é pensar?

Já na introdução do livro, Evando declara que aquilo que ele nomeia como pensamento vegetal não tem uma definição simples e definitiva, todavia compreende três significações básicas. 1. *Pensamento vegetal* seria o que pensam as plantas, ressaltando-se que, evidentemente, não se trata de um pensamento com palavras. 2. *O pensamento vegetal* seria o que nós pensamos a respeito das plantas: na ciência, na filosofia, ou mesmo no cotidiano. A terceira definição seria *a visão das plantas* — visão não mais fundada no antropocentrismo nem no zoocentrimo. Em todas essas concepções contemporâneas, as plantas adquirem autonomia existencial e são consideradas em sua sensibilidade e inteligência (Nascimento, 2021, p. 35).

A complexidade dessas definições vai sendo gradativamente apresentada nas suas múltiplas ramificações ao longo dos dez ensaios, movimentando uma extensa bibliografia que se apropria da literatura, da arte, da filosofia e das "ciências nômades", denominação dada pelo autor às disciplinas que têm contribuído para o processo de transvaloração do valor das plantas.

Para chegar a conceber um pensamento vegetal, Evando procede a um minucioso estudo sobre os processos de depreciação, de rebaixamento da vida vegetal, processos que não consideraram a singularidade vegetal em seu valor existencial, destacando apenas o seu funcionalismo e o seu utilitarismo. Nesse aspecto, a condição das plantas é ainda

mais inferior que a dos animais. Para o antropocentrismo, animais e plantas são desprovidos de pensamento, de inteligência e de linguagem, e somente a linguagem humana é capaz de uma relação essencial com o *logos*. Evando Nascimento revela de forma magistral como os preconceitos e os equívocos metafísicos foram abordados de modos distintos pela tradição ocidental, estabelecendo uma produtiva discussão com as concepções sobre as plantas em Aristóteles, em Heidegger, em Darwin, em Hegel, dentre outros, expondo os limites e as contradições desses sistemas filosóficos que sempre consideraram o valor utilitarista e funcional dos vegetais.

Denuncia, por exemplo, a contradição flagrada no sistema filosófico de Hegel, que recorre aos viventes, considerados por ele como desprovidos de pensamento, para pensar seu próprio sistema. Nascimento observa como, em *Lições de história da filosofia*, Hegel utiliza metáforas vegetais para ilustrar seu método dialético. Ou seja, "plantas não pensam, mas servem para pensar... [...] são ótimos instrumentos metafóricos, mas não constituem subjetividades plenas ou, melhor, *individualidades pensantes*" (Nascimento, 2021, p. 67). Diferentemente da tradição ocidental que afirma o valor utilitarista e funcional dos vegetais, outras culturas, como a ameríndia, a africana, as culturas do Oriente (Índia), consideram que *a vida não é útil,* e esse expressivo título do livro de Ailton Krenak é revisitado por Evando, ao afirmar que não existe vida desprovida de alguma forma de pensamento, pois vida "é pensar a si mesma, como forma de vivência, sobrevivência, sobrevida e, nos casos mais bem-sucedidos, *supervivência*, que é como nomeio o viver melhor" (Nascimento, 2021, p. 67).

O questionamento do antropocentrismo e o descentramento do pensamento metafísico ocidental deflagram o que tem sido denominado de "virada vegetal", termo criticado por Nascimento pelo seu tom de modismo e por não se aplicar às culturas que sempre reverenciaram os vegetais. Todavia, o termo indica os deslocamentos que se processam na relação entre os viventes, num redimensionamento da espécie vegetal, considerando a sua singularidade diante das demais espécies. Michael Marder, por exemplo, fala de um *fitocentrismo* na medida em que humanos e animais dependem das plantas para viver, embora, em sua concepção, essa palavra não implique uma inversão dos polos vegetal e humano, ou seja, não se trata de um centramento no polo vegetal. Botânicos contemporâneos, em pesquisas e experimentos, comprovam que as plantas são dotadas de inteligência e de sensibilidade e que são capazes de resolver problemas

sofisticados, como indica o italiano Stefano Mancuso, e estabelecem, para isso, uma espécie de *diplomacia vegetal,* uma vez que, ao contrário dos humanos, elas pensam e agem coletivamente.

Hoje, a linguagem das plantas não é apenas uma metáfora. Elas comunicam-se entre si e com outras formas de vida, enviam mensagens umas às outras por via aérea ou por meio das raízes, informando, por exemplo, sobre a presença de predadores. Nesse sentido, Evando afirma que "A comunicação vegetal é a prova indubitável de que as plantas não somente pensam, mas também sentem, ainda que não da maneira intencional como pensamos e agimos" (Nascimento, 2021, p. 25). E continua: "Um pensamento vegetal é necessariamente sensível, intelectivo, aberto ao outro enquanto outro" (Nascimento, 2021, p. 77).

É da literatura e da arte que brotam as possibilidades de fertilização do pensamento vegetal. Diversos nomes são citados na Introdução do livro, destacando-se, principalmente, os de poetas brasileiros modernistas, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa (*Magma*), e também poetas contemporâneos, como Leonardo Fróes, Ana Marques Martins, Edmilson Pereira de Almeida, Adriana Lisboa, entre outros. Outros escritores são citados uma vez que possibilitam repensar o humano em suas relações com outros viventes — Franz Kafka, Lima Barreto, Hilda Hilst, Carolina de Jesus, Conceição Evaristo, o sul-coreano J.M.Coetzee, o chileno Alejandro Zambra, a norte-americana Louise Glück, entre outros. Diante do amplo repertório, Evando Nascimento escolhe dialogar prioritariamente com poemas de Fernando Pessoa — Alberto Caeiro — e com as narrativas de Clarice Lispector.

Fernando Pessoa, no seu olhar inaugural para uma tradição equivocada que sempre relegou os vegetais ao último plano, refere-se às plantas como "minhas irmãs". Além disso, a antipoética de Caeiro se interessa pelo ver e sentir, indagando-se sobre o que significa pensar.

A literatura pensante de Clarice possibilita também redimensionar a relação entre os humanos, os bichos e os vegetais. Na obra de Clarice, o pensamento é também uma forma de sensação, que não se reduz ao intelecto e que igualmente o engendra. Esse é o grande legado estético, político e ético da ficção de Clarice que se avulta como pensadora da cultura, em suas relações intrincadas com a natureza, abrindo um campo de sensações

e reflexões. Evando a considera uma *pensadora do incomum,* daquilo que não se costuma pensar: o verdadeiro amor do animal humano, dos animais em geral, das plantas, dos minerais, e mais além. Como leitor assíduo da obra de Clarice é que Nascimento nos presenteou com o belíssimo livro *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012).

Ler e falar sobre *O pensamento vegetal* traduz, para mim, um inquietante movimento pendular de estranheza/familiaridade. Deparamo-nos com ramificações pensantes que se impõem e não podem ser ignoradas. O leitor encontra-se, assim, em condição análoga àquela do pesquisador-pensador, registrada na Introdução do livro: numa floresta de signos, num cipoal de frases densas, num matagal de situações verdejantes, onde outras possibilidades de viver se desdobram em sementes, ramos, para fazer brotar outros modos de viver, conviver, *superviver*. Diante da fertilidade das provocações que fazem germinar o pensamento vegetal, a sensação é de entusiasmo e também de preocupação: impossível dar conta de tantas provocações, por isso, muitas delas terminam ficando guardadas nas moitas da floresta da *fitoliteratura e da fitoescrita* — a literatura e a escrita diretamente inspiradas nos rastros que as plantas deixam na terra.

Entretanto, concluir é preciso. Concluo, então, recorrendo ao pensamento de Jacques Derrida, nome que não apareceu explicitamente citado nesta minha leitura de *O pensamento vegetal*, cujas sementes fertilizam o espaço dessa floresta, cujo ramo mais viçoso pode ser resumido com a questão da solidariedade dos viventes, problemática maior do livro de Evando Nascimento.

Como estudioso, tradutor, divulgador do pensamento desconstrutor de Jacques Derrida, tendo difundido sua obra através de livros, seminários, traduções, Evando Nascimento afirma, no capítulo 6., intitulado “Derrida e as plantas: disseminações”, sentir-se cada vez mais próximo de Derrida, pois que não cessou de multiplicar questões ético-políticas em nome de uma hiperética, de uma ética além da ética como moral, como tábua prévia de valores e comportamento (Nascimento, 2021, p. 156).

Em diálogo com Derrida, Evando afirma a importância do *conviver* — viver com todas as espécies que subsistem no limite da sobrevida e da aniquilação. A solidariedade dos viventes, preconizada por Derrida, é um movimento que está aí, vindo, por vir, a vir, em que todos os viventes humanos e não humanos se sentem participantes das transformações mundiais. E esta é também a ética — a hiperética —, a estética e a política disseminadora de *O pensamento vegetal* de Evando Nascimento Camacã.

É assim, na força pulsante da vida em declínio, que suas reflexões afirmam a necessidade vital de uma solidariedade de todos os viventes, a partir de uma política da existência não mais pautada em biopolíticas exploratórias e de mercantilização e destruição da vida, mas por uma adequação ética e estética, baseadas em biopoderes inovadoramente outros, que garantam a convivência de todas as espécies e a defesa apaixonada de um *superviver*, um viver mais e melhor, para além de toda sobrevivência imediata.

Referências

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector*: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (Coleção Contemporânea).

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

Recebido em: 24/10/2024
Aceito em: 13/05/2025

[i] **Evelina Hoisel** é Professora Titular de Teoria da Literatura, pesquisadora CNPq, autora dos livros *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmerica e Nações Unidas*; *Grande Sertão: veredas — uma escritura biográfica*; *Teoria, crítica e criação: o escritor e seus múltiplos*, entre outros. Vários ensaios publicados em coletâneas e periódicos. **E-mail:** hoisel@ufba.br

RESPONDER AL LLAMADO DE LAS PLANTAS: ARTE Y NATURALEZA MÁS ALLÁ DE LA FORMA-PAISAJE

[RESPONDING TO THE PLANTS CALL: ART AND NATURE BEYOND THE LANDSCAPE-FORM]

MARCELA RIVERA HUTINEL[i]
https://orcid.org/0000-0002-7456-105X
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación[1], Ñuñoa, RM de Santiago, Chile

Resumen: Tomando como punto de partida el "llamado vegetal" al que Evando Nascimento presta oídos en su libro *O pensamento vegetal* (2021), este trabajo busca rastrear la emergencia, en el campo estético latinoamericano, de nuevas formas de la crítica que ofrecen una vía para interrogar las concepciones antropocéntricas de la estética moderna, invitándonos a establecer una relación sensible con el mundo vegetal más allá de la forma-paisaje. Junto a Nascimento, el texto de Jens Andermann: *Tierras en trance* (2018) y la obra colectiva *Cuerpos permeables* (2021), en diálogo con la práctica artística de Eulalia de Valdenebro, nos invitan a imaginar un mundo en común en el que, sobre las ruinas del extractivismo, emerjan nuevas formas de reciprocidad entre lo humano y las plantas.

Palabras-clave: arte; naturaleza; paisaje; estética Ambiental; pensamiento vegetal

Abstract: Taking as a starting point the "plants call" that Evando Nascimento listens to carefully in his book *O pensamento vegetal* (2021), this work seeks to trace the emergence, in the Latin American aesthetic field, of new forms of criticism that offer a way to interrogate anthropocentric conceptions of modern aesthetics, inviting us to establish a sensitive relationship with the plant world beyond the landscape-form. Alongside Nascimento, the text by Jens Andermann: *Tierras en trance* (2018), as well as the collective work *Cuerpos permeables* (2021), in dialogue with the artistic practice of Eulalia de Valdenebro, invite us to imagine a shared world where, on the ruins of extractivism, new forms of reciprocity between the human and the plants emerge.

Keywords: art, nature; landscape; environmental aesthetics; vegetal thinking

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto DIUMCE Regular 2024: "Hilos sueltos: materia, técnica y ecología en el arte textil andino", cuya investigadora responsable es la Dra. Mary Luz Estupiñan.

Introducción. Pensar *con* las plantas, pensar *de otro modo que lo humano*

> Aquí hay una forma sin precedentes de llamado… vegetal.
> Evando Nascimento. *El pensamiento vegetal* (2023, p. 218)

"Pensar como una planta exige que la naturaleza 'se reintroduzca imperiosamente en nosotros'", apunta Colette Camelin en el texto de apertura de *Écrire avec les vivants* (2022, p. 11). El título de este volumen colectivo, que reúne textos presentados en los coloquios de Cerisy desde 1987, da cuenta de una creciente inquietud de las humanidades respecto a los modos de pensar los vínculos entre la literatura y los seres vivientes. Despunta aquí una escritura no *sobre,* sino *con* las diversas formas de vida, humanas y no humanas, para pensar junto a ellas maneras de cohabitar la tierra que se nos desfonda en medio de la expansión capitalista que no ve en los territorios otra cosa que *materia inerte* de la que puede extraer valor. Tierra, planeta, mundo son términos en los que nuestra brújula conceptual ya no puede orientarse, toda vez que la crisis ecológica constituye un umbral donde la continuidad de la vida, tal como la conocemos, zozobra. Escribir, pensar *con* los vivientes es, antes que nada, un modo de repensarnos, de reconsiderar nuestras poéticas y políticas atencionales, en el sentido en que lo entiende Vinciane Despret en *Habitar como un pájaro* —esto es, extender el gesto de otorgar importancia a las diversas existencias con las que coincidimos: "No volverse más sensibles […], sino aprender a volverse capaces de *conceder* atención. Aquí *conceder* asume el doble sentido de «prestar atención a» y de reconocer la manera en que otros seres son portadores de atenciones. Es otra manera de declarar importancias" (2022, p. 13). Jean-Christophe Bailly, refiriéndose a "la multiplicidad de fuerzas en movimiento que llamamos 'animales'" (2013, p. 85), subrayando su "inasible diversidad", señala que en ellos, pero también en las plantas, e "incluso [en] la tierra que los engendra", hay "una pensatividad hecha antes que nada de escucha y atención extrema" (p. 91). Esta pensatividad, precisamente porque se da *en medio de,* y no *en frente a,* una infinidad de otros con los que mantiene vínculos y asociaciones, constituye sobre todo una "disposición a construir un mundo" (p. 92) —capacidad de *hacer mundo* que parece cada vez más esquiva entre los hombres que enarbolan al pensamiento como su exclusivo privilegio. Escribir, pensar, sentir *con* los

vivientes serían las vías que la literatura, la filosofía y las artes exploran para imaginar nuevos modos de conceder atención y cuidado a la vida en la tierra que hoy está en peligro manifiesto, entendiendo que esta práctica solo puede sostenerse si prestamos oídos a la polifonía de los seres que en ella convergen. Afirmar la vida en sus múltiples formas, dice Evando Nascimento en *El pensamiento vegetal,* eso es lo que hace la literatura cuando responde a ese llamado. Nascimento recoge con delicadeza la palabra *llamado* de la obra de Clarice Lispector, reparando en el modo en que su travesía ficcional nos hace experimentar una escucha sensible de lo otro que no es humano. "Aquí hay una forma sin precedentes de *llamado…vegetal*", apunta leyendo un pasaje de *Agua viva,* texto-tejido, pletórico de ramificaciones, confeccionado con escenas sensibles en las que "los planos humanos, animales y vegetales se mezclan irrevocablemente" (2020, p. 215). En él, dice Nascimento, vemos "*intertrocar[se]* las esferas de lo humano y lo no humano" (p. 216), término con el que la literatura pensante de Lispector consigna la posibilidad — imaginaria y sensible — de *dar cuerpo* a la alteridad del otro. Interpelando al lector para que se vuelque hacia el mundo vegetal, Lispector anota: "Presta atención, te voy a hacer un favor: te invito a mudarte a un reino nuevo" (2012, p. 61).

Experimentar una escucha sensible de lo otro que no es humano, aprender de sus maneras de vivir, implica hacer tambalear la imagen de una humanidad pensante que se enfrenta a la naturaleza como si se tratase de una materialidad clausurada sobre sí misma, carente de atención, de agencia y de saber, y cuyo ordenamiento se somete, por esta misma presunción, al juicio de eso que llamamos nuestra razón y a la complascencia de lo que consideramos nuestros sentidos. "Otro humanismo — sugiere Nascimento leyendo a Lispector — solo puede venir como humanismo del otro, de la otra y de los otros. Es decir, desplazando a la humanidad como centro y colocando a los distintos *no humanos* como interrogantes de nuestra especie" (2022, p. 151). Esta es la pregunta que con urgencia nos reclama: cómo recomponer, desde las artes y las humanidades, las relaciones entre humanos y más-que-humanos, rompiendo con las jerarquías verticales que permanecen incrustadas en el corazón del humanismo. Si, como recuerda Adriana Cavarero en *Inclinaciones*, la verticalidad ha sido el esquema postural dominante para pensar lo humano — "En el teatro filosófico moderno, en el centro de la escena hay un yo en posición derecha y vertical" (2020, p. 13) — pensar *con* los vivientes implicaría contrarrestar este humanismo del hombre erguido, inclinándonos hacia la infinidad de

puntos de vista, o mejor dicho, «puntos de vida», que proliferan a nuestro alrededor. A ello nos invita Despret, en su prólogo a *Tras la huella animal,* el libro de Morizot: es preciso "reaprender a enfocar la vista en el suelo, a mirar la tierra, leer los brotes, las hierbas retorcidas (…). Es tiempo — dice ella — de volver a la tierra" (2020, p. 10). No *ver tierra*, como lo hace la mirada del conquistador, emisaria de los "ojos imperiales", sino tocarla, volver a ella con cada uno de nuestros sentidos, prestando atención a otras formas de vida, no-humanas o más que humanas, portadoras de sensibilidades que nos permiten imaginar formas de vida otra. La tarea, como afirma la artista Eulalia de Valdenebro sumergiéndose en el páramo colombiano, es "producir objetos sensibles que nos ayuden a deslocalizar nuestra humanidad, a desbaratar esta jerarquía antropocéntrica y malsana que hemos inventado" (2021, p. 10).

"Para liberarnos, liberemos a la flor, cambiemos de opinión en cuanto a ella", dice un verso de Francis Ponge (2002, p. 1204) que invita a una modificación de nuestra relación con el mundo vegetal, buscando poner en cuestión la superioridad de la inteligencia animal, el reparto entre hombre, animales y plantas que dispone jerárquicamente una cabeza por sobre la otra. El pensamiento no se yergue aquí como prerrogativa de ninguno. Se trata de un cambio de opinión que "arroja[rá] algo de luz, precisamente, sobre la inteligencia de los otros" (p. 1216). En "La hora vegetal", ensayo incluido en *Escribir con los vivientes,* François Bizet vuelve a estos y otros pasajes de Ponge, como aquel ya citado por Camelin: "«Rehacer (artísticamente) la naturaleza», se lee igualmente en *El Inacabamiento Perpetuo*, exige que la naturaleza «se reintroduzca imperiosamente en nosotros» [OC II 1009]" (2022, p. 84). Tomar partido por las plantas, como lo hace el poeta, solo puede hacerse desde "una perspectiva obstinadamente antropo-des-centrada" (p. 82). Coincidiendo con esta perspectiva que descentra o deslocaliza a lo humano, en 2022 se publica *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima,* libro que reúne textos presentados en un coloquio virtual organizado desde Chile, en plena pandemia, que "se planteó como una contribución a la pregunta por la forma en que los saberes humanistas deben alterarse" con vistas a "asumir lo viviente, y no simplemente lo humano, como ámbito de problematización" (rodríguez freire, 2022, p. 19). En el texto de presentación, raúl rodríguez freire bosqueja la nueva tarea de la crítica que nos reclama: una que radicaría en desactivar "la distinción humano/naturaleza" que sustenta la concepción moderna que hace de esta última un espejo en el que lo humano

reconoce su superioridad: tal distinción, señala, constituye "la condición sobre la que se levanta la crisis ecológica […] Dicha concepción se sustenta en la excepcionalidad humana que, a su vez, comprende a la naturaleza como su recurso" (2022, p. 10, 14). No debemos olvidar que "la construcción de la noción de naturaleza [contituye] una de las estrategias fundamentales de las que el humanismo se sirvió para construir el carácter extraordinario del viviente humano", dice de cerca Fagioli, en el marco de un dossier de la *Revista Aisthesis,* publicado ese mismo año, que llamaba a imaginar "coordenadas para una estética materialista" (2022, p. 117). En *El pensamiento vegetal,* Nascimento precisa el desafío de forma certera: "No se debe ceder a un discurso ecológico estereotipado, en favor de una naturaleza idealizada (…) Cabe, sí, repensar los modos humanos de estar en el mundo, más allá de cualquier ontología humanista" (2023, p. 85).

En contraste con la visión moderna que tiende a jerarquizar y objetivar la naturaleza — ya sea como *paisaje*, concebido desde la mirada de un sujeto que la contempla y controla, o como *territorio*, definido por la apropiación y el control del espacio — comienzan a despuntar pensamientos que, desplazando o disputando estos términos, proponen otros modos de explorar los espacios y las afinidades que compartimos con esos otros seres *más que humanos*. Es el caso de los trabajos de Jens Andermann en torno a la noción de paisaje, que interrogan el papel determinante que tuvo la *forma-paisaje* en las políticas de la tierra que articularon el expansionismo colonial y el capitalismo extractivo: "Aún hay una historia por escribir del paisaje moderno, particularmente ahí donde la tierra ha sido y en muchos casos sigue siendo el principal objeto de contienda" (Andermann, 2008, p. 2). Por ese mismo motivo, una estética no-antropocéntrica implicaría "despedirnos de esa facultad estética modelada según el padrón del paisaje", toda vez que este padrón objetualiza al mundo, espiritualiza al sujeto observador, y oblitera el vínculo que media entre ambos (Andermann, 2018, p. 425). Vinciane Despret, por su parte, encontrará en el canto de los pájaros la caja de resonancia para desplazar la noción de territorio que, en su versión moderna, quedó adosada a la idea de la lucha por la propiedad: "El 'territorio' es un término que no tiene nada de inocente y del que no debo olvidar la violencia apropiativa y la destrucción que han configurado algunos de sus significados actuales" (2002, p. 26). Si paisaje y territorio son formas de producción del espacio que se modularon a partir de un régimen visual que suponía la primacía del sujeto como punto de vista*,* hoy somos convocados a imaginar nuevos modos de acercamiento sensible al

sensorium no humano, una *aisthesis* que ya no responda a la "la imposición del régimen escópico que obligó a ciertas entidades a estar disponibles para la fruición de un espectador distante" (Fleisner, 2022, p. 213). Para prestar atención a otras maneras de vivir, de pensar, de ser afectados, para *caminar con* otros vivientes y aprender de ellos, necesitamos, como dice Paula Fleisner, generar "oportunidades para el ejercicio de una *koine aisthesis*" (p. 213), una estética de lo *en-común* que, desplegando una crítica sensible, nos vuelva capaces de conceder atención al arte de habitar de los demás vivientes. Esto, como afirma Andermann, "no significaría renunciar a la experiencia estética sino, en cambio, a una forma determinada de entenderla como aquello que nos distingue y nos constituye en humanos y sujetos: como aquello que nos especifica" (2018, p. 425). Sobre este necesario desplazamiento de la reflexión estética desde el ámbito de los fines humanos hacia una *estética inespecífica*, Noelia Billi remarca:

> Asistimos a una escena en la cual los fines que (demasiado) humanamente se impusieron sobre el arte ya no funcionan como organizadores de sentido…. [Esto] permite considerar, desde la estética, las capacidades sensibles y afectivas de un arte ya no abocado a la (re) producción de una esencia humana (o dependiente de ella) sino antes bien a las conexiones inter-especies e inter-reinos que los vínculos entre las materialidades permiten. (2018, p. 100)

Siguiendo el envite de esta *escena*, la de "un arte ya no abocado a la (re) producción de una esencia humana", sino atento a "las conexiones inter-especies e inter-reinos", este trabajo se propone rastrear la emergencia de cierto *giro vegetal* de la estética contemporánea, específicamente en el ámbito latinoamericano. Se trata de nuevas formas de la crítica que, en el cruce entre las artes y el pensamiento, ofrecen una vía para interrogar las concepciones antropocéntricas de la estética moderna, invitándonos a establecer una relación sensible con el mundo vegetal más allá de la *forma-paisaje*. Estamos ante "ensayos de intervención" — retomando la expresión de Nascimento (2023, p. 13) — que surgen en medio de una crisis ecológica que vuelve urgente la tarea de repensar el vínculo entre hombre y naturaleza, ya no desde la mirada objetivante de un sujeto que la contempla y controla, sino desde el entrelazamiento sin jerarquía entre vivientes y no vivientes. Junto a *El pensamiento vegetal*, de Nascimento, el texto de Andermann *Tierras en trance* y la obra colectiva *Cuerpos permeables* (2021), en diálogo con la práctica artística de Eulalia de Valdenebro, nos permitirán trazar un recorrido con

vistas a imaginar un mundo en común en el que, sobre las ruinas del extractivismo, emerjan nuevas formas de reciprocidad entre lo humano y las plantas.

Jens Andermann: Arte y naturaleza en la era del extractivismo

"Tales lugares [lugares estables, inmóviles, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios] no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia […] El espacio es una duda". La provocación que Georges Perec desliza en *Especies de espacios* (2001, p. 139–140), ensayo de exploración minucioso y lúdico de los espacios en todas sus formas, coincide con la inquietud de Jens Andermann respecto de esa historia del paisaje moderno que *aún queda por escribir*: "¿Cómo historiar — me pregunto —, en la América latina del siglo XX, los paisajes para el desarrollo, para la revolución, o para el ajuste? ¿Cuáles fueron, o aún siguen siendo, las prácticas políticas y estéticas del espacio, de poder y de resistencia, que conlleva cada uno de ellos?" (2008, p. 2). Andermann prosigue esta reflexión, inscrita en una investigación de largo alcance sobre las artes y la cultura material en América Latina y sus intersecciones con el extractivismo y el legado colonial, en su libro *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), en el que procura, entre otras cosas, reflexionar sobre ciertas prácticas estéticas de nuestro presente que permiten que *el espacio se vuelva pregunta.* En la estela de Perec, Andermann nos recuerda que la noción de paisaje no remite simplemente a un lugar, si por lugar entendemos un orden estable, un emplazamiento dado. Así lo sugiere cuando, desde la vera de lo que provisoriamente llama *estética ambiental*, plantea que hay que disputar el término *paisaje* con el que la estética moderna propagó una *imagen despolitizada de la naturaleza* (cf. 2018, p. 341).

En un contexto en el que la crisis climática pone en jaque la primacía del sujeto y de sus medios de representación, Andermann se pregunta si la noción de paisaje tiene todavía vigencia crítica, tal como la propugnó en su momento la reflexión estética kantiana, en la que la figura de los paisajes sublimes detentan un papel preponderante. Como señala Remo Bodei en su ensayo *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, para el hombre moderno "enfrentarse a la naturaleza hostil significa buscar la confirmación del propio valor" (2011, p. 36). Así parece reafirmarlo Kant, cuando señala que lo sublime es un *sentimiento*, la experiencia de un sujeto que repone su poderío frente

a una fuerza de la naturaleza que lo desborda. Ante esto, Andermann recuerda que la forma-paisaje surgió en el siglo XV, coincidiendo con los inicios de la expansión colonial europea. Dos nociones claves de la modernidad, la de *Sujeto* y *propietario*, se anudan por lo tanto al surgimiento del paisaje, revelándolo como un aparato cultural y artístico que acompaña desde sus inicios al proceso de la colonización, y cuya vigencia aún puede constatarse en la deriva contemporánea de la mercantilización neocolonial. Si, como Andermann señala, el paisaje representa un punto nodal para explorar la conexión entre las prácticas políticas y estéticas que han definido la modernidad, es porque la emergencia de este dispositivo la mirada, que decantó en el género pictórico que lleva su nombre, exhibe la forma de concebir la relación entre hombre y naturaleza. En la forma-paisaje se pone en juego la preeminencia de un régimen escópico, en el que la mirada humana se sitúa en el eje vertical, tomando distancia del resto de lo viviente, habilitando de este modo su dominio. El padrón del paisaje ha modelado nuestra facultad estética, advierte Andermann. Piénsese en la emblemática pintura de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes.* Allí observamos un hombre de pie, en la cima de una montaña, contemplando en la lejanía la inmensidad de la naturaleza que se ofrece ante él. Esta representación del espacio enmarcada en el eje *paisaje — visión* tiende a obliterar su propia condición histórica, esto es, los modelos estéticos y políticos de tradición europea que inciden en este modo de percepción de la naturaleza.

Históricamente, al paisaje y a las formas de representar la naturaleza les precede una rica tradición de técnicas visuales que emergieron en Occidente hacia el siglo XV. Estas tecnologías de la mirada establecen un entramado cultural e ideológico que afecta la relación entre el observador y el objeto de su mirada, en este caso, la naturaleza misma. La contemplación del paisaje, influenciada por la estética, la óptica y los dispositivos tecnológicos, modula nuestras formas de entender lo natural, impregnando nuestras percepciones con modelos de interpretación. En su texto "Observando la naturaleza. El paisaje y el sentido de la vista", Denis Cosgrove argumenta que el paisaje no es solo una forma de ver, sino una forma en la que algunos europeos han representado su mundo y sus relaciones, y a través de la cual han cimentado las relaciones sociales: "Hay una profunda relación, fraguada hace más de medio milenio, entre el uso moderno del paisaje para denotar un espacio geográfico delimitado y el ejercicio de la vista o visión como el principal medio de asociación entre ese espacio y las preocupaciones humanas" (2002, p.

64). Este fenómeno requiere ser contextualizado dentro de una más amplia historia económica y social, con supuestos y consecuencias que trascienden el simple uso de la tierra. A través de esta lente, la mirada se revela como un acto de poder, tal como describe Donna Haraway, quien habla de una "visión desde arriba", ejercida por un sujeto que *ve sin ser observado* (1995, p. 339). Esta mirada científica se entrelaza con la historia y la historia del arte, convirtiéndose en una perspectiva que fomenta una contemplación objetivada y *a distancia* del mundo. Así, el paisaje se entiende como un orden visual que impone una separación rotunda entre el humano y lo "otro", delineando fronteras que establecen una dicotomía y un orden de superioridad. Wolfgang Welsch se refiere a este orden como "axioma antrópico", principio que ha dominado en Occidente al definir el poder ejercido sobre aquello que constituye lo no humano en la Tierra: "Toda la epistemología moderna estaría construida sobre la base de lo que Wolfgang Welsch ha llamado «el principio antrópico», formulado sin ambages por Diderot en 1755: 'El hombre es el único concepto del que hay que partir y al que hay que remitir todo'" (Arias, 2019, p. 30). Por ende, reflexionar sobre la noción de paisaje no solo implica examinarlo en tanto representación estética, sino cuestionar las estructuras de poder que determinan cómo vemos y entendemos el mundo natural a nuestro alrededor.

La imagen de la portada de *Tierras en trance*, en la edición publicada en 2018 por Metales Pesados, pertenece a la artista brasilena Adriana Varejão, titulada "Paisagens" (1995) (Figura 1), en la que un paisaje rasgado evoca la herida de la violencia colonial, sus efectos sobre el territorio y los cuerpos que habitan y habitaban estas tierras. Andermann comienza su libro evocando la obra de Varejão, subrayando su capacidad de mostrar cómo el encuadre del paisaje pintoresco del naturalismo romántico del siglo XIX prolonga los mecanismos del ojo imperial. El paisaje opera aquí como un pivote visual para los nacientes estados oligárquico-liberales, que se dedicaban a la exportación de materias primas. Sin embargo, señala, a lo largo del siglo XX, las transformaciones de la concepción del paisaje reflejan no solo la crisis de ese sistema político y económico, sino también el fracaso en superar sus contradicciones esenciales. La potencia crítica de la obra de Varejão es "tornar visible, en forma literal", los efectos de pensar la interacción entre una naturaleza física, "corporeizada — por tanto, susceptible a ser objetivada" — y el sujeto que se separa y autonomiza de ese mundo físico, sobre el que ejerce control (Andermann, 2018, p. 9). Existiría un vínculo entre la emergencia del paisaje como forma

de captación de lo real y la transformación de la tierra en capital inmueble. Las tradiciones visuales de la cartografía, el paisajismo y la ilustración botánica, que comenzaron con la colonización, indican el nacimiento de un cierto régimen de la mirada, que conecta el afán de conocer y representar los ecosistemas con el deseo de ocuparlos y extraer de ellos una ganancia. Los paisajes y mapas rasgados con los que trabaja Varejão develan la herida tras esta mirada, mostrando la violencia de la colonización sobre la naturaleza y los cuerpos. Tal como sostiene Varejão en una entrevista, el género paisaje aparece subvertido críticamente mediante el tajo que hiende la tela: "mi método es operar una migración de imágenes para reescribir críticamente la historia. Las imágenes son retomadas para pervertir su modelo […] Es un ejercicio de descolonización" (Valtierra, 2019, párr. 3). Volviendo a su obra, Andermann señala que esto es lo que las pinturas de Adriana Varejão encarnan: "Son los cuerpos dos veces abstraídos por el naturalismo de los siglos XVIII y XIX, el del sujeto colonizador reducido a una pura función escópica y los cuerpos indígenas que este saber-poder visual someterá a sus propósitos extractivos" (2018, p. 9). En el libro que editó junto con Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell, ~~*Natura*~~*: Estética ambiental después del paisaje* (2018), Andermann se pregunta "si puede existir una estética ambiental después de la desaparición de la forma paisajística" (2018, p. 9). Las cisuras en los paisajes de Adriana Varejão abren, por cierto, un camino para imaginarlo.

Eulalia de Valdenebro: *cuerpos permeables*

"Todo mi trabajo nace de una pregunta fundamental sobre la relación que los seres humanos establecemos con los seres vegetales", afirma Eulalia de Valdenebro. Contraviniendo el axioma antrópico que establece el dominio humano sobre lo viviente, cimentado en la creencia de que "existe una separación profunda entre la naturaleza y lo humano", "en mis obras — dice ella — intento mostrar […] que tal división no existe, porque todas nuestras vidas están íntimamente atadas" (Blackmore y Valdenebro, 2021, p. 228). El trabajo de Valdenebro, artista, investigadora e ilustradora botánica, gira en torno al ecosistema del páramo en los Andes colombianos, con vistas a explorar la conexión intrínseca de los seres que habitan en él: "Situarse en el páramo no es vivir allí, sino tejer una serie de relaciones que permitan formar parte de esa maraña vital" (p. 10).

En sus prácticas artísticas, ella recorre el "acontecimiento paramuno" (p. 11), acusando recibo tanto de las alteraciones sensibles que su cuerpo experimenta — "[siento que] las papilas gustativas se inflaman igual que los líquenes en medio de la humedad" (p. 12) — como de la resistencia del propio páramo a pensarse desde la dicotomía moderna entre el medio y el organismo, dado que se trata de un espacio en el que se materializa con particular intensidad la permeabilidad de los cuerpos, la trama de sus ensambles vitales: "La roca, la fuerza viento, el cuerpo frailejón, la niebla, el frío, la altitud, y el cuerpo (humano) son desplegados y acogidos entre sí, con cuerpos que devienen pliegues del espacio visitado, cavidades de la gran esponja que es un páramo" (Valdenebro, 2014, p. 2).

CUERPOPERMEABLE es el nombre que la artista da a la serie de acciones que desarrolla como parte del proyecto de investigación *Caminos del páramo,* cuyo objetivo, señala, es "pensar el páramo desde sus propias fuerzas, intentando corromper la jerarquía humanista que atraviesa la relación con la naturaleza" (p. 3). El proyecto tiene como punto de partida una exposición titulada *Corpus páramo*, de 2013. En *Frailejón*, la primera obra de la serie, la artista realiza una video performance en la que se encuentra con un grupo de frailejones, plantas preponderantes en los páramos, que pueden alcanzar alturas de 1.50 a 2 metros, y que poseen la singular característica de almacenar hasta cuarenta veces su peso en agua: "Las plantas paramunas han adaptado todas las características morfológicas de sus cuerpos para producir esa transición, esa comunión que hay entre el cielo y la tierra, entre las nubes y los ríos. Es por esto que defino el páramo como el *estado vegetal del agua*" (2021, p. 10). Lo que destaca en esta performance es el modo en que Valdenebro entra en un diálogo corporal con esos cuerpos vegetales, desplazando la primacía de la visión — que presentaría el frailejón *a distancia* — hacia el uso del tacto, que le permite palpar el modo en que este viviente transmite su propia fuerza (Figura 2). Su propósito no es intervenir con sus acciones el lugar, sino *ser intervenida* por él, intentando suspender la autoridad que el cuerpo humano ejerce sobre otros vivientes. "En esta obra — dice la artista — el asunto es cómo deshacerme de la autoridad de mi gesto" (2021, p. 14). Para ello, antes de aproximarse al frailejón, realiza ejercicios de *Contact,* una forma de danza desarrollada por Steve Paxton que tiene como principio, no el diseño de formas visibles en movimiento, sino el contacto material entre los cuerpos. Valdenebro baila hasta el cansancio, para que en la extenuación su cuerpo pierda la voluntad y la rigidez

que le han sido impuestas, dejándose llevar luego por el vaivén de esos cuerpos vegetales que la acogen. “Producir objetos sensibles que nos ayuden a deslocalizar nuestra humanidad” — esa, recordémoslo, es la divisa que recorre su trabajo artístico” (2021, p. 12). En *La sensación más allá de los límites,* Stephen Zepke describe este momento de la obra de Valdenebro con precisión:

> El video muestra los momentos en los que Valdenebro escasamente puede levantarse, cuando ya ha perdido toda voluntad y es tenida por un sutil contacto con el frailejón. Su cabeza está echada hacia atrás como en éxtasis, la artista sostenida únicamente por la punta de un dedo apoyada en una hoja: esta es la fuerza de la planta que la acogió y nunca la dejo caer. La artista y la planta parecen comunicarse físicamente en estos momentos de movimientos minúsculos. En este punto, ella dice, emergió una inercia muscular y ella experimentó un devenir-frailejón «al ser mecida por el viento, al sentir la mitad de mi cuerpo enraizado en la tierra, al sentirme acogida en una comunidad vegetal en un abrazo apenas táctil”. (2019, p. 201–202)

Lisa Blackmore, editora junto a Valdenebro del libro colectivo *Cuerpos permeables,* que reúne textos en diálogo con sus obras, reflexiona del siguiente modo sobre su obra *Viento,* la tercera acción de la serie, en la que el cuerpo de la artista cede ante las fuerzas vivas y fluctuantes del páramo. Allí apunta: “No hay nada estático en el paisaje ni la oportunidad de que la artista asuma la postura de contemplación fija ante ese mundo, como si ocurría en la tradición sublime y romántica del paisaje” (2021, p. 158). Valdenebro, como lo hace Andermann, sugiere un desplazamiento sensible de amplio alcance en nuestro presente: el arte ya no se ajusta a la *forma-paisaje,* toda vez que esta oblitera el modo en que lo humano y lo no humano emergen y se definen mutuamente en una red de interacciones vitales. En la presentación del dossier *Coordenadas para una estética materialista posthumana situada,* organizado por la Colectiva Materia, se reafirma la necesidad de un arte liberado de la tutela del paisaje como dispositivo estético privilegiado del humanismo especista: “La invención de un paisaje implica una particular lógica de exterminio y selección de existencias, de generación de encuentros limitados y segmentados, rompiendo las redes multiespecie que sostienen un territorio” (2022, p. 6). Hay, entonces, que inventar un *arte post-paisaje*, capaz de abrir otras imaginaciones, construyendo poéticas y narrativas que acentúen nuestras conexiones y afinidades con los seres más que humanos. En el caso de Valdenebro, ella inventa un arte vegetal, que invita a conceder atención a la hibridación entre los vivientes.

Evando Nascimento: *responder al llamado de las plantas*

"Este oficio de garabatear sobre las cosas del tiempo requiere que prestemos alguna atención a la naturaleza". Tal es el consejo de Carlos Drummond de Andrade en la apertura de *Habla, almendro*, crónica en la que describe un diálogo imaginario, mantenido el día del equinoccio, con su árbol más amado, al que llama su "ángel vegetal" (1957, p. 11). El almendro, que ha resistido inexplicablemente las demoliciones que abundan en la ciudad, le devuelve al cronista que, como él, envejece, el cobijo suave de su voz, invitándolo a imaginar un modo otro en el que la vida puede ser vivida y cuidada, atendiendo a las inclinaciones, vaivenes y tangencias de sus múltiples existencias singulares. El almendro le dice: "soy tu árbol de la guarda (…). Solo quiero que te otoñices con paciencia y con dulzura (…). Otoñízate con dignidad, hijo mío" (p. 13). La voz del almendro, su aparición sonora, hace comparecer un don, una sapiencia proveniente de un viviente del que se nos ha inculcado que nada sabe, que nada siente, que nada tiene que enseñarnos, pero que aquí, pensando y sintiendo, dando cobijo a la existencia de los otros, deja en la vida y en la escritura del poeta su huella. Evando Nascimento nos hace partícipes de la "hermandad de las plantas" que sostuvo este "cultivador de tierras y letras" (2023, p. 139) que fue Drummond de Andrade. En *El pensamiento vegetal*, invoca tanto la imagen de la infancia rural del poeta en Itabira, leyendo entre árboles de mango, como la del duelo vegetal que alberga su corazón ya envejecido en el poema "agritortura". "Fitoliteratura", así la llama Nascimento, escuchando en esta y otras escrituras el llamado de las plantas, el rumor de sus "huellas clorofílicas", sofocado hasta el extremo por la voracidad extractivista y por las diversas prácticas de aniquilamiento que laceran nuestro mundo. Nuevamente el llamado a prestar atención, conceder cuidado, será vía que permita aprender de los vivientes. Nascimento cita un poema de Edimilson de Almeida Pereira que lo remarca: "Aprendo [el] alfabeto [de la selva] / con la atención de una niña / que hace trenzas / para ir a la escuela (…) Una letra se mueve / en el cuaderno de verdes" (2023, p. 305).

"Son las propias plantas las que tienen algo que decirnos, con sus voces y escrituras vegetales" afirma Nascimento (p. 22) en la introducción de este "ensayo de intervención" (p. 13), dedicado a la memoria de activistas — Chico Mendes, Dorothy Stang, Marielle Franco, tantos otros — asesinados solo por defender la vida, por intentar forjar modos justos de cohabitar con la diversidad de sus formas. Este libro guarda también en su

dedicatoria la memoria de los pueblos originarios expatriados, esclavizados y exterminados, ayer y hoy, enlazándose a la remembranza de sus sensibilidades y saberes, poniéndose a la escucha de sus "voces pensantes", brutalmente silenciadas por la violencia colonial. Cimbra igualmente en su memoria el legado de Manoel, su padre, eximio conocedor de las plantas, de sus nombres y sus usos, semianalfabeto que aprendió a leer con maestría el texto del mundo recogiendo las enseñanzas de la tierra fértil y sus simientes. Este ensayo — nos advierte raúl rodríguez freire en su "Nota de traducción" — es ante todo un "manifiesto a favor de la vida*"* (p. 11), que recoge en la literatura, rastrillando en sus "poéticas vegetales", nuevas formas de la crítica capaces de hacer surcos sensibles y materiales en los que pueda germinar el entrelazamiento sin jerarquía entre vivientes y no vivientes, para así, dice Nascimento, "vivificar el espacio violento de las necrópolis que habitamos" (p. 21).

En un mundo donde, en nombre de la economía de la ganancia, el sacrificio selectivo de las vidas precarias, incluso el "sacrificio sin restricciones" (p. 24)*,* se ha vuelto la norma, Nascimento se inclina hacia "las singularidades plurales del vasto «reino» vegetal" (p. 16) para pensar con ellas formas de resistir a las políticas de la muerte: "Pensar las plantas, pensar con las plantas, recoger sus pensamientos como quien recoge flores y frutos es la tarea más urgente para una escritura que quiere ser verdaderamente *pensante*" (p. 251). El hecho es que, a las plantas, la mayor parte de nosotros no las vemos ni escuchamos. Acaso, con dificultad, llegamos a nombrarlas. Sufrimos de "ceguera botánica", de sordera clorofílica, de "analfabetismo vegetal". "Te estoy hablando a ti", dicen las "flores del campo" del poema de Louise Glück que Nascimento dispone entre los epígrafes que fecundan como semillas en las aberturas de este libro en el que las imágenes literarias y visuales se trenzan con los argumentos como lo hacen con los troncos las enredaderas o las lianas. En el poema de Glück, las flores se dirigen a una serpiente, que las mira "a través de los barrotes de la alta hierba, agitando [su] pequeño cascabel", pero podemos presentir que, si tuviésemos oído para su murmullo, comprenderíamos que estas palabras también nos están destinadas. Dicen las flores silvestres: "¿Son tus pensamientos en verdad tan apremiantes? […] tú jamás nos miras, jamás nos escuchas (…) ¿Por qué este desdén por la amplitud del campo?" (Glück, 2006, p. 33). Inquieren así al animal que asociamos, al menos bajo el prisma de lo humano, al poder y la sabiduría, haciendo que la pregunta recaiga sobre la verticalidad

que domina nuestro paradigma antropológico, incapaz de volcarse hacia lo que considera pequeño o insignificante, acusando así las limitaciones — sensibles y éticas — de nuestra concepción antropocéntrica. Desde el saber y el poder, advierten con clarividencia las flores, se mira siempre hacia lo alto, olvidando lo que hay a ras de suelo. Con impulso deconstructivo, o más precisamente diseminal, Nascimento secunda su reclamo: "La deconstrucción o la diseminación de la conceptualidad de los conceptos metafísicos se dirige siempre, de un modo u otro, a la tradición humanista, al Hombre, ese 'ser de pie', erecto, (…) firme en su 'posición erguida'" (p. 149). Enhebra en este pasaje su lectura de "Pensar lo que viene", texto en el que Derrida reafirma, como lo hace *El pensamiento vegetal* empujando su semilla hacia otras siembras ("no existe la verdadera lectura sin alguna forma de interpretación-injerto"[p. 204]), la necesidad de remecer los cimientos del paradigma vertical y jerarquizante que subyace a las violencias devastadoras que el especismo humanista despliega sobre todo lo que considera bajo su dominio: "Convertir la ruina y la precariedad en potencia vital y arruinar o precarizar el poder violento — he ahí la tarea incesante del pensamiento diseminador" (p. 153).

La invitación, entonces, es a aprender a pensar sin dejar de atender a lo que en la tierra se prodiga, inclinándose hacia las múltiples superficies, aun cuando sean ínfimas, en las que prolifera la vida, atesorando en cada brote la resistencia que emana de su frágil potencia. Ejercitarse, como dice Didi-Huberman, en un modo de "pensar inclinado": "Inclinarse para pensar mejor (…), para devolverle su dignidad a las cosas más bajas, las más humildes y las más materiales" (2015, p. 152). Hay allí, a la altura de nuestros pies, por ejemplo, el herbaje. "Hierba es la vida precaria que preferimos no ver, pisando y siguiendo adelante", dice Nascimento (2020, p. 76) recordando a Macabea, la joven nordestina delgada y desposeída que Clarice Lispector retrata en *La hora de la estrella,* y que Rodrigo, el narrador de la novela, compara con la existencia fútil de la maleza: "Ella era subterránea y nunca había florecido. Miento: ella era hierba" (2011, p.24). Macabea, que poseía el don de ver lo que, como ella, era considerado pequeño e insignificante, tenía la costumbre de reparar en los brotes creciendo entre el asfalto, dedicándole "pensamientos gratuitos y libres" a su surgimiento imprevisible, a su simpleza compartida. "Para tal criatura exigua llamada Macabea la gran naturaleza se daba solamente en forma de hierba de cuneta (…). Contemplaba, solo por contemplar, la hierba. Hierba en la gran Ciudad de Río de Janeiro". Allí, entre "las piedras del desagüe",

la muchacha veía crecer "la rala hierba de un verde de la más tierna esperanza" (Lispector, 2011, p. 55). "¡Guarden completo silencio, paralicen los negocios / aseguro que ha nacido una flor!", escribe Drummond en su poema "La flor y la náusea" (2009, p. 21). Aún nacen flores, gritan a su vez los *Jaramagos,* esas hierbas silvestres que se espigan amarillas en medio de la nada y a los que Nadia Prado dedica el poema donde resuena su nombre. En *Jaramagos,* la poeta dice que "el poema asoma en los ojos de un lago de hierbas" (2016, p. 45). Pensar en las plantas, escribir sobre ellas, es pensar y escribir con ellas. Con esta evidencia diseminante entre sus manos, Evando Nascimento nos extiende, con gesto de "misivista", su deseo:

> Todo mi deseo es que las plantas *hablen* a través de mí, a través de un ventriloquismo discursivo que me permita adentrarme en un territorio ilimitado, sin el deseo de abarcarlo con la mirada. De manera intelectual, pero sobre todo de forma *sensitiva*, quisiera que los árboles, el jardín, el monte, las plantaciones, los bosques, la floresta, etc. atravesaran mi cuerpo reflexivo de las más variadas formas, engendrando con sus múltiples voces el discurso articulado que ahora presento. (Nascimento, 2023, p. 15)

Dice este libro que las plantas nos ayudan a sacudir nuestras certezas. Que, si las observamos con atención, se derrumban muchos de nuestros prejuicios, metafísicos y especistas, enseñándonos a leer y a escribir de otro modo el texto del mundo. "Leer es cortar, injertar, replantar, sembrar, para que la cosecha sea fructífera", afirma Nascimento (2023, p. 32), siguiendo el filamento del pensamiento vegetal, que permanece ligado a sus raíces y, al mismo tiempo, proliferante en sus esquejes. Con su existencia modular y colectiva*,* la vida vegetal nos invita a descentrarnos*,* a pensar más allá de los límites de lo humano*. "Pensar* entonces — dice este ensayo hacia su final — puede traducirse como *vegetar*, en un sentido potente: vibrar como la materia viva, ligada para siempre a lo no vivo que la sustenta y que es sostenido por ella" (2023, p. 324). Contra la tradición crítica que asocia la literatura al humanismo tradicional, humanismo del hombre erguido, que mira, piensa y actúa en detrimento de los demás vivientes, Nascimento cosecha en la experiencia literaria una forma radical de apertura a la alteridad que brota desde las narrativas vegetales. Su gesto de pensamiento también insiste en las imágenes que su mano nos extiende, dibujos, collages y pinturas entreverados a la materialidad de la palabra, intercalados entre las páginas y en las contratapas de la edición de Mimesis (Figura 3), que tentativamente llamamos *bosquejos* porque, como la palabra búsqueda, nos acerca etimológicamente al catalán u occitano *bosc,* término del que procede el

español "bosque". "Todo mi deseo en esta búsqueda o investigación (*recherche*) es reinterpretar la precariedad de la vida vegetal como un poder ético, político y estético" (2023, p. 121), dice Nascimento de este ensayo en el que *trazo, letra, célula y deseo* se entreveran en las hojas de papel que constituyen su soporte. Pensar, junto a Nascimento y su amor por eso que piensa y murmura en la savia de las plantas, puede traducirse por vegetar, si entendemos por ello un modo de vivificar el mundo. Así, sin vitalismo idealizante, tan solo vívida, intensamente, con otras y otros, aprendiendo cada vez a esparcirnos como las esporas de los dientes de león, a otoñar dignamente como los almendros, a persistir como los jaramagos que, incluso en la tierra asolada, "echan brotes y florecen".

A modo de cierre. Para una *estética saxífraga*

Las saxífragas son esas plantas diminutas cuya particularidad es nacer y desarrollarse en las grietas de las piedras y que, con imperceptible insistencia, fracturan con su presencia los materiales más compactos y resistentes. "Saxífraga, del latín *saxum* — roca — y *frangere* — romper — es la flor que, como explica su etimología, nace desplazando piedras, irrumpiendo en los intersticios de las rocas, creando fisuras y fabricando fragmentos", apunta Masé Lemos (2023, p. 61) en un texto dedicado a los *gestos-saxífragas* de la poesía. Lemos recuerda allí que "para Victor Hugo, 'la poesía es una saxífraga [...] pues sale de las fisuras de lo real que ella contribuye a fisurar'" (p. 62). Marie-Jose Mondzain también les dedica a estas pequeñas plantas supervivientes un hermoso ensayo filosófico, que titula "Del verbo *pousser",* incluido en *Écrire avec les vivants. Pousser:* Medrar, empujar. Allí Mondzain señala que su amor a las saxífragas radica en que ellas "están libres de cualquier apego profundo a la tierra, pero imponen tenazmente el poder casi sísmico de su vitalidad" (2023, p. 191). Por eso, nos cuenta, ha decidido formar un colectivo con este nombre, para convocar a todas y todos los que todavía creen firmemente en nuestra capacidad de doblegar lo más duro, simplemente siguiendo el impulso irresistible e innegable de la vida:

> Saxífragas, queremos reunir a los rompepiedras, a todos los rompedores de hormigón, a los que fisuran y contravienen los poderes del granito. Confiando en el florecimiento de pensamientos y gestos que no necesitan tierra para echar raíces. Nos solidarizamos con estas plantas desarraigadas y reconocemos en ellas cuando echan raíces contra viento y

> marea donde todo parece hostil y refractario a su flexibilidad y fragilidad. Las saxífragas florecen donde las ha empujado el viento, […] en la grieta de la roca, la losa o el adoquín que sostiene su empuje. (p. 192)

En los pensamientos de Andermann, Valdenebro y Nascimento reconocemos el surgimiento de una práctica estética en cuyos gestos anida la potencia subterránea y movilizadora de las saxífragas. "Más que el simple acto de nacer y florecer — apunta Lemos — la saxífraga produce gestos, ya que, al crear desplazamientos, posibilita mundos diferentes, estimula la comunicación entre pensamientos más ágiles y libres capaces de irrumpir en lo real" (2023, p. 62). Es esto lo que necesitamos construir ahora: una estética saxígrafa, que rompa el estrechamiento que le impone a lo viviente la forma-paisaje, para que germinen encuentros de materias de las más diversas vidas. Una estética que aprenda de las plantas el ímpetu vital que necesitamos para continuar viviendo.

Referencias

ANDERMANN, Jens. Paisaje: Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, Ensenada, v. 13, n. 14, p. 1–7, 2008.

ANDERMANN, Jens. *Tierras en trance*. Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago: Metales Pesados, 2018.

ANDERMANN, Jens; BLACKMORE, Lisa; CARRILLO, Dayron (eds.). ~~*Natura*~~*. Environmental Aesthetics After Landscape.* Zurich: Diaphanes, 2018.

ARIAS, Manuel. Transhumanismo, posthumanismo, Antropoceno: notas sobre la humanidad vertiginosa. *Pasajes*: Revista de pensamiento contemporáneo, Valencia, n. 57, p. 29–36, 2019.

BAILLY, Jean-Christophe. La forma animal. *Instantes y azares*: Escrituras nietzscheanas, Buenos Aires, n. 13, p. 85–94, 2013.

BILLI, Noelia. La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano. *Doispontos*: Revista dos departamentos de filosofía da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos*,* v. 15, n. 2, p. 99–106, 2018.

BIZET, François. L'heure végétale. *En*: *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

BLACKMORE, Lisa; DE VALDENEBRO, Eulalia (eds.). *Cuerpos permeables*: páramos, arte y ciencia en diálogo con las obras de Eulalia De Valdenebro. Bogotá: Instituto de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt, 2021.

BODEI, Remo. *Paisajes sublimes*: El hombre ante la naturaleza salvaje. Madrid: Siruela, 2011.

CAMELIN, Colette. *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

CAVARERO, Adriana. *Inclinaciones*: Crítica de la rectitud. Santiago: Palinodia, 2020.

COLECTIVA MATERIA. Presentación Dossier Coordenadas para una estética materialista posthumana situada. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 6–9, 2022.

COSGROVE, Denis. Observando la naturaleza: El paisaje y el sentido de la vista. *Boletín de la asociación de geógrafos españoles,* n. 34, p. 63–89, 2002.

DESPRET, Vinciane. Prefacio. *En*: MORIZOT, Baptiste. *Tras el rastro animal.* Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta, 2020.

DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro*: Modos de hacer y de pensar los territorios. Buenos Aires: Cactus, 2022.

DE VALDENEBRO, Eulalia. CUERPOPERMEABLE: Conocer el páramo en el cuerpo. *En*: *Arte y naturaleza*. Editora: Dilma Valderrama. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pensar inclinado. *Calibán*: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis, n. 13, p. 147–156, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Fala, amendoeira.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1957.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. La flor y la náusea. *En*: *Poesía Moderna.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

FAGIOLI, Nicolás. Siguiendo la huella: dibujando líneas en el suelo. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 115–132, dic., 2022.

FLEISNER, Paula. Cosmoestética del afuera: Extranjeridad poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis*: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, Santiago, n. 72, p. 201–215, dic., 2022.

GLÜCK, Louise. Las flores del campo. *En*: *El iris salvaje.* Traducción: Eduardo Chirino. Valencia: Pre-textos, 2006.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*: La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995.

LEMOS, Masé. Gestos-saxífragas: a poesia de Claudia Roquette-Pinto e Josely Vianna Baptista. *In*: *Poesia e gesto.* Sobre estéticas crítico-filosóficas contemporáneas. Editores: Paula Glenadel y Flanklin Dassie. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, p. 2023.

LISPECTOR, Clarice. *La hora de la estrella.* Traducción: Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Agua viva.* Traducción: Elena Losada. Madrid: Siruela, 2012.

MONDZAIN, Marie-Jose. Du verbe pousser. *En*: *Écrire avec les vivants*. Paris: Hermann, 2022.

NASCIMENTO, Evando. *El Pensamiento Vegetal*: La literatura y las plantas. Traducción: Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Mimesis, 2023.

NASCIMENTO, Evando. Otro humanismo: humanismo de lo otro: Clarice Lispector, los vivientes & las plantas. *En*: *La naturaleza de las humanidades*. Para una vida bajo otro clima. Santiago: Mimesis, 2022.

PEREC, Georges. *Especies de espacios.* Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

PONGE, Francis. *Oeuvres complètes II.* Paris: Gallimard, 2002.

PRADO, Nadia. *Jaramagos.* Santiago: Lom, 2016.

VALTIERRA, Andrés. Adriana Varejão: otros cuerpos detrás. *Artishock*: Revista de arte contemporáneo, 29 oct. 2019. Recuperado de: https://artishockrevista.com/2019/10/29/entrevista-adriana-varejao/

ZEPKE, Stephen. *La sensación más allá de los límites*. Ensayos sobre arte y política. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

Recebido em: 20/03/2024
Aceito em: 13/05/2025

[i] **Marcela Rivera Hutinel** es licenciada en Psicología y Filosofía por la Universidad Católica de Chile y Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente es Académica Titular del Departamento de Filosofía de la UMCE. Su trabajo docente, ensayístico e investigativo intenta explorar fenómenos estéticos, políticos y subjetivos desde ejercicios de pensamiento que se anclan en el cuerpo, la escritura y la imaginación. Ha publicado su traducción de *Entretiens sur toutes choses*, colección de ensayos de Charles de Saint-

Évremond (Prometeo, 2013); un libro colectivo editado junto a Pablo Oyarzun: *Escepticismo, literatura y visualidad* (Ventana Abierta/U. de Chile, 2016); *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída* (Cuadro de Tiza, 2020), *Lo que la mano da* (Mundana Ediciones, 2022) y *Figuras anómalas de la lectura* (Ediciones Macul, 2024). **E-mail:** marcela.rivera@umce.cl

A FIGURA DA FLOR NA POESIA DE JUAN L. ORTIZ

[THE FIGURE OF THE FLOWER IN THE POETRY OF JUAN L. ORTIZ]

MARIANA VIEIRA[i]
https://orcid.org/0000-0003-1523-9519
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, AM, Brasil

Resumo: Este texto apresenta uma leitura comparativa entre poemas de Juan L. Ortiz a partir da imagem da flor presente em suas produções. Para tanto, o estudo se alicerça no pensamento de Emanuele Coccia (2018 e 2020), assim como nas possibilidades inscritas na leitura de cada poema selecionado, como noções acerca do orientalismo na poesia latino-americana. O presente artigo possibilita, portanto, uma reflexão que dá conta de apresentar um poeta argentino ainda pouco conhecido — e ainda sem obras traduzidas para língua portuguesa — a partir da leitura filosófica contemporânea alicerçada no pensamento com as plantas.

Palavra-chave: Juan L. Ortiz; poesia latino-americana; pensar com as plantas; a figura da flor na poesia; Emanuele Coccia

Abstract: This text presents a comparative reading between poems by Juan L. Ortiz based on the image of the flower present in your productions. To this end, the study is based on the thinking of Emanuele Coccia (2018 and 2020), as well as on possibilities inscribed in the reading of each selected poem, such as notions about orientalism in Latin American poetry. This article therefore enables a reflection that presents an Argentine poet who is still little known — and whose works have not yet been translated into Portuguese — based on contemporary philosophical reading based on thinking with plants.

Keywords: Juan L. Ortiz; Latin American poetry; think with plants; the flower figure in poetry; Emanuele Coccia

Introdução ou sementes literárias

Um importante destaque dado à figura do jardim na composição literária encontra-se, por exemplo, no romance de Johann Wolfgang von Goethe, intitulado *As afinidades eletivas*, publicado em 1809, com uma recepção negativa das classes sociais mais conservadoras da Alemanha da época. Na narrativa, o poeta situa o jardim em dois vieses complementares: primeiro, como exposição da subjetividade de alguns personagens e como parte de um todo perceptível na natureza e, segundo, como objeto representativo de momentos históricos interdependentes. É no jardim, para Goethe (2019, p. 61), onde "a poesia do efêmero e do duradouro se interpenetram, num estágio de florescimento". Jardins, flores e paisagens também aparecem retratados em seus poemas e romances de juventude, quando Goethe havia aderido à estética do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), como em *Werther* ou na primeira parte do *Fausto*.

De modo parecido ao pensamento de Goethe, o poeta argentino Juan L. Ortiz também compara a poesia à figura do jardim, mais detidamente a uma planta em processo de florescimento:

> Como diziam os *orientais,* 'cada partícula é carregada de espírito'. Nós, no Ocidente, estabelecemos uma diferença um tanto escolar entre matéria e espírito [...]. Fiz as coisas por uma necessidade íntima, como uma planta dá sua flor. E uma planta, acreditamos, não tem conhecimento de sua flor. Ela a dá, assim, naturalmente, sem se perguntar nada, sem se importar com a ressonância. É uma abstração ou desinteresse por tudo o que a rodeia fora do seu próprio florescimento, da sua própria realização como planta. E isto, claro, na natureza é essencial. Sua milagrosa obra dispensa toda especulação sobre o que ela pode motivar nos outros. (Barone, 2016, p. 227, tradução nossa)[1]

Juan Laurentino Ortiz, ou simplesmente Juanele, como é mais conhecido em seu país, nasceu em 11 de junho de 1896 em Puerto Ruiz, povoado de Entre Ríos, na Argentina, às margens do rio Gualeguay. Ingressou aos 17 anos na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, onde conheceu alguns poetas, como Jorge Luis Borges, e teve

[1] "Como decían los orientales, 'cada partícula está cargada de espíritu'. Nosotros en Occidente hacemos una diferencia un poco escolar entre materia y espíritu [...]. He hecho las cosas por una necesidad íntima como una planta da su flor. Y una planta, creemos, no tiene conocimientos de su flor. La da así, naturalmente, sin preguntarse nada, sin importarle la resonancia. Es una abstracción o desinterés sobre todo lo que la rodea fuera de su propio florecimiento, de su propia realización de planta. Y esto, claro, en la naturaleza es esencial. Su milagrosa obra prescinde de toda especulación acerca de lo que podría motivar en los otros".

alguns de seus poemas publicados em revistas. Sua estadia em Buenos Aires não demorou mais de três anos, quando decidiu retornar para as margens do Gualeguay. Após sua aposentadoria, Ortiz se mudou para a capital da província de Entre Ríos, em uma casa em frente ao rio Paraná, onde viveu até sua morte, em 2 de setembro de 1978, aos 82 anos.

Ortiz viajou apenas algumas vezes, e a maioria de seus deslocamentos era em virtude de realização de conferências em Santa Fé ou em Buenos Aires. O poeta fez, ainda, uma viagem de dois meses pela Europa e pela China, em 1957, percurso que aconteceu logo após ter sido preso pelo regime militar argentino com a acusação de ser comunista. Em entrevistas, Ortiz declarou que sua viagem ao continente europeu e à China foi, sobretudo, em razão de seu interesse pela poesia produzida nessas regiões. O poeta entrerriano, nesse período, traduziu Ungaretti, Éluard, Pound — que, apesar de ser um poeta americano, foi traduzido por Ortiz durante sua viagem à Rússia nesse mesmo período —, bem como alguns poetas chineses.

Na mesma entrevista, Juanele afirma que sua necessidade de criação não buscava um diálogo nem leitores, ainda que os apreciasse muito, pois a *força motora* de sua poesia estava, segundo ele, centrada em uma necessidade íntima, como se o poeta (comparado a um *sujeito-planta*) caminhasse naturalmente para esse ato de entrega que configura a poesia (comparando-a ao processo de florescimento). Nesse sentido, podemos evocar o pensamento de Emanuele Coccia (2018), que considera a flor como o cérebro das plantas:

> A ‘alma vegetativa’ não seria uma vida sem faculdade imaginativa, mas a vida cuja imaginação produz efeitos sobre a totalidade do corpo do organismo — a ponto de lhe dar forma — e cuja matéria é um sonho sem consciência, uma fantasia que não precisa de órgãos ou de sujeitos para se consumar. Toda planta parece inventar e abrir um plano cósmico onde não há oposição entre matéria e fantasia, imaginação e desenvolvimento de si. [...]. Em outras palavras, há um cérebro material e não nervoso, um espírito imanente à matéria orgânica enquanto tal. [...] Na imanência da semente, toda forma deixa de ser um fato estético ou material e se torna o testemunho de um psiquismo subterrâneo, de uma psicologia inconsciente; vale dizer que a matéria existe e vive enquanto espírito. A vida vegetal nunca é um fato puramente biológico: ela é o lugar de indiferença entre o biológico e o cultural, o material e o cultural, o *logos* e a extensão. [...] A flor é o cérebro da planta, podemos, assim, pensar na razão como flor — ou, inversamente, pensar a flor como forma paradigmática de existência da razão — faculdade cósmica da variação das formas. O pensamento, assim, não é mais uma força que dá ao real uma identidade que determina o destino de uma vez por todas, mas, ao contrário, o ponto de encontro com o resto do cosmos, o espaço metafísico onde ele próprio se mistura com o mundo e se deixa afetar pela mistura, a força de desvio que transforma a identidade mais profunda de um ser. (Coccia, 2018, p. 103–105)

Coccia relembra que essa comparação entre a flor e o cérebro foi inicialmente pensada por Lorenz Oken[2], no *Manual de filosofia natural,* de 1843. Em seu manual, Oken afirmava que a flor pode ser comparada ao órgão nervoso mais importante de um corpo animal, pois ela é o cérebro das plantas que se constitui a partir de um plano sexual. Essa comparação estabelece uma espécie de paradoxo, cuja configuração pressupõe que a relação sexual na planta constitui o cérebro para o animal, ou que o cérebro animal é tido, no ser vegetal, como a relação sexual. Importante salientar que o aparente paradoxo faz parte do pensamento estoico ao qual Oken se conectava, que defendia a razão como sendo da forma de uma semente. Esse pensamento autorizou a noção de uma faculdade cósmica e natural em que a razão dá forma ao que existe a partir de normas intrínsecas regidas dentro do devir racional.

Diante dessas reflexões, propomos a leitura de poemas de Juanele Ortiz, poeta ainda pouco conhecido e que utiliza a imagem das plantas tanto em suas produções artísticas como em representações de seus pensamentos, a partir da leitura de Coccia diante da concepção da flor enquanto razão e símbolo de vida, para que possamos refletir sobre possíveis representatividades da figura da flor na poesia contemporânea e suas contribuições para as correntes de pensamento que se conectam às plantas.

A flor enquanto razão

A partir de Coccia (2018), compreendemos que a concepção da flor (enquanto razão) indica uma atualização do pensamento de Oken, a partir da noção de uma faculdade cósmica da variação das formas. Desse modo, não se tem mais o pensamento como uma sequência de regras preestabelecidas que governa o mundo, mas ele é visualizado como um ponto de encontro que se mistura ao mundo, em diálogo com diversas perspectivas de pensamentos *outros* e instituindo uma força que não reconduz a multiplicidade das experiências racionais a uma verdade absoluta ou a um *único eu*. A partir dessa perspectiva, a flor, que guarda em si a procriação, estabelece-se como razão porque entrega a multiplicidade da espécie do *logos* para as gerações, sem nem mesmo considerar que seja necessária uma regência sob esses saberes.

[2] Lorenz Oken (1779–1851) foi naturalista, botânico e biólogo alemão, discípulo de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e de Goethe.

Ainda em conformidade com Coccia (2018, p. 106), na sexualidade configurada pela flor, é possível percebermos como os seres vivos se tornam agentes do que ele chama de *mestiçagem cósmica*[3], sendo essa hibridização um meio de renovação da identidade e da razão de todos os seres. Não por acaso, a imagem da flor guarda em si uma simbologia de doação. Coccia indica que essa entrega se repete em todos os processos de vida e constitui o que entendemos como evolução:

> Basta olhar para um campo para percebê-lo. Com a flor, a planta faz do inseto um geneticista, um criador, um agricultor: ela entrega a uma outra espécie, pertencente a um outro reino, a tarefa de tomar uma decisão sobre o destino genético e biológico da sua própria espécie. A flor confia a um inseto a tarefa de dirigir a metamorfose de sua espécie. De uma certa maneira, a flor transfunde o espírito vegetal específico no corpo da abelha. Não se trata simplesmente de uma colaboração, trata-se da constituição de um órgão cognitivo e especulativo interespecífico. Isso significa não apenas que todo desenvolvimento evolucionista é uma coevolução, como demonstraram Peter Raven, Paul Ehrlich e Donna Haraway, mas também que, como já vimos, a coevolução é o que nós chamamos normalmente de agricultura ou pecuária. Cada espécie decide, à sua maneira, o fado evolutivo das outras. O que nós chamamos de evolução não é nada além de um tipo de agricultura interespecífica generalizada, um cruzamento cósmico — que não é necessariamente destinado à utilidade de uns e de outros. O mundo, em sua totalidade, torna-se, assim, um tipo de realidade meramente relacional onde cada espécie é o território agroecológico da outra: cada ser é o jardim e o jardineiro de outras espécies. (Coccia, 2020, p. 191–192)

Destarte, o intelecto não existe no corpo de um animal ou de uma planta, mas na relação que esse corpo estabelece com muitos outros corpos. Se os pensamentos existem fora do corpo é porque eles são equipamentos *monoespecíficos* dos indivíduos, compondo uma espécie de *espírito*, não no sentido de corpo etéreo, mas no sentido empregado por Coccia (2020), como uma associação entre a vida de duas ou mais espécies. Essa mesma concepção de *espírito* é defendida pelo biólogo Paul Shepard, em *Thinking Animals*. Shepard (1978) indica que o pensamento é o efeito de uma coabitação simbiótica entre plantas, animais, bactérias e outros organismos, não sendo uma condição, mas um conjunto de possibilidades em relações interespecíficas. Um exemplo dessas categorias de possibilidades pode ser visto no modo como os grandes predadores desenvolveram sua inteligência. Nesse sentido, Coccia (2020, p. 191) afirma que, "sem os herbívoros, os grandes predadores carnívoros teriam sido completamente estúpidos

[3] Apesar de concordarmos com a noção de "mestiçagem cósmica" defendida por Coccia, neste artigo, em virtude da carga da palavra "mestiçagem", utilizaremos o termo "relações interespecíficas" ou "alteridade interespecífica" para expressar esse sentido de metamorfose capaz de mover as espécies numa contribuição mútua que incorpora a ideia de uma única vida planetária, habilitada a *atravessar* todos os organismos da Terra.

[...]. Seria necessário [...] imaginar que para toda espécie o intelecto está encarnado em uma outra espécie".

Assim, a natureza se configura em uma lógica subjetiva, pois "a escolha dos insetos, sobre quais flores devem acasalar, não é fundamentada sobre um cálculo racional, mas sim sobre o gosto: quanto de açúcar contém uma flor, eis a chave" (Coccia, 2020, p. 193). De igual modo, a evolução das espécies é baseada em questões relacionadas aos sentidos e não em noções de *utilidade*. Em outras palavras, o mundo como o conhecemos se constitui a partir de relações de cultura recíproca, denominadas por Coccia de processos naturais de agricultura e pecuária, ou seja, uma agricultura promovida pelo ecossistema, com processos libertos de uma lógica de utilidade e de uso livre. Nesses convívios, portanto, é a sensibilidade de uma espécie que decide a vida e as metamorfoses de outras.

Adensando um pouco mais essa noção, podemos dizer que o sentido de ecologia tradicionalmente compreendido por Alexander von Humboldt (1769–1859) se torna incapaz de abrigar esse movimento natural entre espécies, pois cada ecossistema se torna o resultado de um engajamento *agrícola*. A compreensão de *cultura* — no sentido de cultivo — e, ainda, de natureza tornam-se uma realidade simultânea, visto que toda vida passa a ser cultivada. Portanto, uma espécie *cultiva* a outra, o solo deixa de ser uma realidade autônoma, por exemplo, já que o que entendemos como solo de uma espécie é a vida e o *ecos* de outras espécies. Desse modo, o que é tido como espaço selvagem ou como meio ambiente se condensa, já que toda realidade natural — dos reinos mineral, vegetal e animal — passa a ser visualizada a partir de estágios de dependência com outras espécies de outros ambientes. E se os ambientes não são mais vistos como uma base territorial política para a *bios*, as paisagens podem ser comparadas a expressões artísticas:

> Essa relação interespecífica que chamamos de espírito, inteligência ou 'cérebro' não é algo natural — ela não é espontânea, eterna, meramente biológica, mas um fato técnico, e, de certa maneira, artístico. [...] A evolução é, então, apenas a moda na natureza, um desfile que dura milhões de anos e que permite a toda espécie vestir roupas que ela tirou de outras espécies ou que foram desenhadas por outrem. Cada paisagem é uma exposição da natureza contemporânea ou um baile de máscaras onde a moda da natureza desfila. [...] A história da Terra é uma história da arte, eterna experiência artística. Nesse contexto, cada espécie é simultaneamente o artista e o conservador de outras espécies. E, inversamente, cada espécie é simultaneamente uma obra de arte e uma performance de espécies, cuja evolução ela representa, mas também o objeto de uma exposição que tem como curadores as próprias espécies que a fizeram emergir. (Coccia, 2020, p. 193–194)

A comparação entre a evolução biológica e a história da arte traz a concepção de criação e curadoria artística para o sistema, mas não como sendo promovida por um demiurgo, mas por todos os seres vivos (vegetais e animais) e não vivos (montanhas, rios, mares e pedras, por exemplo) que habitam o organismo Terra. Ao nos debruçarmos na imagem do jardim, podemos compará-lo à própria arte, cuja técnica e construção se dão em colaboração criativa de diversos atores que funcionam como artistas, obras e curadores de um desfile performático naturalmente ensaiado. Inspirados por esses pensamentos, façamos a leitura do poema "Momento", de Juan L. Ortiz (2020, p. 191, tradução nossa), presente em *El alba sube*:

> O jardim chovido
> eleva aos tímidos sorrisos azuis
> o olhar de suas rosas.
>
> Ruptura cristalina do alado chamamento
> à luz.
> Pesado de delícia o jardim com suas árvores
> se perde em suas essências.
> Porém vem a brisa
> e é uma infância de folhas e flores dançando.
> O canto dos pássaros à dança se apega.[4]

O primeiro verso do poema descreve a paisagem de um jardim que se torna uma espécie de sujeito, cujo acontecimento anterior (a chuva) o adjetiva. A característica do *sujeito-jardim* é capaz de elevar tímidos sorrisos azuis, que remetem novamente à figura aquosa própria do ambiente naquele momento. Sendo *sorrisos azuis*, o olhar do eu poético pode estar no orvalho presente nas rosas, que parecem despertar diante das últimas gotas de chuva que as tocam, em uma "*Ruptura cristalina do alado chamamento/à luz"*. Numa espécie de ritual, o jardim evoca um certo prazer sensorial nos versos seguintes (*Pesado de delícia, o jardim com suas árvores/se perde em suas essências*), até que chega a esse baile de máscaras — retomando Coccia — a brisa, que guarda em si uma infância dançante de folhas e flores, unindo-se à orquestra dos pássaros, que completam o valioso instante após a chuva.

Em seu título, o poema já transmite a temporalidade de registro instantâneo em que são percebidos os movimentos de um *jardim chovido.* Nesse sentido, o termo do primeiro

[4] "El jardín llovido/eleva hacia las tímidas sonrisas azules la mirada de sus rosas.//Ruptura cristalina del alado llamamiento/a la luz./Pesado de delicia el jardín con sus árboles/se pierde en sus esencias./Pero viene la brisa/y es una infancia de hojas y de flores danzando./El canto de los pájaros a la danza se ciñe".

verso traz ao eu poético um devaneio que se estabelece como princípio para a percepção de cada um dos atores que construiu o cenário daquele *momento*. Ao pensarmos em *devaneio*, não acenamos para o sentido de usos da imaginação, do sonhar e do fantasiar, mas ao que se refere ao devaneio enquanto ato de contemplação — conforme ressalta Gaston Bachelard (2018, p. 24) —, que em grego está associado ao verbo *orao* (ver) e à concepção de *ver o divino*, no que se refere à idealizada atividade dos primeiros filósofos, contempladores do cosmo, empenhados em descobrir o essencial no e do mundo.

Assim, o poema indica um momento contemplativo em que o eu poético aprecia a soma de organismos presentes em um jardim: as gotas de uma póstuma chuva, as rosas, as essências, a brisa, as folhas, flores e o canto dos pássaros. Cada um dos seres envolvidos evoca outro; a chuva dá ao jardim uma ruptura cristalina; o jardim eleva o olhar às rosas e se perde em árvores e essências; a brisa proporciona a dança das folhas e das flores, embaladas pela harmonia dos pássaros, observadas pelo eu poético que os eterniza em poesia. A máxima percebida por Coccia (2020) parece, portanto, configurar essa construção artística, indicando-nos que o jardim funciona como uma pequena amostra da vida planetária e identificando o eu poético como ator de um grande devaneio evolutivo.

O poema traz, ainda, um tom ritualístico em virtude da conexão entre o tempo e a contemplação observada em toda a poesia de Ortiz. Segundo Mircea Eliade (2013, p. 11), a concepção ritualística proporciona uma contemplação diante de um mito que acontece de modo cíclico, mas que não é percebido por aqueles que não participam da ação ritual. Sob essa perspectiva, apenas ao contemplar o *jardim chovido,* o eu poético passa a fazer parte daquele momento que se soma a um novo sentido, não apenas sobre um instante e um recorte temporal, mas, ainda, sobre um evento que, mesmo quando cíclico, atualiza um mito de vida e de transformação, em um eterno retorno percebido e ensaiado por todas as espécies que imprimem, umas às outras, certa sacralidade.

O sentido de *espiritualidade,* relacionado a um *ethos* de vida e de relação entre espécies, capaz de visualizar a flor como a razão das plantas, também possibilita compreender que essa razão é poética, subjetiva e cocriadora, pois atravessa diversas vidas dentro da metamorfose em que se incorpora. Conforme antes imaginado por Juanele, a poesia se equipara a essa *razão-flor* porque entrega uma experiência, mas não

faz isso por si própria, mas em doação e, a partir disso, renova a *espiritualidade* que circunda toda a criação artística.

Tania Favela (2014, p. 47) observa que o conceito budista de *satori*[5] é muito presente na poesia ortiziana. De acordo com Alan Watts (2020), *satori* pode ser entendido como uma iluminação momentânea, um instante em que o sujeito começa a entender plenamente sobre a própria existência. Sobre a iluminação, há uma metáfora budista que compara as práticas religiosas a uma jangada que atravessa o rio. Quando se chega à margem oposta, não é possível carregar a jangada nas costas, sendo necessário abandoná-la. *Satori* é, portanto, esse pequeno ato do momento do abandono da jangada que foi útil para a jornada proposta.

Antes de relacionarmos o conceito de *satori* à poética de Juanele, precisamos pensar em desenvolver um pouco essa metáfora. Se um sujeito vai atravessar o rio, precisa fazê-lo com certa agilidade, pois, se perder muito tempo na jangada, a corrente pode arrastá-lo rio abaixo, em direção ao oceano — e assim ficará preso na jangada para sempre. "E é tão fácil ficar preso — na jangada, na religião, na psicoterapia, na filosofia. Usando outro símile budista: a doutrina é como um dedo apontando para a lua, e deve-se ter cuidado para não confundir o dedo com a lua" (Watts, 2020, p. 23). Portanto, o *satori* evoca a noção de tempo budista, na qual o tempo é um único momento que guarda um infinito, visto que esse único momento (de deixar a jangada ou de focar os olhos e, de fato, por um pequeno segundo, não ver mais o dedo que aponta — o caminho que se acreditar ter —, mas apenas a lua) é a iluminação.

Essa iluminação, tanto no taoismo quanto no budismo, nunca está focada em um sujeito em si, mas ao *ser* que se transveste em outros modos de vida, em uma ascensão, uma libertação. Desse modo, concordamos com a ótica de Favela (2014) acerca de a poesia de Juanele apresentar, em muitos momentos, sujeitos poéticos em transição a outros seres. Sob esta ótica, torna-se interessante a leitura do poema "O jacarandá", presente em *La orilla que se abisma* (2020, p. 858, tradução nossa)[6]:

[5] Satori (悟り) (em Chinês: 悟 chinês wù) é um termo budista para a iluminação de um sujeito, obtenção de plena consciência de sua existência.

[6] "Está por florecer el jacarandá… amigo.../es cierto que está por florecer... lo has acaso sentido?//Pero dónde ese anhelo de morado, dónde, podrías/decírmelo?//En realidad se le insinúa en no se sabe qué de las ramillas...//Cómo, sí no, esa sobre-presencia, o casi, que aún de lo invisible,/obsede, se aseguraría,/ el centro de la media tarde misma,/sobre qué olvido?/llamando desde el sueño o poco menos, todavía,/cuando un rosa en aparecido,/lo cala, indiferentemente, y lo libra, lo libra/a su limbo."

Está prestes a florescer o jacarandá... amigo...
é certo que está prestes a florescer... acaso o sentistes?

Mas onde aquele anseio do roxo, onde, poderias
dizer-me?

Em realidade, se insinua nele sabe-se lá no quê dos ramos...

Como, se não, essa sobre-presença, ou quase, que
mesmo que do invisível,
obsede, estaria assegurada,

no centro do meio da tarde mesma,
sobre o que estou esquecendo?
chamando do sono ou um pouco menos, ainda assim,
quando um rosa surgido,
o cala, indiferentemente, e o livra, o livra

ao seu limbo.

Jacarandá é uma palavra de origem tupi, *Y-acã-ratã*, e significa "o que tem cerne duro". No primeiro verso do poema, o eu poético indica ao "*amigo*" a certeza de que a árvore logo irá florescer para, no segundo verso, perguntar: "*acaso o sentistes?*", como em busca de uma confirmação ou um convite para a contemplação mútua do florescimento vindouro. As flores do jacarandá são, naturalmente, azuis ou roxas e, a partir disso, o eu poético continua sua busca: "*Mas onde aquele anseio do roxo, onde, poderias/dizer-me*?". Nos versos seguintes, a presença quase excessiva e invisível das flores retorna aos pensamentos do eu poético, que parece prever o florescimento da planta. Até que surge na imagem tecida pelo poema *um pouco de cor rosa*, interrompendo qualquer incerteza e livrando a planta de seu limbo. Novamente, a estética em torno de um momento de contemplação aparece no eu poético de Ortiz, do mesmo modo como aparecerá em tantos outros poemas, com tamanha plasticidade e em uma relação entre o

sujeito poético e o sujeito-planta que, aparentemente, faz com que ambos sejam dispostos em um *momento* tão importante e único quanto igualitário.

O florescimento do jacarandá funciona, sob esta leitura, como um ritual de (re)nascimento esperado pelo eu poético, que o antevê por, de certo modo, vê-lo em sua totalidade: o jacarandá, antes de florescer, já guarda em si a essência de todas as suas fases de vida, ele é a própria vida, é uma parte de um contexto ainda maior que caminha para seu florescimento, para o pequeno momento de um desabrochar, para o seu *satori*. A figura da flor representa o despertar, a iluminação da planta, seu renascimento e sua sexualidade, no sentido de energia e manutenção vital. No entanto, esse desabrochar nunca é exatamente como o esperado, não há flores roxas — buscadas pelo eu poético — , mas um singelo rosa, capaz de representar a juventude e a afetividade da vida na planta.

Watts (2020) indica que existe um princípio capaz de relacionar os pensamentos taoistas e os budistas relacionados à iluminação: a desesperança. A palavra desesperança, de acordo com algumas perspectivas budistas (principalmente o budismo hindu), é a tradução adequada para *nirvana,* que pode significar des-esperar, ou seja, expirar e morrer. É nesse sentido que operam os conhecidos versos "*agora tornei-me a morte*/a *destruidora de mundos*", de *Bhagavad Gita*, porque a morte destrói qualquer possibilidade de divisão em mundos, ela evoca um sentido de unidade que dissipa sentidos de individualidade e, com isso, de espera.

Talvez esse seja um dos conceitos asiáticos menos contraintuitivos para a compreensão ocidental, visto que a religião cristã, por exemplo, apesar de pregar a ideia de morte como salvação, no fim, deseja que seus adoradores não morram, deseja a vida em outro espaço, com a mesma memória, família e história tidas na existência em que se estava. Desse modo, Jesus é visto como um importante personagem do pensamento alicerçado no Ocidente, porque ele deu sua vida "para que se tenha vida" (João 10:10), deu seu "sangue para que ninguém derrame sangue" (1 Coríntios 6:20). Nesse mesmo sentido, o lugar-comum cristão indica que "Aquele que perde sua vida encontrá-la-á" (Mateus 10:29), ou seja, a ideia de doação, sacrifício, caridade, pobreza de espírito e bondade estão intimamente ligadas a um desejo profundo de deus, do céu, da salvação ou de qualquer realidade que promova o indivíduo que antes tenha se sentido oprimido ou, ainda, que promova uma espécie de ciclo de morte e vida. E essa concepção acena para o

que já era incorporado ao pensamento ocidental, como a dialética da física e da metafísica de Aristóteles ou a concepção dos mundos de Platão.

Ao contrário disso, o taoismo e seu sucessor — o budismo — buscam o desapego ao desejo, à espera de alguma coisa ou de algum lugar. Mas esse desapego deve ser entendido com certo cuidado, visto que o ato de *querer não desejar*, por si, já seria um desejo. Então, o único modo de apagamento do desejo por completo, para o pensamento asiático, é o nada, a desesperança, o esvaziamento, o estar em um complexo *devir*, em um estado de rio, com águas que caminham ao seu destino por natureza, na qual uma gota e uma correnteza guardam em si partes iguais do Tao. O que pode parecer fatalismo ou resignação é, na verdade, um estado de vazio com contentamento, quase um elogio ao niilismo. "A desesperança dessa iluminação atinge uma condição metafísica chamada *shunyata*, um vazio tão vazio que consiste em não ser existente nem não existente. Pois a não existência implica a existência como sua contraparte lógica, enquanto que a *shunyata* é tão vazia que não implica coisa alguma" (Watts, 2020, p. 45). A *shunyata* é, portanto, a representatividade de um todo que, em si, não guarda nenhum resíduo de separação ambivalente.

É pela via da vacuidade que o budismo descreve o *nirvana* com termos que são negativos, pois carecem de alguns conceitos relacionados a um imaginário da obtenção de uma *salvação*, como o que envolve a noção do deus cristão. Nessa ótica se considera a ênfase na impermanência, pois cada objeto de busca e de desejo é inatingível e supérfluo. Para a libertação daquilo que é tido como futilidade, é preciso parar de buscá-la. De igual modo, o jacarandá não busca sua flor, ele simplesmente é, em todos os seus estágios, a flor, porque sua flor é apenas uma parte dele, ele está em um estado *shunyata*. Em contrapartida, o eu poético ainda desejava algo, ansiava pelas flores, buscava a coloração roxa e questionava se alguém a via, sentindo e projetando na planta os seus pensamentos e outros desejos próprios. Sob essa perspectiva, em entrevista a Juana Bignozzi no ano de 1969, Juanele afirma a maneira como entende a poesia e certa espiritualidade que a cerca:

> Acredito que seja uma luz. A luz não como oposição às trevas, mas, como diremos, a luz e a sombra estão dentro, como diriam os fenomenológicos, das extensões de duas forças ou, melhor, respondem a dois movimentos do cosmos: a sombra, a luz, o *yang*, o *yin*. Eu diria

> uma correspondência que é mais que analógica, uma identidade que passa a significar o que é aparente, dois aspectos de uma mesma coisa. (Bignozzi, 2016, p. 52, tradução nossa)[7]

Se, no poema "O jacarandá", o eu poético parece desejar o florescimento da árvore (e, por isso, acredita que a planta *sofre* até que o milagre de seu florescimento seja percebido, livrando-a de um limbo), em poemas como "Momento", o sujeito poético parece consciente de sua iluminação, em um estado contemplativo do qual ritualiza o tempo, prolongando-o a partir da apreciação da natureza. Mas, ainda que o sujeito poético de Juan L. Ortiz pareça, nos poemas selecionados, estar nesse estado de *iluminação*, é preciso tomarmos certo cuidado com esse termo. A ideia de *poeta-iluminado* ou *poeta-gênio*, inspirado pelas musas do Hipocrene, talvez não seja o que o projeto poético de Juanele buscava transmitir.

Recordemos que, talvez de modo semelhante ao movimento vivenciado no Brasil por parte de poetas concretistas, um dos motivos pelos quais Juanele viajou para a China foi a busca por poemas chineses para traduzir. É interessante pensarmos em como essas leituras e traduções podem ecoar nos poemas de Ortiz e em suas perspectivas enquanto artista. Entre os poetas traduzidos pelo artista argentino e presentes em *Traducciones de poesía china,* há o chinês Emi-Siao, com o poema "La flor del ciruelo" (Petrecca, 2020a, p. 1110, tradução nossa)[8]:

> No limiar do novo ano admirai a flor da ameixeira.
> Cortei um galho da árvore, o trouxe à minha casa e a flor pus em um copo.
>
> A flor não tem mais medo nem a neve e nem a geada. Para os convidados
> reunidos ao redor da mesa preparei uma jarra de vinho.
>
> Juntos bebemos o vinho, inteiramente ao nosso gosto.
> E lemos poemas contemplando
> a flor de ameixeira, a flor que em segredo se alegra e zomba de suas
> irmãs sem sorte.
> Na primavera, quando a neve derrete,

[7] "Yo creo que sea una luz. Luz no como oposición a oscuridad sino, como diremos, la luz y la sombra están dentro de, como dirían los fenoménicos, las extensiones de dos fuerzas o, mejor dicho, responden a dos movimientos del cosmos: la sombra, la luz, el yang, el yin. Una correspondencia diría yo más que analógica, una identidad que viene a significar lo aparente, dos aspectos de una misma cosa".

[8] "En el umbral del nuevo año admirad la flor del ciruelo./Corté una rama del árbol, la traje a mi casa, y la flor puse en un vaso.//La flor no teme, ya, ni a la nieve ni a la helada. Para los invitados/reunidos alrededor de la mesa preparé una garrafa de vino.//Juntos bebemos el vino, enteramente a nuestro gusto./Y leemos poemas contemplando/la flor del ciruelo, la flor que en secreto se regocija y se burla de sus/hermanas infortunadas./En la primavera, cuando la nieve se derrite,/los frutos nacidos de sus hermanas curvan ya todas las ramas. Volved/entonces la cabeza para mirar el vaso:/la flor del ciruelo está completamente, completamente, muerta".

> Os frutos nascidos de suas irmãs curvam já todas as ramas. Voltai
> então a cabeça para olhar o copo:
> a flor da ameixa está completamente, completamente, morta.

A contemplação das flores e de outras figuras da natureza é um dos motes temáticos mais recorrentes na poesia chinesa. A contemplação do rio, por exemplo, parece ser a temática central de Li Bai, poeta muito apreciado por Ortiz. Mas o que mais nos interessa neste momento é a forma como o poema de Emi-Siao expressa algumas dualidades, como a vida e a morte, a a contemplação da flor sob certa captura de sua vida em um copo e, ainda, a ambivalência do tempo, sendo percebida pelas estações do ano e pelo devaneio do eu poético entre elas, compondo, assim, uma presença — da flor e dos convidados — que também guarda em si a ausência e a transitoriedade da vida. O esforço de Ortiz como tradutor pode ser ainda mais compreendido quando vemos uma tradução literal do poema de Emi-Siao (Petrecca, 2020a, p. 1112):

过年时节看梅花
año nuevo mirar flores del ciruelo
折下一枝带回家
cortar una rama traerla a casa
梅花插在花瓶里
la flor meter en el florero
不怕冰雪再冻它
no temer helada nieve de nuevo congelar la
热酒一壶客满座
vino caliente una jarra huéspedes asientos llenos
对梅痛饮作诗歌
frente ciruelo beber contento componer poemas
梅花心里暗满足
flor del ciruelo corazón secretamente satisfecho
冷笑姊妹无幸福
sonríe con desdén hermanas mayores y menores sin felicidad
春天过后雪尽消
después de la primavera la nieve se termina
颗颗青梅挂树梢
una tras otra frutos verdes colgar ramas
回头来看花瓶里
volver la cabeza mirar dentro del florero
那枝梅花全枯了
la rama del ciruelo toda marchita
（《梅花》，1934年）

É nítido como o conhecimento de Juanele do pensamento asiático consegue aproximá-lo de uma tradução poética acessível, e, de modo parecido, essa aproximação filosófica também aparece em sua criação estética. Uma dessas aproximações é a imagem

da flor aproximada à própria poesia e com certo despertar instituído — ou promovido — pela arte, que entrega seu néctar-razão sem esperar nada em troca, em um ato de metamorfose. Nesses poemas, a flor evoca a vida e se conecta às demais figuras da natureza em sentidos de transitoriedade que parecem correr com os ventos que guardam em si a beleza da própria poesia, do momento de um jardim chovido ou do florescimento de uma árvore numa espécie de *meditação-poema*.

Pétalas pelo caminho

Durante o texto, vimos que a poesia é comparada por Juanele (tanto em entrevistas como em seu projeto estético) à flor, que pode ser lida como a racionalidade da planta e da vida planetária, a total entrega de uma espécie a outras, operando num ciclo de metamorfoses. Essa noção artística fica ainda mais forte quando a imagem da flor se conecta ao canto. No poema "Momento", o canto dos pássaros embala o *jardim chovido*, acentuando a beleza das flores e a visão do eu poético, que adentra em uma espécie de devaneio, capaz de evocar a própria criação artística. Essa mesma imagem também aparece no poema "Jacarandá", a partir da floração da árvore, por exemplo. No entanto, a sensibilidade do eu poético a partir de certa convivência ou despertar para a contemplação das flores e do canto dos pássaros ganha novos ecos em poemas como "Sim, as rosas..." ("Sí, las rosas"...), presente em *El alba sube* (2020, p. 193, tradução nossa)[9]:

> Sim, as rosas
> e o canto dos pássaros.
> Toda a beleza do mundo,
> e a nobreza do homem,
> e o encanto e a força do espírito.
> Sim, a graça da primavera,
> as surpresas do céu e da mulher.
> Mas a profundidade negra, o buraco negro,
> assombrosos?

[9] "Sí, las rosas/y el canto de los pájaros./Toda la hermosura del mundo,/y la nobleza del hombre,/y el encanto y la fuerza del espíritu./Sí, la gracia de la primavera,/las sorpresas del cielo y de la mujer./¿Pero la hondura negra, el agujero negro,/obsesionantes?//Sí, Dios, lo divino,/a través de la rosa y del rocío,/y del cielo móvil de unos ojos,/pero el vacío negro, el horror vago y permanente de la/[sombra?//Sí, muchachas en la tarde,/niños en los jardines,/ paisajes que suenan como melodías perfectas,/versos de Rilke o de Brooke,/ entusiasmo generoso de las jóvenes almas/capaz de cambiar el mundo,/belleza del sacrificio y del ideal,/y el amor, y el hijo, y la amistad,/¿pero el vacío negro, el escalofrío intermitente del / abismo?"

Sim, Deus, o divino,
através da rosa e do orvalho,
e o céu em movimento de uns olhos,
mas o vazio negro, o horror vago e permanente da
[sombra?

Sim, meninas à tarde,
crianças nos jardins,
paisagens que soam como melodias perfeitas,
versos de Rilke ou Brooke,
entusiasmo generoso das almas jovens
capaz de mudar o mundo,
beleza do sacrifício e do ideal,
e o amor, e o filho, e a amizade,
mas o vazio negro, o calafrio intermitente do
abismo?

A rosa, enquanto poema-flor, parece brotar num deserto em que o eu poético vaga como sombra sem rosto que se mistura a possíveis memórias, à procura de um deus capaz de o guiar em um mundo obscuro e, talvez, esvaziado de qualquer ideia de divindade ou beleza. Os versos de Paul Celan (1998), em "A morte é uma flor", são emblemáticos desse estado de desassossego em face de um deserto temporal que parece condensar sonhos e pesadelos, beleza e barbárie: "*A dor dorme com as palavras, dorme, dorme — Dorme e vai buscar nomes, nomes. — Dorme e a dormir morre e renasce*". Para o eu poético de Celan, essa dor excruciante que lacera o ser, em tempos de barbárie, pode ser redimida pela poesia — discurso feito de sangue, sonho e terra. Transfiguradas pelo sonho, por vezes em simbiose com a "*dor*", "*as palavras*" dormem e, nos interstícios do devaneio, "*morre*[m] *e renasce*[m]". Sob esse aspecto, a arte pode ser vista como um antídoto para uma época que se constrói sob o signo da agonia da morte ou, ainda, ela pode ser uma via de denúncia diante do incontestável estado de perda.

O eu poético de Juanele, que antes estava absorvido pela beleza do jardim de "Momento" ou no florescimento do "Jacarandá", no poema acima oscila, a afirmação "*Sim, as rosas/e o canto dos pássaros*" dos primeiros versos encontra a adversativa "*Mas a profundidade negra, o buraco negro,/assombrosos?*". De igual modo, a divindade que abre a segunda estrofe do poema se defronta com o sobressalto dos últimos versos: "*mas o vazio negro, o horror vago e permanente da [sombra?".* Nesse sentido, a permanência parece não estar com a divindade, mas com a recorrente dúvida ocasionada pela sombra. A figura do jardim, antes presente em outros poemas de Ortiz, e que nesse evoca Rilke

ou Brooke, também guarda em si outra contraposição: "*mas o vazio negro, o frio intermitente do*/*abismo?*".

Além das afirmações que, ao final de cada estrofe, deparam-se com dúvidas capazes de acenar para outra realidade sombria, há uma espécie de jogo de claro e escuro nos versos porque *as rosas*, *o canto dos pássaros*, *o encanto do espírito*, *a primavera*, o *céu* e o *feminino*, como indicativos de criação e fertilidade da vida, estão em oposição à *profundidade negra*, ao *abismo* e ao *buraco negro*. Nesse último caso, o *buraco negro* aparenta uma assombração em processo, que prolonga seu efeito e parece corromper todos os signos do encantamento anterior.

Na segunda estrofe há a oposição entre "*Sim, Deus, o divino,/através da rosa e do orvalho,/e o céu em movimento de alguns olhos*" e "*[...] vazio negro, o horror vago e permanente/da [sombra?*". Essa condensação que acaba por romper com a ideia de um certo *canto festivo* fica ainda mais clara na última estrofe que traz as figuras juvenis de "*meninas à tarde,*/*crianças nos jardins*", novamente retornando à ideia de "*paisagens que soam como melodias perfeitas,/versos de Rilke ou Brooke,/entusiasmo generoso das almas jovens/capaz de mudar o mundo*", para assim relacionar esse estado primaveril a uma "*beleza do sacrifício e do ideal,/e o amor, e o filho, e a amizade*," à inevitável presença do "*vazio negro, o frio intermitente do/abismo*" num estado de queda em que o último verso do poema é abismal.

A noção de *festividade* conectada ao canto (que no poema aparece através dos pássaros, do encanto do espírito e das melodias perfeitas que soam como versos de Rilke ou Brooke) está em Plutarco, na obra *Quaestiones convivales* (1999). Nela, o pensador indica que a contemplação da realidade do mundo pode ser similar a um procedimento ritualístico de bulimia (*bulímu exélasis*), no qual se evita o devorar incessante e insaciável do gado. Em outras palavras, a prática de jejuns ritualísticos acena para um sentido de vida relacionada à noção de festividade porque jejuar — de acordo também com a leitura de Benjamin (2013, p. 45) — é uma iniciação para o "segredo de comer". O jejum, nessa ótica, é capaz de afiar os sentidos de tal modo que eles descobrem aromas ocultos e sabores distintos em qualquer alimento. Assim, o sentido de *vazio* contido no jejum é capaz de renovar a vida e reavivar os sentidos de um modo muito semelhante à noção de esvaziamento antes pensada pela perspectiva asiática.

O sentido de festividade opera, portanto, numa idealização contemplativa de vida, num repouso comemorativo que suspende qualquer sentido de *utilidade*, visto que a noção de doação da flor reverbera na repetição do *sim* ao longo de todo o poema, a partir da beleza e da inegável brevidade da vida. No entanto, essa brevidade é associada à metamorfose e à integração à *bios*, como no poema "Momento" e ao longo de nossas leituras a partir da aproximação da figura da flor à própria poesia em si.

Considerações finais ou para ter olhos de ver

O olhar do eu poético de Juan L. Ortiz, em todos os poemas lidos, é delineado como quem observa atentamente, seja num momento no jardim após a chuva, no florescimento de uma conhecida árvore ou, ainda, na inegável afirmação da existência das rosas e de toda beleza que elas guardam. Pensar em possibilidades de leitura a partir desses poemas, sobretudo em perspectivas que ainda estão em constante desenvolvimento, é parte do trabalho da crítica.

Toda crítica literária se estrutura a partir de dois tecidos muito similares que, em uma espécie de simbiose, comunicam-se e complementam-se. O primeiro tecido é a obra de arte em si e o segundo, na intenção de ser um suporte para o primeiro, é composto pelos ecos de diversos pensadores, capazes de emprestar *seus olhos para vermos melhor* aquele tecido primordial. Nesse sentido, talvez o conto de Eduardo Galeano, intitulado "O menino e o mar", seja uma alegoria da própria leitura crítica literária. O conto nos apresenta Diego, um menino que não conhecia o mar, e seu pai, Santiago Kovadloff, que resolveu levá-lo à praia. Quando o menino e o pai, depois de muito caminharem, alcançaram as areias, "o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejou, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar!" (Galeano, 2006, p. 15). Essa *ajuda para olhar a imensidão* pode ser, com sorte, uma das mais interessantes *funções* da crítica literária.

Mas, ao mesmo tempo em que toda crítica funciona como um suporte de leitura ou mesmo um binóculo emprestado em meio a tantos outros disponíveis, ela também é capaz de tecer, quando afinada à obra de arte, uma escrita performativa. Isso porque, nessa perspectiva, a sensibilidade da crítica se realiza de "modo constante e discreto para que o

leitor possa ver ao mesmo tempo o panorama e o olho seletivo cuja mirada abraça o conjunto, nada esconde, mas não se abstém de iluminar mais vivamente o que lhe parece de maior relevo" (Bosi, 2015, p. 205).

Se, sob essa ótica, a crítica literária também é artística em sua escrita e em seu modo de realização, podemos interpretar que ela possa servir como uma espécie de *crônica de viagem*: uma descrição aguçada que um viajante-leitor obteve, o que conseguiu ver e o que, no momento de sua expedição, ficou encoberto por algum tipo de neblina. Em outras palavras, a crítica se constrói como um registro do tempo em que se esteve *enquanto* se fez determinada apreciação literária. Assim, viajando pelas mesmas águas, o mesmo crítico pode achar outras paisagens e ser capaz de promover outras leituras porque toda crítica — ou talvez toda Arte — é capaz de atualizar o ciclo do rio de Heráclito. No entanto, a ideia de comparar o crítico a um viajante pode soar como algo ligeiramente relacionado ao sentido de *aventureiro*, o que seria um grande equívoco.

O olhar crítico se constrói numa configuração quase ritualística, em que é preciso *fechar os olhos* para ver. Georges Didi-Huberman (2010) problematiza o ato de *ver* uma obra de arte, indicando que essa visão trata de uma simples apropriação fenomenológica, apreensão cognitiva ou experiência estética desprovida de significação. O pensador afirma que "devemos fechar os olhos para ver pois o ato de ver nos reenvia, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, num sentido, nos constitui" (Didi-Huberman, 2010, p. 11). O *fechar os olhos para ver* parece acenar para a aura que envolve e permite que a obra de arte se relacione conosco na mesma medida em que nos relacionamos com ela, num diálogo que ultrapassa qualquer sentido material. Assim sendo, a concepção de ver se assimila à sensação subjetiva de sentir que algo escapa aos olhos, não se completa apenas com eles e que eles preconizam uma perda de tudo que se anseia, mas não se é permitido visualizar apenas a partir da visão.

Talvez esse fechar os olhos seja um *momento* contemplativo, tal como na poesia de Juanele, em que o pensamento, assim como a visão, está voltado para o sujeito-planta, para a doação de vida contida no florescimento e na metamorfose, própria da flor, como bem observado por Coccia. Longe de repetições enfadonhas, com sorte, este artigo contribui para a aproximação poética e para a leitura crítica literária que, cada vez mais, tem possibilitado uma contribuição a partir de novas perspectivas.

Referências

BARONE, Orlando. Apenas si he vivido: Clarín, 7 de set. de 1978. *In*: AGUIRRE, Osvaldo. *Una poesía del futuro*: conversaciones con Juan L. Ortiz. Buenos Aires: Mansalva, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BÍBLIA. Português. Versão King James Slim. Tradução: Grupo BV Books. São Paulo: BV Books. 2017.

CELAN, Paul. *A morte é uma flor*: poemas do Espólio. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses.* Tradução: Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* Tradução: Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços.* Tradução: Galeno de Freitas. São Paulo: L&PM, 2006.

GARCÍA, López. Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: Quaestiones Convivales. *In*: *Actas Del VI Simposio Español Sobre Plutarco*, Cádiz, 14–16 mai. 1998, Sociedad Española de Plutarquistas (Seção da International Plutarch Society). Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Tradução: Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

ORTIZ, Juan L. *Obra completa*: En el aura del sauce. vol. 1. Organização: Sergio Delgado. Entre Ríos: Eduner, 2020.

PETRECCA, Miguel Angél. Algunas cuestiones en torno a las traducciones chinas de Juan Laurentino Ortiz. *In*: ORTIZ, Juan L. *Obra completa*: Hojillas. vol. 2. Organização: Sergio Delgado. Entre Ríos: Eduner, 2020a.

WATTS, Alan. *Torne-se o que você é.* Tradução: Jacqueline Valpassos. Petrópolis: Vozes, 2020.

Recebido em: 08/11/2024
Aceito em: 06/05/2025

[i] **Mariana Vieira** é doutora em Estudos de Literatura: Literatura Comparada (Poslit-UFF, 2024), mestre em Letras e Artes (PPGLA-UEA, 2021), especialista em Literatura, Cultura e Ensino da Arte (Uniminas, 2024) e graduada em Letras: Língua portuguesa (UEA, 2019). Obteve bolsa de estudos pela Fapeam em todas as etapas de sua formação. É membro do grupo de pesquisa Memocult (PPGLA-UEA) e realiza estágio pós-doutoral no PPGLA (PROPOSDOC-PROPESP-UEA), sob supervisão do Prof. Dr. Allison Leão (2024–2025). **E-mail:** vieira_mariana@id.uff.br

MOSAICOS PARA UM PENSAMENTO VEGETAL A PARTIR DA ESTÉTICA DO LAHARSISMO

[MOSAICS FOR PLANT THINKING BASED ON THE AESTHETICS OF LAHARSISM]

LUCIANA ABREU JARDIM[i]
https://orcid.org/0000-0001-7816-0010
Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, RS, Brasil

Resumo: O ensaio apresenta reflexões sobre um pensamento vegetal segundo a proposta poético-teórica do escritor Luís Serguilha. A partir de fragmentos de sua *Estética do Laharsismo* e do primeiro volume de sua *Obra poética,* estabelecem-se discussões com o estilo Barroco Floral e *A vida das plantas*, de Emanuele Coccia.

Palavras-chave: Laharsismo; Barroco Floral; pensamento vegetal

Abstract: The essay presents reflections on plant thinking according to the poetic-theoretical proposal of the writer Luís Serguilha. Based on fragments of his Aesthetics of Laharsism and the first volume of this *Poetic Work*, discussions are established with the Floral Baroque style and *The Life of Plants*, by Emanuele Coccia.

Keywords: Laharsism; Floral Baroque; plant thinking

Depois que Heidegger, em *Os conceitos fundamentais da metafísica* (2006), abriu espaço para pensarmos o mundo a partir de alteridades não apenas constituídas de viventes portadores de cabeça, entre elas animais, plantas e minerais, novas abordagens se manifestaram nos estudos literários. Ainda que o filósofo proponha uma espécie de hierarquia entre esses entes, na qual animais e plantas são considerados pobres de mundo e supostamente inferiores em comparação ao homem, que é formador de mundo, não se pode confundir pobreza de mundo com privação de mundo, segundo apresenta o pensador em seu § 46. Esse recorte de pesquisa não irá se aprofundar no pensamento heideggeriano, incluindo seu complexo conceito de mundo e as diferenças entre pobreza e privação de mundo para esses diferentes entes. Entretanto, a formulação do filósofo retorna no pensamento derridiano, viabilizando a inclusão de heterogeneidades em sua crítica à metafísica da presença. O seminário de Jacques Derrida sobre a animalidade, *O animal que logo sou — (a seguir)* (2002) e a recente tradução para o português de *A besta e o soberano* (2016) têm contribuído para as pesquisas nacionais sobre esse outro, especialmente nos estudos inaugurais dos pesquisadores Maria Esther Maciel (*Literatura e animalidade* e *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*) e Evando Nascimento (destaque para os ensaios do volume *Clarice Lispector: uma literatura pensante*), que têm sido desenvolvidos no âmbito da crítica e teoria literária no Brasil.

Recentemente, o professor Evando Nascimento, em sua pesquisa intitulada *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021), oferece visibilidade a um fecundo campo de pesquisa de nossa crítica literária atenta a outros modos de existência não mais centrados exclusivamente no humano. Ao recuperar, a partir de Heidegger, em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, a relação entre pobreza e privação facultada aos animais e às plantas na tese do filósofo, Nascimento põe em cena o rebaixamento desses entes quando comparados ao homem: "A pobreza animal resulta dessa privação de um relacionamento efetivo com o mundo circundante, fazendo com que esteja muito mais próximo da pedra, que é desprovida de mundo" (Nascimento, 2021, p. 51).

Nesse sentido, o que vale para os animais se estende às plantas. Ao constatar que na filosofia de Heidegger tanto animais quanto plantas estão longe do que chama de "dignidade existencial equivalente à do humano" (Nascimento, 2021, p. 52), uma vez que

não se relacionam ao ente tampouco ao Ser do ente, Nascimento irá buscar caminhos entre a teoria e diferentes expressões artísticas para dar vida ao universo vegetal. Sem cair na armadilha de pensar sobre a existência vegetal na sombra da vida animal, que poderia nos levar ao zoocentrismo, Nascimento sustenta que a existência das plantas é incomparável. Curiosamente, nem mesmo Jacques Derrida, pensador dedicado às heteronomias e às alteridades radicais, teve tempo de escrever sobre a relevância da vida vegetal para a viabilidade e/ou preservação da nossa condição humana.

Ao pensar com as plantas, Nascimento acena alguns movimentos de seu arquivo-leitor, que passa por uma vida de experiência vegetal, abarcando Alberto Caieiro, de Fernando Pessoa, Ponge e Genet com Jacques Derrida e as formas vegetais que eclodem especialmente no experimentalismo ficcional *Água viva*, de Clarice Lispector.

Assim, para me inscrever nesse tema tão vasto quanto aberto à própria experiência vegetal daquele que escreve desde uma fitografia possível, suponho que será desejável partir de minha autobiobibliografia, que encontra cruzamentos poético-teóricos com a de Evando Nascimento em autores-pensadores como Clarice Lispector e Jacques Derrida. No contato com o seu *Pensamento vegetal* (2021), há duas referências visuais que nos unem nessa estranha instituição chamada literatura. A primeira referência se manifesta diretamente a partir de seu ensaio sobre a obra de Frans Krajcberg, artista visual que desperta na minha vivência vegetal o fascínio pela planta pintada. Considerando-se a vida de Krajcberg, esculpida pelo desaparecimento da família durante a Segunda Guerra Mundial e pelo testemunho das queimadas no Pantanal, os materiais que lhe interessavam não eram os mais tradicionais; entre eles estavam gravetos, raízes, troncos, cipós e folhas variadas, os quais eram transformados para pertencerem à arte feita no Ocidente, como nos conta a pesquisa de Nascimento. O aspecto que me fascina nesse processo criativo diz respeito à técnica da pintura utilizada pelo artista, que fabricava o próprio pigmento a partir de minérios oriundos de Minas Gerais (Nascimento, 2021, p. 131).

A segunda referência visual está em *Água viva*, de Clarice Lispector. Sua protagonista-narradora é também uma pintora. Ao referir uma crônica para o *Jornal do Brasil*, intitulada “De natura florum”, que teria inspirado um fragmento de *Água viva* selecionado por Nascimento, encontramos um comentário sobre essa escrita pintada:

> Nesse éden, reinventado pelo “sexo vegetal”, que é o texto ramificado de *Água viva*, pintam-se rosas, cravos, girassóis, violetas, sempre-vivas, margaridas, orquídeas, tulipas, flores do trigo, angélicas, jasmins, estrelícias, damas-da-noite, edelvais, gerânios, vitórias-

> régias, crisântemos e, por fim, tajãs, "uma planta fala" (AV, p. 66) da Amazônia. Utilizei propositalmente o verbo "pintar" em vez de "descrever", pois a narradora-autora é de fato uma pintora, e o aspecto visual das imagens é fortemente explorado no texto. (Nascimento, 2021, p. 216)

As duas referências que localizo na pesquisa de Evando Nascimento dialogam com a minha experiência de leitora da vida vegetal, que tem, desde *Água viva,* mobilizado os caminhos de minhas escolhas acadêmico-literárias. Recentemente, publiquei o ensaio intitulado "Barroco Floral", para as revistas *Palavra Comum* (2024) e *Qorpus* (2025). A última, enviesadamente, toca numa proposta de contato com o pensamento vegetal. O Barroco Floral nasce do meu fascínio pelas imagens, especialmente pelas imagens pintadas, pertencentes ao repertório de gosto de artistas da palavra escrita, que, movidos pelo arrebatamento despertado pelo signo não verbal, por meio do gesto de transcriação, transformam essa experiência em texto poético. Curiosamente, a primeira referência dessa fascinação imagética, de acordo com a minha vida-leitora, aconteceu com a pintora-narradora de *Água viva*, que nos oferece, a cada fugidio instante-já, uma tela aquarelada que vai se transformando ao longo de sua travessia caótica pelo fluxo de uma escrita pintada. Logo na epígrafe do livro, fui levada a buscar o ensaio do pintor Michel Seuphour e, nesses deslizamentos entre texto e imagem, encontrei no ensaio *Abstract painting* a perturbadora tela de Alberto Burri, intitulada "Red Plastic Combustion", de 1957. Reli aquela pintora-narradora e seu fluxo à luz de um vermelho-sangue, cor de uma personagem desprovida do invólucro pele. A tela de Burri, com seus tons de preto e vermelho alaranjado, produz sensações disfóricas que acompanham a sugestão de mal-estar presente já no título do quadro. Ao mesmo tempo, em *Água viva*, somos invadidos pelas florações dessa pintora, que reenviam ao universo pictórico de Georgia O'Keeffe, com suas imensas flores e intensidade das formas amplas que excedem os limites do que pode ser abarcado pela visão, gerando aproximação com o extravasamento da ordem do translinguístico produzido pela sintaxe de Clarice.

As flores escritas de Clarice Lispector evocam o lado da natureza na tensão do par opositivo natureza *versus* técnica. Poderíamos contrapô-las aos efeitos potencialmente devastadores contidos na técnica. Por um lado, a oposição se legitima, pois estamos num tempo de vetores de destruição de massa e de aniquilamento de nossa exuberante natureza. Por outro lado, a própria atividade da escrita advém de recursos da técnica; ainda que não fique restrita a essa influência, alguma materialidade se impõe a essa

atividade. A descrição que a pintora-narradora tece acerca de uma rosa que demora mais de uma semana para morrer oferece um espaço e destaque ao que é da ordem da necessidade de preservação de um pensamento vegetal, mas não significa o apagamento do outro termo do par antitético, tampouco diminui a sua presença que oscila entre a preservação da vida e a sua destruição.

> Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. E dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. (Lispector, 1973, p. 59-60)

Nota sobre o Barroco Floral

Nessa perspectiva de retorno afetivo da vida-leitora, o Barroco Floral se inscreve no complexo par opositivo natureza *versus* técnica, uma vez que a fascinação pelas imagens e sua escrita se revela mediada por materiais formados pelas mãos humanas, à exceção do apelo aquiropoético da fotografia, o que está em estreita conexão com o retorno etimológico da atividade poética.

Se retorno à flor clariciana é para poder apresentar a formação de florescências, a ser lida também como genealogia, que compõe o Barroco Floral. Georgia O'Keeffe está entre outras manifestações do pensamento florescente que a antecedeu, entre elas estão a figura mitológica da medusa, a Virgem Maria, Santa Teresa d'Ávila, Melanie Klein, Hannah Arendt, Sidonie Colette, Julia Kristeva e Clarice Lispector. Nessa teia feminina sobre a qual escrevo no ensaio "Barroco Floral" (2024), a pintora Georgia O'Keeffe está presente tanto no romance policial *Possessões* (2003), de Julia Kristeva, quanto em ensaios do volume *La haine et le pardon* (2005) e na troca de cartas da téorica com a antropóloga Catherine Clément (2001). Kristeva, que dedicou um curso ao tema da

revolta (em *Sentido e contra-senso da revolta*, 2000), aprofunda esse termo para além do seu sentido político. Na busca etimológica, revolta reenvia a uma volta no tempo e no espaço. Ao propor uma revolta do íntimo (cf. *La révolte intime* [*A revolta íntima*], 1997), as referências espaciais se fragilizam com o imperativo visual, intrínseco ao pensamento filosófico. Assim, a revolta íntima proposta por Kristeva abre-se para o arcaico sentido do paladar, por meio de referências que a teórica localiza no sabor pelo saber de Roland Barthes e nas transubstanciações proustianas da fugacidade do tempo na experiência da desgustação da *madeleine*. O sentido do gosto, para Kristeva, se inscreve na modalidade do semiótico, que atravessa posteriormente a linguagem propriamente dita.

Quando Kristeva recupera a vida-obra de Georgia O'Keeffe, pintora que trabalhava intensamente elementos semiotizáveis por meio do uso das cores, o imperativo do sentido visual é abalado. Pensar sobre a imagem, a partir de O'Keeffe, significa retornar a estados arcaicos, infralinguísticos, nos quais os sabores do tempo perdido na relação mãe-bebê voltam sob formas coloridas e carregados de afetos a serem atravessados poeticamente pelo simbólico. Ao analisar as cartas da pintora ao companheiro Alfred Stieglitz, Kristeva observa que ela pretendia contato com o que chama de "matéria vivida" (Kristeva, 2005, p. 492). Nesse sentido, a teórica refere o exercício da "fascinação-fusão com a cor", o que a leva a reconhecer um considerável trabalho de escrita na troca epistolar de O'Keeffe. Trata-se, portanto, de uma escrita "costurada à mão" (Kristeva, 2005, p. 492). A natureza capturada pelas telas de O'Keeffe se mostra retrabalhada pelo uso de tubos de tinta, que, para ela, constitui algo "das grandes coisas desse mundo": "A cor é uma das grandes coisas desse mundo que faz com que a vida valha a pena ser vivida, e desde que eu comecei a pensar em pintura, me esforço a criar com os tubos de cor um equivalente para o mundo — a vida como eu a vejo" (O'Keeffe *apud* Kristeva, 2005, p. 494).

O trabalho de Georgia O'Keeffe dialoga com as vidas-obras de suas antecessoras. Colette, em seus livros, retrata uma natureza na qual flores ganham contornos sinestésicos — o paladar e a visão podem trocar de lugar em suas construções poéticas. Kristeva dá um nome ao estilo de Colette, a sugerir conexão literária com a vida vegetal. O gênero colettiano chama-se gavinhas, inspirado no título da obra da própria escritora, a saber, *Gavinhas da vinha*, sendo constituído de "mistura de narração elíptica e de poemas em prosa", sugerindo, segundo a teórica, uma "memória retorcida" (Kristeva, 2007, p. 116; 2002, p. 138). Importante considerar, a partir dessas reflexões, que a minha inscrição no

pensamento vegetal acontece entrelaçada às vidas pintadas e escritas de artistas como Georgia O'Keeffe, Sidonie Colette e Clarice Lispector. Trata-se de um contato indireto com a natureza, que se manifesta nas fricções do par natureza *versus* técnica, mediado pelas transcriações dessas artistas que, em algum momento, foram levadas pela necessidade criativa de marcar esse espaço vegetal diferente da existência exclusivamente humana. A investigação do nascimento das imagens, sob a forma de pintura ou de figuras de linguagem para a expressão poética, irá entrelaçar ao par antitético natureza x técnica discussões em torno dos afetos na elaboração das obras dessas artistas.

Ao referir a complexa temática dos afetos, não me conecto apenas à melancolia, que, desde Aristóteles, anima as criações artísticas, retornando na tese de Kristeva em *Sol negro* (1987/1989), para nos dizer que, em toda criação, há, ainda que secretamente, algo de melancólico (Kristeva, 1989, p. 13; 1987, p. 15). A teórica, que buscou, na sua trilogia do gênio feminino, outras manifestações dos afetos nas vidas desafiadoras e repletas de adversidades de Arendt, Klein e Colette, a incluir posteriormente as investigações acerca das vidas-obras de Santa Teresa d'Ávila e Georgia O'Keeffe, acenou para a diversidade de ricas sensações experienciadas por elas. Ultrapassando a tristeza, que encontraremos no desenvolvimento da simbolização do sujeito, Kristeva localiza os afetos, os quais dispõem do que ela reconhece sob a condição de "qualidade móvel de investimentos energéticos flutuantes", que, no âmbito da consciência, podem estimular "rupturas energéticas" (Kristeva, 1989, p. 27; 1987, p. 32) na linguagem. Kristeva sempre retorna aos infrassignificados, por ela chamados de modalidade linguística do semiótico, que atravessam o simbólico, criando, nessa relação de codependência, ritmicidade a se misturar com a ação de transverbalidade inerente ao afeto.

Seria possível chamar à cena aspectos da natureza para pensar junto nessa trama que aparentemente se centra na soberania do sujeito falante? Um caminho possível para essa questão será traçado na próxima seção.

Todas as existências singulares que formam o Barroco Floral contribuíram para a inclusão de temas que foram retomados em quase todas as vidas-obras das mulheres inspiradoras desse estilo. Assim, apresento resumidamente os seguintes movimentos que compõem o Barroco Floral, desenvolvidos ao longo do ensaio para a revista *Palavra Comum*: a condição estrangeira, a relação entre linguagem poética e o nascimento das imagens no cruzamento com possíveis discursos sobre a maternidade, a animalidade

escrita, o cruzamento dos afetos nas florações, as composições escritas que desabrocham na contracorrente da herança filosófica do imperativo visual.

O Laharsismo de Luís Serguilha: para uma Estética em floração e sismicidade

O pensamento vegetal que eclode no estilo Barroco Floral inicia com a força protagonal de *Água viva*, de Clarice Lispector, expande-se com as experiências florais de Julia Kristeva, especialmente no cruzamento com as pinturas de Georgia O'Keeffe, alcançando sismos de sua fitografia no encontro com a poética de Luís Serguilha.

O poeta-ensaísta lançou o primeiro volume de sua *Obra poética* no Brasil em 2022 e, recentemente, em 2024, o livro, contendo três longos poemas, foi lançado em Portugal. Nascido em Vila Nova de Famalicão-Braga, e morando no Brasil por mais de 17 anos, a maior parte deles vividos no Recife, Serguilha escreve e reescreve seus textos de inspiração barroca há aproximadamente 30 anos. Seus temas retornam de forma obsessiva em sua escrita, evocando ritornelos, que se repetem diferentemente, a criar, em leitoras e leitores movidos pela tenacidade da leitura difícil, uma disposição ramificada por questões que circulam no âmbito da teoria da literatura, incluindo um radiante interesse pela (in)definição do poema, da experiência da leitura e dos leitores, de sua própria atividade de escrita, dos corpos dessa tríade envolvida nas tramas de palavras que despontam das diversas geografias habitadas pelo escritor em atrito com a sua imaginação esculpida, sobretudo, pelo mangue-cerrado-pampa-triângulo mineiro e a Península Ibérica.

Serguilha escreve desde uma condição estrangeira, que constitui um movimento de leitura do Barroco Floral. No ensaio intitulado "O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O'Keeffe", percorri cada item referido pelo Barroco Floral. Na perspectiva do pensamento vegetal, essa leitura poderá se repetir, expandindo alguns apontamentos do ensaio citado, como sugerem as florações O'Keeffianas do Barroco Floral em conversa com a Estética do Laharsismo de Serguilha.

Nessa perspectiva de leitura, escrever sobre as florações nessa escrita deve levar em consideração o meu interesse inicial pelo outro que ocupa o lugar da animalidade. A pensar que o animal é o primeiro outro da tríade heideggeriana que ganha espaço teórico

em nossa crítica literária brasileira. De forma análoga ao que Evando Nascimento sustenta em seu ensaio dedicado à Clarice Lispector, animal e planta vivem juntos, um convívio que compreende a "solidariedade entre as espécies" (Nascimento, 2021, p. 219), na poética de Serguilha também é possível encontrar essa partilha entre animais, plantas e até mesmo minerais. No entanto, é preciso chamar a atenção para o permanente sismo que acompanha essa experiência que recebe o nome de Estética do Laharsismo, cuja inspiracão estrangeira do javanês traduzido para o português como avalanche, entre o lírico e o jocoso, produz efeitos de estrangeiridade. Nessa Estética, todos os elementos abruptamente interrompidos pelo estremecimento de uma queda-derrocada buscam a sobrevivência, o que não significa que as diferentes espécies sobrevivam em constante estado de luta e/ou extermínio da outra, já que não necessariamente o heterogêneo se opõe na Estética do Laharsismo. Assim como acontece na Desconstrução, o heterogêneo pode abrir caminho para outras relações no mundo. No caso da poética serguilhiana, encontramos a opção pelos interstícios expressivos.

Na intenção de sair do antropocentrismo, o poeta busca alternativas pelas alteridades demarcadas por Heidegger. Nos caminhos da animalidade, localizamos uma importante noção criada por ele, qual seja, a do animal-poema, que pode ser sintetizada pela radicalização da busca desumanizadora ambicionada pelos seus narradores, a ser tenazmente trabalhada pelo poeta-pensador por intermédio da deformação dos entes. No exemplo dos animais, escrevi um ensaio intitulado "Limiares do animal poema em *Hamartía*" (2022), no qual essa deformação se marca por dessemelhanças com o humano, especialmente com o rosto humano. Por essa ótica, percorri, em *Hamartía*, alguns animais de grande, médio e pequeno porte até chegar a invertebrados microscópicos, a fim de pontuar nessa poética o que é defendido por Jacques Derrida, *em A besta e o soberano* (2016), acerca de uma abertura da ética do cuidado a todos os seres viventes, para além das semelhanças que giram em torno daquelas ligadas a um rosto ou mesmo a uma cabeça:

> Será que uma ética, uma prescrição moral nos obriga apenas em relação aos nossos semelhantes [...] ou seja, ao homem, ou será inversamente que ela nos obriga em relação a qualquer um, a qualquer vivente que seja e, portanto, em relação ao animal? (Derrida, 2016, p. 349)

Na poética avalanche, o jogo das dessemelhanças dá-se ao limite, pois somos permanentemente expostos a fragmentos de cenas nos quais predominam deformações, dismorfoses, anamorfoses, ou seja, estratégias dos narradores lahars para flagrar

instersticialmente o informe. Os narradores de Serguilha almejam o impossível — o aformal. As forças lahars serguilhianas nos expõem ao que é difícil, da ordem do inimaginável, ao que nos é distante, ao usualmente inalcançável. Na esteira dessa experiência singular, ele cria o conceito excriptor, esculpindo formas enigmáticas de flagrantes estilhaçados de mundos que brilham na experiência do que chama de excripta — oriunda das criptas com segredos guardados de antigas câmaras de pedra. Ao escrever sobre essas camadas empoeiradas que escapam do tempo cronológico, ele produz nos leitores estranhas sensações desde um fluxo de destroços em perturbador estado vertiginoso de paradoxal distração-concentrada. Na esfera da animalidade, os opérculos e os epifragmas constituem formas de ler os interstícios, os quais tentam se aproximar da secreta deformidade radical ambicionada pelos seus narradores lahars. Ao percebermos essa retirada das formas, até mesmo a leitura ganha o *status* de uma experiência de transleitura, que tenta se apoiar em restos de membranas, revestimentos transparentes, invisíveis aos imperativos visuais formadores das imagens poéticas.

Se retomo a importância da noção do animal-poema para pontuar a deformação esculpida pelo poeta, é porque, em sua Estética do Laharsismo e no conjunto de sua obra, os animais andam ao lado das plantas. Há várias passagens de sua Estética nas quais encontramos o sintagma "animal-floral":

> EXCRIPTAR ao acontecer na diferença-ao-fundo-do-animal-floral que me impulsiona e deforma no esquecimento que testemunha inconscientemente o lahar de uma indeterminação: um lahar-respiro flutua em disjunção-intersticial, em vórtice-vislumbre e em esgotamento-incorporal a coexistir no tempo-delirante que rebenta cronicamente nas imagens-barrocas: por vezes: uma alucinação heteronímica a emergir da dança babélica de forças-florais-LONGSORAN. **EXCRIPTAR por meio de um processo expressivo e rítmico que mergulha nas forças caóticas do assombro e nos fundos obscuros do impossível com personagens-artistas e autómatos incorpóreos a reinventarem-se no momento em que atravessam geografias do infinito pleno de partículas de um corpo a palpitarem no imemorial:** dizem: tragicidade que se autodevasta para se germinar e parir verbos geradores de uma duração-acontecimental por dentro do indiscernível de uma imagem onde ressonâncias de palavras e de vozes não param de pervagar e resvalar, recriando-se a si-mesmas através de um olho em acto ensimesmado na sua própria ofuscação e indigência: dizem: uma epiderme verbal em demudança-impiedosamente-indeterminada vibra na incógnita temporal de uma visão que transmonta a cabeça do EXCRIPTOR anojada contra o seu próprio renascimento que a torna por vezes em rudimento espectral, algumas vezes em fundo-a-diferenciar-se, outras vezes numa convocação vertiginosa: [...]. (Serguilha, s/d)

A deformação da Estética do Laharsismo no encontro com as plantas ganha contornos ainda mais desumanizadores, pois não há mais uma cabeça como referência comparativa com a soberania humana. Nesse sentido, pode-se argumentar que as plantas potencializam o projeto de deformação instigado por essa Estética.

No cruzamento com o Barroco Floral, a Estética do Laharsismo, ao longo da *Obra poética I*, encontra Georgia O'Keeffe. Serguilha dá vida excripta a algumas telas dessa pintora, como o "Crânio de vaca com rosas de algodão". No lugar de oferecer tradutibilidade a essa impactante construção do feminino em sua delicada porosidade que tanto flerta com a vida quanto com a passagem para morte, sua força lahar narradora produz ritmizações excriptas ao nos expor a um fragmento de osso desse animal-floral, inserindo na cena uma leitora:

> a**s captações do anti-nome com tendências rendilhadas por rosas de Georgia Totto O'Keeffe onde os mapas putrefactos pelas vacas hécticas alavancam um cráneo de uma LEITORA trapaceada por luzes-excessivas entre pictogramas sumérios e carminas figuratas: o turbilhonar de açodadas imutações verbais autonomiza e rouba os choques-imagéticos-insondáveis ao estilhaçamento dos itinerários-ZAÚM com tempos alegóricos das ossaturas quebradiças e porosas de um animal-poema (uma LEITORA traça cartografias incapturáveis e imprevisíveis rés aos colapsos insectívoros das palavras: [...].** (Serguilha, 2024, p. 294)

A tela de O'Keeffe intitulada "Abstração da rosa branca" gerou um longo comentário no ensaio dedicado à análise dos movimentos do Barroco Floral. A desmesurada rosa branca da pintora dialoga com o item chamado "a relação entre linguagem poética e o nascimento das imagens no cruzamento com possíveis discursos sobre a maternidade", de nosso Barroco. Para tanto, busquei na *khora* platônica, segundo a leitura de Kristeva para a formação da modalidade do semiótico, apoio para o nascimento da palavra poética, que se avoluma pelas camadas de tinta branca, semelhante ao alimento do leite materno. No ensaio "Une digression: économie, figure, visage" (Kristeva, 1998, p. 62), Kristeva propõe uma analogia entre a *khora* platônica, a ser lida como uma espécie de protoespaço e a sugestão nutriz da imagem da Virgem Maria. A kénosis atribuída à Virgem também pode ser encontrada na pesquisa *Imagem, ícone, economia* (2013 [1996]), de Marie-José Mondzain.

Essa analogia de Kristeva combina com a imagem tecida por Serguilha, na qual é dito o seguinte, na voz da força lahar LL:

> LL diz: **o rigor do poema advém da episiotomia que faz do respiro cruel a vernação da existência:** ritmos em variância anorgânica capturam interstícios anónimos que se dilatam em relação a si-mesmos, fazem das fugas anamórficas uma obscuridade incriada com animais indecifráveis-móbiles que pertransem, se desfibram e fortalecem os esgrimistas de Á-peiron. (Serguilha, 2024, p. 57)

A rosa branca de O'Keeffe, cujos contornos com tons levemente amarelados evocam expressivo deslocamento do imperativo visual para o sentido do gosto, atiça uma saída do logocentrismo, dando à flor uma conexão de alimento que encontro na teoria da imagem proposta por Marie-José Mondzain, o que confere visibilidade incomum à Virgem Maria.

O universo vegetal, entretanto, permite ampliar esse nascimento simbólico incrustado em nossa cultura ocidental para uma experiência com a natureza. Não se trata de desmanchar essa herança religiosa sustentada sobretudo pela trindade masculina, mas de pontuar a inscrição paradoxal da Virgem, essa mãe não fecundada, e de ampliá-la para gestações que envolvem o alimento no mundo das plantas. Em *A vida das plantas* (2016), Emanuele Coccia reconhece na autotrofia de plantas algo que vai além de lhes conferir autonomia alimentar. Para o pensador, "a autotrofia — é o nome dado a esse poder de Midas que permite transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é" (Coccia, 2018, p. 15).

O gesto cirúrgico do nascimento do poema, episiotomia, esse corte traumático para partos difíceis, pode ser estendido a um nascimento de ordem cósmica, no qual as plantas, na filosofia vegetal de Coccia, mais do que fazer parte do mundo, fazem o mundo que habitamos. Por isso esse potencial autotrófico não é indiferente ao poeta, que, no que chama de "vidência cinematográfica", faz nascer fragmentos da voz-lahar, por autotrofia vegetal, sem com isso tirar da cena o sangue e a dor da episiotomia:

> ao lado: um tronco flutua e espelha o infinito-autotrófico-floral: uma VOZ-LAHAR deriva-se dos entalhes pulmonares da sua própria fala com suspenses tensionados a fender os cutelos da língua em esgotamento espiralado: uma VOZ-LAHAR foge desabaladamente dos arrancos da zootomia de uma boca e o corpo do poeta torna-se um enervamento de mosaicos imprevisíveis, um vocabulário anicónico em combustão inominável, uma mancha acósmica nas necrotomias germinativas do tempo: dizem que há um tremendo retorno de lâminas sanguíneas a envolver, a bifurcar e a cerzir cariátides ínfimas de carne esguelhada à volta de um deslizamento ósseo do poema: [...]. (Serguilha, s.d., p. 535)

Outra tela fundamental de Georgia O'Keeffe, intitulada "Papoulas orientais", que nos possibilita estremecer diante de crenças cristalizadas pelo senso comum, leva-nos ao

quarto movimento do Barroco Floral, chamado de "o cruzamento dos afetos nas florações", no qual tenho me dedicado a buscar a experiência sensível, incluindo os afetos, na escrita de artistas da palavra fascinados pela cultura visual, em especial a pintura. Na poética de Serguilha, perdemos a relação de semelhanças com a cabeça humana e animal por meio da radicalização das deformações da vida vegetal. No exemplo das manifestações afetivas invisíveis da Estética do Laharsismo, a nomeação dos afetos, tal como acontece nas narrativas tradicionais, considerando a descrição de personagens portadores de um corpo, se esboroa. Em vez de personagens, somos instigados a pensar a partir de forças lahars, ao estilo do que propôs Clarice com sua força protogonal de *Água viva*, que, não por acaso, era uma pintora. Serguilha, na maior parte de suas construções poéticas, mais ainda do que Clarice, deixa o campo dos afetos livre de nomeações ou mesmo de referências familiares da experiência sensível. Entre as poucas ocorrências afetivas nomeadas em suas obras, localizo uma perturbadora releitura do amor em *A Actriz, A Actriz* (2020), além de alusões disseminadas ao intermitente estado de dor. Na contracorrente dessa escassez da nomeação da experiência sensível, destaca-se a trabalhada referência à solidão, a explodir em variações criativas, em sua Estética do Laharsismo. Sobre o tema da solidão na poética de Serguilha, escrevi um ensaio publicado pela *Revista Qorpus.* Adianto que advém de sua solidão criativa a necessidade de compartilhamento dessa espécie de "vazio" para a recriação afetiva dos leitores, ou, nas palavras laharsistas, "regerminação" de um mundo no qual o tempo crônico ultrapassa as sensações do cotidiano.

O poeta trabalha em seus leitores, a partir do entrelaçamento dos diferentes corpos (do autor, do poema e do leitor), a paridura, termo dele que compreende esse gesto episiotômico de seus narradores lahars para dar à luz, através da escrita de seus leitores pesquisadores, a estados por vir das múltiplas vozes que atravessam inicialmente os corpos do poeta e do poema. Na minha experiência leitora, já atravessada pela angústia da liberdade oferecida por Clarice, com os tons de sua alegria no fluxo de *Água viva*, fui desafiada a dar nome a essas manifestações que os imensos poemas de Serguilha despertam durante a experiência da leitura sísmica. Eis o mosaico de sensações que nasceu a partir da minha leitura com base nessa poética-avalanche: a solidão-mangue, a ternura pós-catástrofe, o inebriamento da dor intestina, a alegria-êxtase da destruição regerminativa, as granulações Beach Birds delirantes, o alaranjado da RÉ-existência

diastólica nos interstícios da tapeçaria geodésica. Tenho retornado à nomeação desses estados afetivos em diferentes ensaios sobre Serguilha, reconhecendo o convite interior de escrever separadamente sobre cada um eles.

Ainda estou atada ao deslumbramento do que chamo de "o alaranjado da RÉ-existência diastólica nos interstícios da tapeçaria geodésica", cuja inspiração floral localizo na tela "Papoulas orientais", de O'Keeffe. A pintora, assim como o poeta, ultrapassa o suporte de sua tela de trabalho. Os poemas de Serguilha excedem a extensão de um poema convencional, porque, conscientemente ou não, o poeta é um gerador de flutuações e por isso precisa ampliar o seu campo de excripta em muitas páginas, a fim de criar uma espécie de atmosfera. Daí chegamos à atmosfera, termo do pensamento vegetal, expandindo a experiência sensível para além de nossa rica herança psicanalítica, moldada pela tradição greco-judaico-cristã. Eis um fragmento do alaranjado serguilhiano:

> **há sensíveis dos sensíveis nas pigmentações dos intervalos amnióticos das palavras onde violências silenciosas dos ritornelos relançam uma LEITORA para lavadouros alaranjados das expansões térmicas do animal-poema:** combativos resvalos sígnicos por detrás dos descentramentos das lógicas absurdas que espalham ovulações nos vespeiros das palavras envidraçadas por dicionários escorbúticos: fundir vida com a palavra FORA-Georgia O'Keeffe constituída por entrevistos-anorgânicos dentro de arrastaduras de rosas sanguíneas envolvidas por algodão babelesco: [...]. (Serguilha, 2024, p. 353)

Pensar a flor na sua dimensão afetiva implica voltar a algumas noções propostas por Coccia em fricção com as do Laharsismo. Diferentemente do pensamento de Heidegger, que postula o estar-lançado ou estar-dentro-mundo, segundo a síntese do pensamento vegetal de Coccia (2018, p. 68), o ponto de vista desse filósofo defende a noção imersão, que é movida pela noção de sopro, associada ao ato de respirar, do qual as plantas são indispensáveis para a preservação do que se chama mundo. Em linhas gerais, a imersão defende a copenetração — movimento no qual "tudo deve estar em tudo" (Coccia, 2018, p. 69), não havendo "nenhuma distinção material entre nós e o resto do mundo" (Coccia, 2018, p. 36). Desse modo, para que exista imersão, deve haver interpenetração ativa entre sujeito e objeto (Coccia, 2018, p. 41). Nas misturações serguilhianas (misturação é um micronceito trabalhado pelo poeta), temos essa ilusão de uma contínua copenetração; por outro lado, somos colocados em contato com os limites, com as diferenças entre os entes e as extremidades que permitem uma leitura de contiguidade dos corpos, por meio de marcadores espaciais que entram em desalinho com

a sugestão de copenetração. A poesia de Serguilha mantém alguns advérbios de espaço e tempo — "aqui e agora"; "rés", "embaixo", "ao lado", por exempo. O primeiro deles pode levar o tempo para fora do tempo cronológico, que é a ambição do poeta, mas também pode fortalecer uma espacilidade demarcada, induzindo, assim, um recorte temporal. Ademais, a Estética do Laharsismo pontua a separação dos signos das artes e das ciências e suas diferenças, tais como a Filosofia, a Botânica, a Geologia, a Zoologia, a História, a Paleontologia, a Matemática, a Fisiologia, a Ecologia etc. Assim, a sugestão de que tudo se copenetra se fragiliza?

Apesar de a copenetração não se excluir, tampouco se aplicar sem ressalvas à Estética do Laharsismo, podemos pensar, a partir de algumas noções de Coccia sobre aspectos do pensamento vegetal desse filósofo, de modo a perceber ressonâncias com o Laharsismo, contribuindo para ampliar a complexidade acerca do tema dos afetos.

Podemos relacionar a experiência sensível, que é desencadeada pela poética de Serguilha, com a noção de atmosfera, de Coccia, sem com isso excluir as contribuições psicanalíticas sobre as quais apontamos fecundas aproximações em outros ensaios dedicados a essa poética. Coccia nos apresenta a diferentes pensadores que liam na ideia de atmosfera e seu caráter não humano e dinâmico a origem da nossa socialização. Assim, sobre esse aspecto, Coccia observa que tal abordagem está em Herder, em Kant, podendo ser percebida na sociologia de Simmel e recentemente se manifesta na filosofia de Peter Sloterdjik (Coccia, 2018, p. 65).

Ao buscar as bases dessa atmosfera, Coccia menciona a pesquisa de vários cientistas dedicados à descoberta e aos estudos em torno da fotossíntese (Priestley e Ingenhousz; J.R. Mayer; Robin Hill entre outros), para nos dizer que eles avançaram não apenas nos estudos da fisiologia vegetal, mas propuseram o que chama de "uma mudança radical de nosso olhar sobre a atmosfera" (Coccia, 2018, p. 50). A partir dessas pesquisas, o pensador introduz a ideia de sopro para sustentar a tese de que o ar que respiramos compreende algo que não se restringe a elementos da terra, mas abarca o "sopro de outros seres viventes" (Coccia, 2018, p. 50). Nessa perspectiva, encontramos a noção de sopro ligada ao sentido do paladar, que desacomoda o imperativo visual do logocentrismo e se conecta ao movimento do nosso Barroco Floral, atravessando a Estética do Laharsismo no pneumático sintagma vegetalizado "flavor-sincárpico" (Serguilha, 2024, p. 128) e na sugestão do leite materno nas formas fluidas e circulares e alusões do poeta à tela

"Abstração da rosa branca", de O'Keeffe. Para Coccia, o sopro constitui uma "primeira forma de canibalismo", na medida em que "alimentamo-nos diariamente da excreção gasosa dos vegetais, só podemos viver da vida dos outros" (Coccia, 2018, p. 50). Serguilha, por inspiração de Artaud, escreve desde uma palavra que chama de "palavra soprada". A partir de Coccia e de sua pneumatologia, a respiração que envolve o sopro implica "saborear o mundo": "O mundo tem o sabor do sopro" (Coccia, 2018, p. 74). No Laharsismo, a forma dos pneumas é uma constante, desafiando, no fragmento a seguir, a petrificação da violência do olhar da medusa, ligada ao imperativo visual:

> é aqui que a elasticidade da diferença expressionista embate nos andamentos sonoros dos pneumas do poema e desponta arrebatada capturando estilhaços de vertigens com esmeriladeiras de fracturas verbais a revestir vazios freáticos através de assombros de redes orogénicas com volumetrias medusantes: [...]. (Serguilha, s.d., p. 372)

Em outra passagem da Estética do Laharsismo, a respiração se manifesta desde o tempo crônico, sem com isso descartar a geografia do mangue: "pneumas em tempos crónicos: dizem: impulsionar ziguezagueantemente forças irrefreáveis e sinclicais entre espaços acústicos foliculares e tramas-mangues" (Serguilha, s,d., p. 416).

Na espécie humana, recebemos o sabor na relação arcaica com a mãe, que nos nutre. A tela de O'Keeffe "Abstração da rosa branca" emblematiza esse cuidado, nosso sopro para a vida e inscrição na linguagem, sendo ritmizada pela Estética do Laharsismo, especialmente no primeiro volume da *Obra poética*.

A abertura dos afetos para a noção de atmosfera, segundo o pensamento vegetal de Coccia, passa pela crítica ao geocentrismo, que mobilizou a história da filosofia para marcar a necessidade de um chão. Segundo Coccia, mesmo o modelo deleuziano do rizoma não produz a alteração almejada de mudança paradigmática, já que a noção segue propagando termos que giram em torno da terra, do território, desdobrando-se em verbos como territorializar e desterritorilizar, por exemplo (Coccia, 2018, p. 90). A saída seria olhar para os astros: "O céu não é mais uma atmosfera acidental que envolve o chão. [...]. O céu está em toda parte" (Coccia, 2018, p. 92). Ainda que na Estética do Laharsismo encontremos atmosferas cósmicas em diferentes momentos de leitura nos quais somos movidos por flutuações astrais, há também muito da terra, sobretudo a brasileira (amazônia-pampa-cerrado-mangue). Temos que considerar o trabalho do poeta com os signos celestiais e relê-los numa terra que é também céu — sem perder o sismo:

> uma palavra arranca seu exórdio em ruína no lapso de uma presença obscura onde o distante é um dentro movente e disseminado à volta de um apoastro que entranha a visão no fundo luminoso de uma subtileza em ruptura com qualquer adjacência rostificada: há um sopro cruel a percorrer um poema-LAHAR envolvido por uma visão esfomeada: dizem: embate-constelar das reminiscências contra alvoroços do contemporâneo. (Serguilha, s.d., p. 416)

Estivemos até então envolvidos poeticamente com a exuberância de flores O'Keeffianas e suas trocas afetivo-criativas na experiência dos corpos do poema, do poeta e dos leitores. No pensamento vegetal de Coccia, cabe à flor a função da racionalidade. Mas de que razão se trata? Percebe-se que a razão-flor proposta pelo pensador guarda semelhanças com a Estética do Laharsismo quando defende a multiplicação e diferenciação dos sujeitos, defendendo a existência de "experiências incomparáveis" (Coccia, 2018, p. 105). Não é o que experienciamos ao ler os longos poemas de Serguilha? Cada leitor nomeia e recria afetivamente os momentos de sua leitura sísmica à luz de suas escolhas, heranças, fantasmas, terra, atmosfera e repertório de gosto.

A razão-flor de Coccia se inscreve nesse pensamento vegetal para nos ajudar a perceber que tal razão "nunca poderá ser um órgão de formas bem definidas, estáveis" (Coccia, 2018, p. 107), características que combinam com o projeto de desumanização do Laharsismo, que, como argumentei, encontra na flor, especialmente a de O'Keeffe, o seu ponto alto de deformação. Pensar desde a flor, segundo Coccia, implica "risco, invenção, experimentação", por ser uma "estrutura efêmera, sazonal", dependente do "clima, da atmosfera, do mundo em que se está" (Coccia, 2018, p. 107). Serguilha, no seu projeto-lahar, anuncia o seu comprometimento ético-estético, sintonizando uma nova geometria na transição do plano e da esfera, que é referida pelo pensador da vida vegetal. No entanto, o excriptor ainda se ocupa da terra como ela se apresenta, sem assim romantizar o pensamento vegetal. O poeta-lahar abre a sua Estética do Laharsismo com aspectos sombrios e enigmáticos da língua das plantas, sem esconder o veneno das flores do mal:

> **uma LÍNGUA exuvial-ecdisona em metacrose: uma língua morfogenética: uma LÍNGUA-DRÓSERA, uma Língua-Cobra-Branca, uma Língua-Mamona-Ricina, uma Língua-Caja-Lobo, uma Língua-Taxus-Baccata, uma Língua-Mamona, uma Língua-Abrus-Precatorius, uma Língua-Aconitum, uma Língua-Cicuta, uma Língua-Voz-Vómica, uma Língua-Olho-de-Boneca, uma Língua-Oleandro-Ageratina, uma Língua-Alamanda-Lantana, uma Língua-Cerbera-Odollam, uma Língua-Beladona, uma Língua-Trompete-de-Anjo, uma Língua-Espirradeira, uma Língua-Manchineel e uma Língua-Chirívia entre palpitações, rasgos vasculares, abrinas e glicosídeos do FASCÍNIO. (**Serguilha, s.d., p. 7)

Para Coccia, a flor é um "atrator", o que significa que ela atrai o mundo para si, transfomando-o numa "explosão inédita de cores e de formas" (Coccia, 2018, p. 98). Na poética-avalanche, acontece o gesto de atrair o mundo para si. No sismo, a flor atrai manchas afetivas e circula pelos entes. A considerar que, na esteira de Holderlin, o poeta-lahar observa na natureza e na arte da pintura que o que mata também pode salvar. E devemos acrescentar a esse pensamento a regerminação sísmica do Laharsismo. Ao escrever sobre a tela "O semeador ao pôr do sol", de 1888, de Vincent van Gogh, Coccia nos diz que "pintar a agricultura oferece a possibilidade de conhecer a sua natureza espiritual" (Coccia, 2022, p. 34). Percebemos que a regerminação já estava lá, assim como a fascinação pela escrita de imagens pintadas. Georgia O'Keeffe atualiza episiotomicamente essa semeadura, e Serguilha a ritmiza por pariduras excriptas. Vem das cores, de suas paisagens e de suas flores em expansão, ou seja, na pegada de uma vida vegetal, o caminho para novos sentidos respiratórios e afeCtivos.

Referências

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução: Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro: Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *O semeador*: Da natureza contemporânea. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro: Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano (Seminário)*: vol I (2001–2002). Edição: Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica*: mundo, finitude, solidão. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

JARDIM, Luciana Abreu. Limiares do animal-poema em Hamartía. *Revista Sphera*, Belo Horizonte, 27 dez. 2022. Disponível em: https://www.revistasphera.com/post/limiares-do-animal-poema-em-hamart%C3%ADa.

JARDIM, Luciana Abreu. Barroco Floral. *Palavra Comum*, Galiza, 8 fev. 2024. Disponível em: https://palavracomum.com/barroco-floral-luciana-abreu-jardim/.

JARDIM, Luciana Abreu. O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O'Keeffe. *Revista Guará*: Revista de Linguagem e Literatura, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 261–305, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.18224/gua.v13i2.14077.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir*: dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Possessions*. Paris: Fayard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Sens et non-sens de la révolte*: pouvoirs et limites de la psychanalyse I. Paris: Fayard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *La révolte intime*: pouvoirs et limites da psychanalyse II. Paris: Fayard, 1997.

KRISTEVA, Julia. Une digression: économie, figure, visage. In: *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin*: la vie, la folie, les mots. (Tome I), Hannah Arendt. Paris: Fayard, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin*: la vie, la folie, les mots. (Tome II), Mélanie Klein. Paris: Fayard, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta*: poderes de limites da psicanálise I. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin*: la vie, la folie, les mots. (Tome III), Colette. Paris: Fayard, 2002.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino*: a vida a loucura e as palavras 2: Melanie Klein. Tradução: José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Possessões*. Tradução: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

KRISTEVA, Julia. La forme inévitable. *In*: *La haine et le pardon*: pouvoirs et limites de la psychanalyse III. Paris: Fayard, 2005.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino*: a vida a loucura e as palavras 3: Colette. Tradução: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Thérèse mon amour*. Paris: Fayard, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades*: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector*: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SERGUILHA, Luís. *Estética do laharsismo*. [do acervo do escritor], s.d. Acesso em: jul. 2024.

SERGUILHA, Luís. *A Actriz, A Actriz*: o palco do esquecimento e do vazio. Curitiba: Kotter, 2020.

SERGUILHA, Luís. *Hamartía*. Recife: Cepe, 2020.

SERGUILHA, Luís. *Obra poética I*. Arcoboleta (uma Rosa, uma Leitora, uma Barbárie). V. N. Famalicão: Ed. Húmus, 2024.

SEUPHOUR, Michel. *Abstract painting*: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock. New York: Laurel, 1964/1967.

Recebido em: 24/10/2024
Aceito em: 08/04/2025

[i] **Luciana Abreu Jardim** é professora de Literatura da Universidade Federal do Pampa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg. Coordenadora dos projetos de pesquisa Barroco Floral e Laharsismo e País de pintura. **E-mail:** lucianajardim@unipampa.edu.br

VILA DOIS RIOS:
RUÍNA E O PENSAMENTO VEGETAL

[VILA DOIS RIOS: RUIN AND VEGETAL THINKING]

ANA TEREZA PRADO LOPES[i]
https://orcid.org/0000-0001-7582-6040
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A partir da Vila Dois Rios (Ilha Grande, RJ), onde está localizado o Parque Botânico do Ecomuseu Ilha Grande (PaB), que abriga a primeira coleção de plantas brasileiras organizada sob a forma de acervo ecomuseológico sob os cuidados da UERJ, o artigo explora a relação entre a noção de ruína, paisagem e arte contemporânea em diálogo com com o conceito de **"**pensamento vegetal", cunhado por Evando Nascimento. Outros autores, como Emanuele Coccia, Stefano Mancuso, Walter Benjamin e Anna Tsing, e artistas, como Frans Krajcberg, Robert Smithson, Ana Mendieta, estão presentes neste texto que pretende refletir sobre a importância dos seres vegetais e de seu papel no que chamamos vida.

Palavras-chave: plantas; paisagem; ruína; arte contemporânea

Abstract: From Vila Dois Rios (Ilha Grande, RJ), where the Ilha Grande Ecomuseum Botanical Park (PaB) is located and which houses the first collection of Brazilian plants organized as an ecomuseological collection under the care of UERJ, the article explores the relationship between the notion of ruin, landscape and contemporary art, dialoguing with the concept of "vegetal thinking", coined by Evando Nascimento. Other authors, such as Emanuele Coccia, Stefano Mancuso, Walter Benjamin and Anna Tsing, and artists, such as Frans Krajcberg, Robert Smithson and Ana Mendieta, are present in this text, which aims to reflect on the importance of plant beings and their role in what we call life.

Keywords: plants; landscape; ruin; contemporary art

A Vila Dois Rios está localizada no Parque Estadual da Ilha Grande no município de Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro. Acolhe uma das áreas de maior preservação da Mata Atlântica, constituída por grande biodiversidade, com diferentes tipos de espécies de plantas nativas e exóticas e de animais que se encontram num ecossistema rico e plural. Entre o mar e as montanhas, rios, manguezais, florestas e plantas junto às ruínas do passado-presente da história do Brasil, personagens humanos e não humanos coabitam o mesmo espaço em encontros inter/multiespécies.

Primeiros habitantes da Ilha Grande, os indígenas Tamoios deram ao lugar o nome de Ipaum Guaçu, isto é, Ilha Grande. Durante o reinado de Dom Pedro II, a área foi ocupada pela Fazenda Dois Rios, nome dado por sua geografia, pois dois rios, o da Barra Grande e o da Barra Pequena, desembocam no mar. Anos depois, com a abertura do presídio de segurança máxima Instituto Penal Cândido Mendes (IPCM), muitos presos políticos na época da ditadura, como Graciliano Ramos, Madame Satã, entre outros, habitaram aquele lugar. Depois de cem anos de atividade, o presídio foi desativado. Sua implosão ocorreu em 1994, quando a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) recebeu o Termo de Cessão da área. Hoje, lá estão instalados o Centro de Estudos Ambientais e Desenvolvimento Sustentável (CEADS) e o Ecomuseu Ilha Grande (ECOMIG), que se distribui em quatro unidades básicas: Centro Multimídia, Museu do Cárcere, Museu do Meio Ambiente e Parque Botânico. A floresta se destaca como local de abrigo para passagens e fugas, como provedora de alimento, testemunho, lazer, encontros, trocas, saber — e reinvenção, quando ainda hoje novas espécies são descobertas e outras são extintas. O Parque Botânico é local de conservação, território desenhado e planejado, habitado por diferentes espécies de plantas. São lugares de vida e de memória.

Embora a Ilha Grande contemple um importante remanescente de Mata Atlântica, com mais de mil espécies nativas já catalogadas na região, algumas estão ameaçadas de extinção. Muitas têm importância medicinal, alimentícia, madeireira, ornamental, entre outros usos. Ao longo de sua história de ocupação, muitas plantas foram introduzidas, e espécies exóticas, como a palmeira-real, a bananeira, o abacateiro, a jaqueira, têm sido apontadas como uma das principais ameaças à integridade dos ecossistemas naturais.

Entre bromélias, orquídeas, figueiras, samambaias, cavalo-marinhos, corais, peixes de água doce e de água salgada, insetos, sapos e outros, seres multiespécies encontram algum equilíbrio na Vila Dois Rios. No Parque Botânico do Ecomuseu Ilha Grande (PaB), encontra-se, além das ruínas da arquitetura do presídio, uma grande coleção de plantas nativas — a primeira coleção de plantas brasileiras organizada sob a forma de acervo ecomuseológico. Sobre restos de onde era o pátio do extinto presídio, estão sendo cultivadas plantas arbóreas, trepadeiras, palmeiras, entre outras, num espaço desenhado por paisagismo, rastros de tempos passados, mas que deixam vestígios, assim como em toda a Vila Dois Rios. Neste escrito, a ruína é pensada como paisagem em transformação contínua, ambiente de preservação, conservação e manutenção, continuidade da vida nesse e em outros espaços, com a presença do passado, presente e possibilidades do devir, evitando ou postergando o acontecimento da extinção de alguma espécie, fomentando a descoberta de novas vidas que habitam o planeta. Ruína como lugar de resistência, de vida. Ruína como campo de conexão de fragmentos, histórias, o que já foi, o que é e o que pode ser. Lugar de possibilidades, onde o mundo pode ser reconstruído, reimaginado, lugar de algo que colapsou, mas se mantém de pé, mesmo que não inteiramente, mesmo que em fragmentos de uma realidade, de um cotidiano reconstruído diariamente entre escombros, restos, sobras e que, deslocados, apropriados, organizados numa lógica arqueológica, arquivista, museológica, preservam a memória, a história e o ecossistema de um lugar. Através do plantio, do cultivo como arquivo, da preservação da floresta, onde procedimentos de montagem e colagem de paisagens vegetais e de suas particularidades e as relações sociais e históricas específicas estão para muito além do turismo feroz dos dias atuais, é importante pensar a ruína como paisagem sob ação de tempos não lineares, contínuos, concomitantes, onde passado, presente e futuro estão em contínuo vir a ser dialogando com o pensamento vegetal.



Imagem 1: Parque Botânico, Ecomuseu Ilha Grande, Vila Dois Rios, 2024.
Fonte: fotografia da autora



Imagem 2: Parque Botânico, Ecomuseu Ilha Grande, Vila Dois Rios, 2024.
Fonte: fotografia da autora



Imagem 3: Parque Botânico, Ecomuseu Ilha Grande, Vila Dois Rios, 2024.
Fonte: fotografia da autora



Imagem 4: Parque Botânico, Ecomuseu Ilha Grande, Vila Dois Rios, 2024.
Fonte: fotografia da autora

Além de alterarem a paisagem, pela ocupação planejada ou não planejada, no encontro com o local e seres que aí coabitam, humanos e não humanos, interferindo diretamente no espaço, no visível e no invisível, no micro e no macro, na harmonia e desarmonia entre vários seres convivendo, as plantas crescem e morrem, resistem, sobretudo, atuando colaborativamente — vida vegetal que surge na/da ruína, como condição de existência e criadora de uma "fitoescrita", como escreve Evando

Nascimento. Em seu livro *O pensamento vegetal. A literatura e as plantas*, o autor faz uma defesa da vida e propõe uma fitoliteratura, uma fitoescrita, na qual as plantas são o personagem principal, mas na ideia de uma escrita vegetal que pressupõe não só estar em contato, mas conviver em cooperação com outras espécies. Em defesa do pensamento vegetal, o autor sugere um outro humanismo que envolva o pensamento da/com as plantas e fomente a criação de uma linguagem vegetal. Segundo Nascimento, são cinco significações de "pensamento vegetal": são cinco significações de "pensamento vegetal": (i) o que pensam as plantas, o que a respeito delas pensam os (ii) humanos, (iii) os filósofos e cientistas, (iv) os escritores contemporâneos e também (v) as culturas indígenas e afrodescendentes. A noção de "fitografia" seria a ideia de uma escrita vegetal, como define o autor, "[...] uma escrita que se aproveita do rastro que as plantas deixam na terra, na água e no ar, para poder haurir a energia que nos permite sobreviver e, no limite da arte, superviver" (2021, p. 83). Nesse momento do livro, Nascimento escreve sobre a sua pesquisa e da possibilidade de o pensamento vegetal contribuir para uma revisão da história da arte, da história da filosofia e da história da literatura em razão "[...] de o tempo e o espaço da planta serem outros" e assim usufruirmos de algo que a planta nos oferece e que constitui um *anacronismo vegetal* (2021, p. 83).

No capítulo "Frans Krajcberg e o arquivo natural", Nascimento aproxima natureza, plantas, artes plásticas e arquivo ao falar da produção desse artista, obra que nasce do trágico, da ruína, da perda, da condição de ser humano e de sua vivência pessoal na Segunda Guerra, nos campos de concentração e de sua relação com as queimadas e o desmatamento no Brasil. Escreve sobre a ideia de *febre de arquivo* ao distinguir dois tipos de arquivos em relação às plantas: os das espécies vegetais existentes como "arquivos vivos" e os que já desapareceram como "arquivos mortos". Refere-se à palavra arquivo "em sentido literal e metafórico: o espaço de preservação da memória e o espaço em aberto de preservação das espécies viventes, em particular das espécies vegetais" (2021, p. 126). Refere-se a Krajcberg como um arquivista do hoje, o "poeta dos vestígios" (2021, p. 127), do presente, do rastro, da morte e da sobrevivência, do que permanece e sobrevive ao fogo, às queimadas, à destruição da floresta — um *ativismo artístico*, no qual documento e trabalho artístico se aproximam, segundo Nascimento. Em defesa da vida, como diz o próprio Krajcberg, esse artista visionário traz como questão em sua obra a sobrevivência da espécie humana.



Imagem 5: *Krajcberg queimada em Juruena* 1984 – Foto Sepp Baenderec.
Fonte: https://envolverde.com.br/politica-publica/edicoes-sesc-sp-e-edusp-lancam-biografia-de-frans-krajcberg/



Imagem 6: *A flor do mangue.*
Fonte:https://artsoul.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/events/1887/CIXpdwlv6VlE4vIja0nUuw06052022193920.webp

Uma das questões fundamentais na obra de Walter Benjamin é a ruína como paradigma da civilização moderna que envolve o prelúdio de um fim, expresso nas ideias de história, alegoria e obra de arte. Ao comentar o quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Benjamin traz a imagem da história, do anjo que tenta escapar da tempestade do

progresso, de tempos de acúmulos de catástrofes e de testemunho da ascensão do fascismo. Mundo criado por ruína sobre ruína.

A antropóloga norte-americana Anna Tsing deixa de lado a oposição clássica de natureza e cultura e escreve sobre lugares onde diferentes personagens dialogam atuando e contribuindo coletivamente na composição de uma paisagem específica, tendo como personagem principal os cogumelos. Nas primeiras páginas de *Viver nas ruínas:* paisagens multiespécies no Antropoceno (2019), a autora escreve como o mundo está ocupado por ruínas e como lugares podem ser ativados e (re)animados, lugares abandonados que são habitados por vidas, seres multiespécies e multiculturais. Segundo Tsing, resta-nos procurar vida nas ruínas e lidar com a sua precariedade junto às paisagens multiespécies com seus personagens humanos e não humanos e seus possíveis encontros, dando visibilidades a relações sociais e históricas.

Em 2022 e no início de 2024, quando fui à Vila Dois Rios acompanhada de estudantes do Instituto de Artes da Uerj (IART) para uma visita de campo, lembrei-me do artista americano Robert Smithson e de suas fotos do Hotel Palanque onde se hospedou e ao qual retornou numa viagem às ruínas Maias da cidade que dá nome ao hotel no México. Anos mais tarde, Smithson faz uma apresentação das fotos do hotel abandonado a estudantes da Universidade de Utah, criando uma ficção, fabulando sobre o lugar. Nas imagens, escombros da construção tomados por plantas, a piscina vazia, os espaços sem ninguém, vestígios do que algum dia havia sido vivenciado ali. Numa passagem de "Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey", texto-ensaio fotográfico de Smithson, ao citar a imagem da pintura "Paisagem alegórica", de Samuel Morse, publicada no jornal que lia no ônibus durante o percurso até a cidade de Passaic, o artista indica a vida passageira, em ruínas, em mutação, em que lugares são impactados pela industrialização e por ações extrativistas — mundo que se desfaz cada vez mais velozmente, em estado de desarmonia entre os seres. Movido pela entropia, força motriz da obra desse artista, Smithson lida com paisagens construídas e imaginadas que convivem num território em constante transformação, impregnado de diversos momentos da história, como em Vila Dois Rios, onde tempos passados e presentes se justapõem em contínuo devir.



Imagem 7: Slides apresentação de Robert Smithson
na Universidade de Utah “Hotel Palenque” (1969–72).
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-hotel-palenque-1969-72e

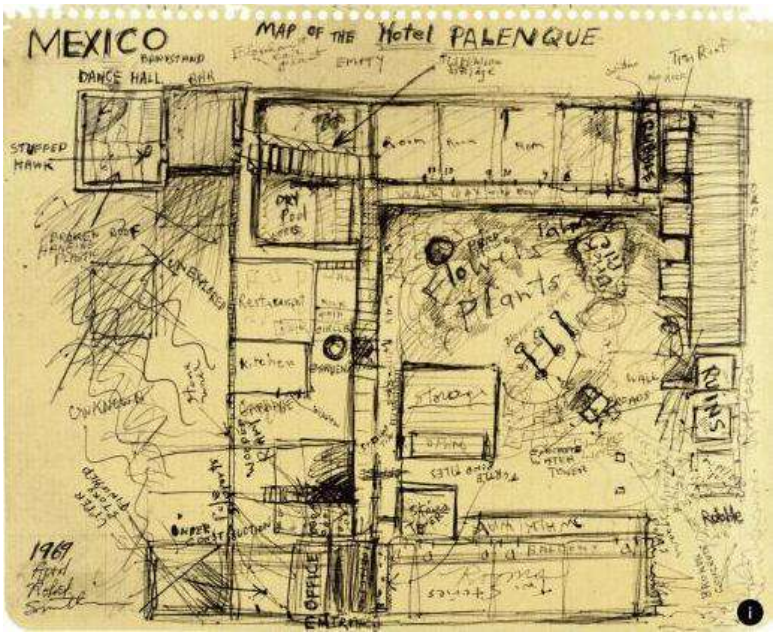

Imagem 8: Slides apresentação de Robert Smithson
na Universidade de Utah “Hotel Palenque” (1969–72)
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithson-hotel-palenque-1969-72e

Enquanto Smithson cria fabulações a partir de lugares remotos para onde ele viaja, apropriando-se e deslocando-se de temporalidades e materialidades, Ana Mendieta usa o próprio corpo na criação de paisagens — corpo desterritorializado em busca de retorno. Nascida em Cuba, Mendieta é levada aos doze anos com sua irmã para os Estados Unidos

como refugiada, numa operação do governo americano. É na extrapolação da escala de medidas de seu corpo que o trabalho acontece, estando em relação ao seu entorno num primeiro momento, pois o que antes era o "fora" passa a pertencer ao corpo da artista e vice-versa. O corpo-paisagem da artista se funde a terrenos, rios, plantas, árvores. O retorno à mãe natureza é essencial no processo de Mendieta, que parte em direção a lugares distantes dos centros urbanos, indo ao encontro de seres vegetais e animais, transmutando-se neles ou apropriando-se de seus modos de ser. Trabalhando muitas vezes com materiais naturais encontrados em lugares onde realizou as performances, Mendieta torna-se uma extensão do próprio ambiente onde esteve, um ser híbrido feito de pele, barro, penas, flores, por vezes aparecendo nas imagens, registros de suas performances em ambientes naturais, um corpo-presença, por vezes modulando o terreno encontrado, um corpo-molde, deixando o seu desenho e volume no vazio formado junto à matéria, numa busca de restabelecer laços com o universo, segundo a própria artista.



Imagem 9: *Árvore da vida*, 1976.
Fonte:https://www.modusoperandipodcast.com/episodios/ep210-ana-mendieta



Imagem 10: *Imagen de Yagul* ,1973.
Fonte: https://alisonjacques.com/news/ana-mendieta-23



Imagem 11: Sem título (Sangue e penas),1974.
Fonte:https://www.modusoperandipodcast.com/episodios/ep210-ana-mendieta



Imagem 12: Sem título (Série Silhuetas),1973–8.
Fonte: https://revistausina.com/2016/12/25/ana-mendieta-siluetas/

Faz parte da vida a coexistência de seres, qualidades e particularidades em paisagens multiespécies onde as plantas são personagens fundamentais. No capítulo "Por uma filosofia da natureza", em *A vida das plantas. Uma metafísica da mistura*, Emanuele Coccia escreve que conhecer as plantas significa compreender o "estar-no-mundo". Para esse autor, a vida das plantas é uma cosmogonia em ato, a gênese constante de nosso cosmos. Numa outra publicação, o artigo "A virada vegetal", Coccia escreve sobre a necessidade de abandonar o protagonismo da zoologia sobre a botânica e de uma mudança radical que já está em curso, graças a cientistas pioneiros, como Stefano Mancuso, que fazem da botânica uma espécie de "metafísica da vida", criando uma "identidade entre vida e pensamento." Segundo Coccia, plantas se definem, acima de tudo, por sua capacidade de dar vida a outros organismos produzindo atravessamentos contínuos em corpos, formas, matérias, tempos e espaços. Em seu livro *A revolução das plantas*, Mancuso escreve que as plantas são capazes de aprender e memorizar, como no subcapítulo "Planta não tem memória curta", quando escreve sobre os testes de cientistas, como Jean-Baptiste de Lamarck, o pai da biologia, com a *Mimosa pudica* , ou dormideira, como é mais conhecida no Brasil. Nos experimentos, a planta reagia aos estímulos, apresentando comportamento de adaptação e mostrando armazenamento de informações.

"Mesas" (1995), instalação do artista Nelson Felix, traz dormideiras sob uma das seis mesas de granito de medidas idênticas, 70 x 70 x 70 cm, expostas na galeria. Pendurada com cabo de aço, sem tocar o chão, a mesa provoca as plantas dormideiras a reagirem ao levemente tocá-las num movimento pendular impulsionado pela gravidade. Sendo tocadas ao acaso por esse objeto, as dormideiras se fecham. Num aproximar e afastar, as dormideiras se abrem e se fecham no encontro com a mesa. Plantas sensitivas, trazem o seu próprio ritmo ao reagirem ao estímulo do toque da mesa. Provocadas, mudam seu comportamento. Num contato sutil, criam um outro momento, instaurando uma pausa em nossa percepção — uma suspensão e uma distensão de tempo concomitantes. O contraste entre a robustez da mesa, do cabo de aço tensionado e a delicadeza das dormideiras adiciona sensibilidade à situação. Cria-se um estado de atenção, de algo que pode acontecer, mas não sabemos quando, ou o quê.

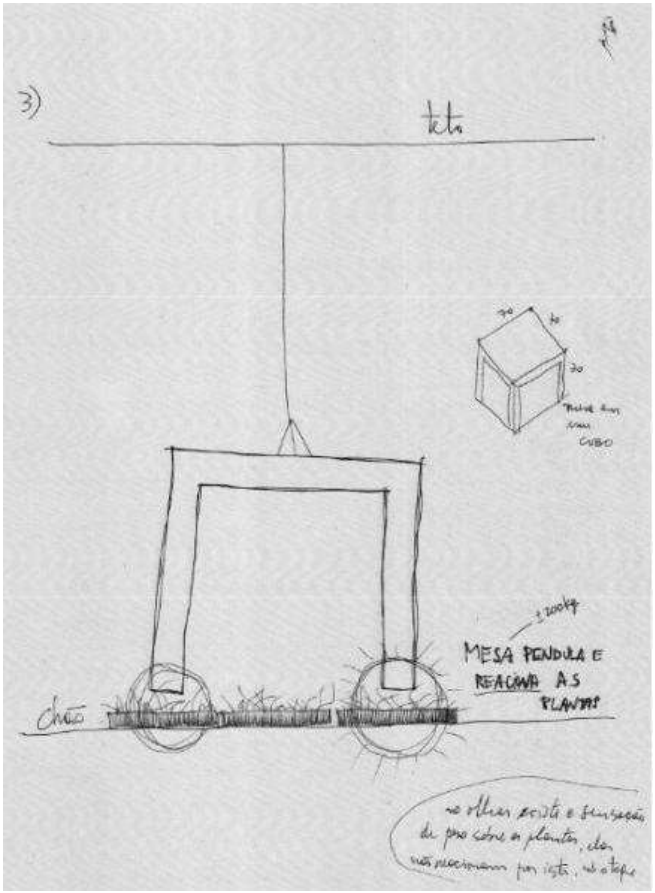

Imagem 13: *Mesas*,1995.
Fonte: https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0510851_08_cap_03.pdf



Imagem 14: *Mesas,* 1995.
Fonte: https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/mesas/

O pensamento vegetal de Evando Nascimento e o pensamento ruína de Walter Benjamin e de Anna Tsing trazem plantas e ruínas como resiliência, resistência à velocidade do mundo hoje e defesa dos ciclos naturais e do convívio das materialidades do passado e do presente, engendrando possibilidades de futuro presentes nas obras de Frans Krajberg e de Robert Smithson. É pensar a planta como um ser único, mas em colaboração com outros, viventes e não viventes, transformando a paisagem, possibilitando a vida de outras espécies e de estar em relação num ecossistema que interage com o passado e possivelmente vislumbra o futuro. Abre-se uma pausa no mundo capitalista globalizado. Não é o tempo da imagem rasa, fugaz no nosso dia a dia da superfície do celular, mas do acúmulo, da sobreposição, da coexistência de temporalidades, da tessitura de momentos, da sustentabilidade, em amplo sentido, de possíveis equilíbrios, de encontros fomentados pelo convívio num mesmo território, num mesmo lugar compartilhando o tempo, os afetos, a vida, participando dos ciclos e processos individuais e coletivos.

Em Vila Dois Rios, os seres vegetais ocupam lugares no ontem e no hoje, atualizando o que ali aconteceu e fomentando a imaginação nesse ir e vir temporal. Fragmentos de paredes cobertas por plantas, partes de velhas máquinas quebradas, restos

de grades enferrujadas são indícios do que um dia foi o presídio. Culturas distintas e entrelaçadas das espécies de fauna e flora que aí se encontram tecem tempos de momentos históricos diferentes sobre um mesmo terreno. Seres de diferentes espécies participam do pensamento ecológico constituinte dessa paisagem e, colaborando entre si com as suas particularidades, envolvem uma memória coletiva de múltiplos tempos, textos e materialidades desse lugar e de alhures. Entre manguezais, praia, mar, rios, cachoeiras, a floresta, a restinga, a interação intra/interespécie possibilita a manutenção e criação de modos de vida, a preservação de patrimônio histórico-cultural atuando no plantio de um ambiente colaborativo com a presença de relações interespécies. Nas ruínas em que vivemos, as reinvenções de arquiteturas, valores, seres e afetos são possibilidades de modos de conviver que vão contra a aceleração desenfreada do mundo e do descaso dos tempos egóicos do capitalismo atual num apelo ao direito à vida.

Referências

BENJAMIN. Walter. Magia e técnica, arte e política. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1996.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. *Calibán*: Revista Latino-Americana de psicanálise, Montevidéu, v. 18, e. 1, p. 218–222, 2020.

I SIMPEEX CEADS: I Simpósio de Pesquisa, Ensino e Extensão do CEADS, Rio de Janeiro, 2024. *Livro de resumos*. Organização: Helena de Godoy Bergallo. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*: um novo modelo para o futuro. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução: Pedro Sussekind; Revisão técnica: Cecilia Cotrim. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 161–167, 2009.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas*: paisagens multiespécies no Antropoceno. Tradução: Thiago Mota Cardoso *et al*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2023.

Recebido em: 07/05/2025
Aceito em: 22/05/2025

[i] **Ana Tereza Prado Lopes** é Professora Adjunta do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisadora, artista plástica e curadora. Graduada em artes visuais pela École Supérieure D'Art Visuel (ESAV). Tem especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e formação em tradução inglês-português, PUC-Rio. Doutora e mestre em artes visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** anaterezapl@hotmail.com

O CATÁLOGO BOTÂNICO COMO PROCEDIMENTO DE LEITURA DA POESIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

[THE BOTANICAL CATALOG AS A PROCEDURE FOR READING THE POETRY OF FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO]

GABRIEL GUIMARÃES BARBOSA[i]
https://orcid.org/0000-0002-3126-2252
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

LUCIANA DOS SANTOS SALLES[ii]
https://orcid.org/0000-0002-2433-4780
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente artigo analisa o poema "Catálogo botânico da primavera", da poeta portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão, defendendo ser esse poema revelador da importância significativa das plantas na obra da autora. A partir de uma leitura rente ao poema, o artigo defende a hipótese de que a catalogação poética das plantas de Fiama Hasse Pais Brandão se revela enquanto uma necessidade da crítica, contribuindo para uma compreensão do elemento vegetal da obra da poeta.

Palavras-chave: poesia e natureza; poesia e botânica; Fiama Hasse Pais Brandão; catálogo botânico; literatura e plantas

Abstract: This article analyzes the poem "Catálogo botânica da Primavera", by the Portuguese poet Fiama Hasse Pais Brandão, arguing that this poem reveals the significant importance of plants in the author's work. From a close reading of the poem, the article defends the hypothesis that the poetic cataloging of plants by Fiama Hasse Pais Brandão reveals itself as a need for criticism, contributing to an understanding of the vegetal element of the poet's work.

Keywords: poetry and nature; poetry and botany; Fiama Hasse Pais Brandão; botanical catalog; literature and plants

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, poeta portuguesa da segunda metade do século XX, desenvolve, em toda sua duração de mais de quarenta anos, um profundo entrelaçamento com palavras e imagens do mundo vegetal. A autora apresenta, em sua poética, não apenas um vasto número de vocábulos de plantas, como esses vocábulos desempenham um papel de centralidade nas suas potências significativas. Constituem não apenas uma temática, mas um elemento estruturante, revelador do caráter metapoético da poesia de Fiama, em que a poesia e seus recursos voltam seu olhar à sua própria brotação.

Essa dinâmica com as plantas, que ao mesmo tempo enumera e entrelaça nomes em relações de significado entre as palavras, já vem sendo percebida pela crítica, e o presente texto expõe resultados parciais de uma reflexão de fôlego a respeito dos elementos vegetais na poética da autora. No recorte proposto, buscamos demonstrar como o poema "Catálogo botânico da primavera", de *Cenas vivas,* pode funcionar enquanto um modo de leitura tanto da potência significativa dos elementos catalogados no poema, quanto da sua relação com o engenho poético de Fiama, poeta em cujo trabalho são nítidas as preocupações com o fazer da poesia.

A partir de uma leitura rente ao texto, seguindo uma reinvindicação de Jorge Fernandes da Silveira, cujo trabalho de divulgação e pesquisa não carece nunca de ser lembrado, propomos uma investigação interpretativa do poema em diálogo com a catalogação botânica tradicional, convocando também outros versos da autora que ilustrem a sua própria poesia. O objetivo é demonstrar a hipótese de que as plantas, em Fiama Hasse Pais Brandão, são índices reveladores dos seus processos de significação poética, dialogam com a história da literatura e demonstram o quanto amar a natureza e as plantas é uma postura ético-estética frente ao mundo.

O conhecimento preciso e catalogado dos versos em que figuram os elementos vegetais segue, como já dito, uma necessidade crítica. Não apenas bastam os apontamentos meramente métricos meramente métricos, de contar palavras e atribuir sua importância a uma numeração. Trata-se de compreender, a partir dos versos de Fiama, que as plantas funcionam de forma significativa, e, por vezes, o canto é dedicado às plantas.

Em “Canto dos meus pés”, a poeta diz que “Todos os meus poemas foram escritos/ deambulando no horto em que nasci/e depois pela virtude agrícola/medram na memória instante a instante” (Brandão, 2017, p. 567). Dedicando seus poemas ao horto de seu nascimento, evocação da infância e da memória, é importante destacar o modo do movimento. Deambulando por entre a realidade, o que fica a ser poetizado são as imagens: “Os meus olhos, o espírito e as mãos/pegam em cada imagem de uma flor,/em cada dia de visão e ganho” (Brandão, 2017, p. 568). Ainda em *Cantos do canto*, mais uma importante dedicação é afirmada: “Não desisto de cantar os animais/e as plantas que no berço me embalaram/e me ditaram a voz própria dos poemas” (Brandão, 2017, p. 556). Pela importância atribuída pela própria poeta às plantas na sua poesia, acreditamos ser fundamental, no lado da crítica, que se preservem os nomes vegetais tão citados e significativos. A partir dos nomes vegetais, como se pretende defender a seguir, é criada uma ecologia relacional entre as palavras, um projeto ético e estético de habitação e relação com o mundo.

Embora seja impossível datar o início da catalogação botânica, é possível traçar uma linha, pelo menos, até a Grécia Antiga, passando pelos mosteiros medievais. As motivações eram diversas, mas com forte cunho prático e funcional: os primeiros registros de diferentes espécies vegetais, animais e minerais, geralmente organizados com intuitos farmacêuticos, traziam não apenas descrições morfológicas, como também usos medicinais. É possível, contudo, considerar o período renascentista e a Itália como importantes marcos da catalogação das plantas. Em *Collecting nature: a history of the herbarium and natural specimens*, os autores Aslet e Tirén destacam a forma dos herbários como um avanço nessa coleta. Os escritos anteriores, principalmente *The herball or generall historie of plants*, de John Gerard, publicado em 1597, careciam de um escopo maior para a reprodução das plantas, sendo as ilustrações botânicas muito simples em cores e formas, não deixando ver as dimensões das formas vegetais.

A forma do herbário — o primeiro ainda preservado foi criado por Luca Ghini, nascido em 1490 —, consistia em exemplares botânicos secos colados às páginas, com legendas manuscritas e descritivas: “assim que a umidade é expelida das amostras, elas se tornam estáveis e, se bem cuidadas, não se alteram muito, apenas em cor” (Aslet, 2022, p. 11, tradução nossa). Essa preservação permitia uma apreensão mais apurada das plantas coletadas e se tornava uma espécie de moda, assim como os gabinetes de curiosidades,

em um crescente esforço ocidental de coleção e catalogação. Nesse sentido, Maura Flannery, no seu *In the herbarium: the hidden world of collecting and preserving plants,* destaca que a estética dos herbários, para além de gerar biofilia, "pode gerar grande respeito pelas coisas vivas e um desejo de preservá-las e o meio ambiente onde florescem" (Flannery, 2023, p. 8, tradução nossa).

Um herbário fundamental, que inspira Lineu, é o do médico irlandês Hans Sloane, que reúne cerca de 120 espécimes. Reflete, segundo Aslet e Tirén, o próprio crescimento imperial inglês, já que o comércio e as viagens permitiam a vinda de espécies exóticas. Sloane possuía um caráter colecionador e excêntrico, mais apegado à maravilha e à observação. Carlos Lineu, cuja obra transforma a taxonomia e a nomeação botânica, diferentemente de Sloane, era desejoso de uma sistematização de princípios que arranjassem a organização do mundo natural. Sua principal contribuição, em publicações como *Systema Naturae* e *Genera plantarum*, foi a nomenclatura binominal, que possibilita que todas as coisas vivas possam ser definidas em duas palavras latinas, uma designando a família, e outra, a espécie. Em termos de taxonomia, ele definiu rigidamente a classificação das plantas conforme os estames e pistilos de seu mecanismo de reprodução sexual. Seu herbário, hoje conservado à prova de fogo na Burlington House, em Londres, era uma "working collection", diferente do de Sloane, organizado em pesados cadernos. Era um sistema flexível e seguia diretrizes científicas crescentes.

O avanço do espírito científico e o crescente esforço em racionalizar e categorizar a natureza cartesianamente deram lugar aos talvez mais ousados projetos de catalogação das espécies botânicas. Conhecer os segredos da natureza e fixar conhecimentos começavam a exigir uma postura objetiva ou, para dizer junto a Giraldo a respeito das ilustrações botânicas científicas,

> [o] estilo realista e analítico, próprio das composições botânicas, consegue um efeito único na história da representação: mostrar-nos uma planta como a conhecemos, e não apenas como a vemos — objeto central da longa e fecunda história da mimese. (Giraldo, 2023, p. 18)

Nesse esforço ptolomaico de conhecer a natureza, como diria Pierre Hadot, instrumentos como os sumários, compêndios e herbários eram utilizados no sentido de desvendar os segredos da natureza, preservar, conhecer novas espécies com a ocidentalização promovida pela colonização, fixar conhecimentos. Hoje, com a internet, temos acesso a milhares de herbários. No "herbário dos herbários", como chama Giraldo

a internet, temos acesso, por exemplo, no site do Jardim Botânico de Nova York[1], a mais de 3 mil herbários, com mais de três milhões de espécimes.

Contudo, a composição dos herbários, assim como na ilustração botânica, deixa ver um caráter de composição estética, flagrante, por exemplo, no herbário de Emily Dickinson, disponível no site da Universidade de Harvard. Segundo Giraldo, "as flores imaginadas da poesia, as flores 'alegóricas', encontram-se assim com suas irmãs, as flores materializadas, as flores 'reais', em um surpreendente contraponto" (Giraldo, 2023, p. 43). Se os herbários científicos tradicionais se estruturam a partir de metodologias analíticas, o de Dickinson,

> além de mostrar a morfologia das plantas, busca o impacto visual, o equilíbrio e a harmonia. É um excelente ordenamento emocional a partir da visão, e se quisermos ver assim, uma coleção botânica pessoal, como a que encontramos nos livros de ficção e nos projetos de arte. (Giraldo, 2023, p. 46)

Ao catalogar em uma espécie de herbário poético a vegetação de sua vida, da infância até os últimos livros, Fiama Hasse Pais Brandão parece, em algum grau, seguir uma trajetória de preservação e conhecimento das plantas. De fato, em sua poética, conhecemos o nome de mais de cem espécies e vocábulos da morfologia vegetal, mas também usos medicinais — "Alguém como eu podia seguir a voz/do jardineiro até aos campos/bravios [...] Seguindo a voz/conheceríamos virtudes, males,/colheríamos a folha/para triaga e bálsamo" (Brandão, 2017, p. 502) — e funcionais, como os fabricantes de incenso colhendo a esteva, principal matéria-prima do seu produto. Mas, para além disso e talvez principalmente, é fruto de um profundo questionamento das diferentes formas de conhecer esse mundo vegetal a partir também de uma dimensão da intimidade e da emoção: "Depois, a diferença total entre os mesmos/tons das olaias fez-me ver que conhecia/a intimidade do mundo" (Brandão, 2017, p. 332).

Por se tratar de um catálogo poético, estão em jogo questões fundamentais à sua própria poesia, em que se revelam não só espécies de plantas, mas como elas se relacionam entre si e como a poeta se insere nessa ecologia a partir de procedimentos do poético, como se pretende demonstrar a seguir a partir da consideração de que o poema "Catálogo botânico da primavera", de *Cenas vivas*, é uma poética e oferece a forma do catálogo como modo de conhecer.

[1] Disponível em: https://sweetgum.nybg.org/science/.

No poema, encontramos a justificativa do diálogo com os catálogos botânicos. Trata-se de um longo poema da seção "As poéticas", em que se encontra uma espécie de culminação de diversos elementos vegetais presentes ao longo da obra, principalmente as flores. O poema está presente no último livro da autora, *Cenas vivas*, sendo o primeiro poema da seção "As poéticas", a última do livro. Já a própria autora alerta, com o título da seção, para o caráter metapoético dos poemas nela apresentados. De fato, trata-se de poemas longos, em que se põe em questão, quase que em um movimento de avaliação, o fazer poético presente não só em *Cenas vivas* como em toda a obra. Há que se destacar os títulos de três dos seis poemas da seção: "Catálogo botânico da primavera", "Teoria da realidade, tratando-a por tu" e "Sumário lírico". Na apresentação de sua poética, o teor analítico e quase científico trazido pelos vocábulos "catálogo", "teoria" e "sumário" insere os poemas em um vigor poético que busca também se revelar a partir de uma espécie de enumeração, listagem e teorização presentes na obra da poeta.

Nesse sentido, para a crítica que busca, ela própria, uma espécie de sistematização dos sentidos construídos pela poética de Fiama, os poemas de "As poéticas" se revelam enquanto índices imprescindíveis no trabalho interpretativo, embora não se ignore um sentido irônico atribuído aos termos trazidos nos títulos. Afinal, embora se evoque um universo sistemático e enciclopédico, o que se apresenta, no decorrer dos poemas, é um embaralhamento dessas categorias gnosiológicas. O catálogo botânico elabora uma estranha listagem, algo incompleta, já que o que se cataloga não são apenas plantas, mas índices de um corpo maior da primavera. A teoria da realidade, cuja pretensão de apresentar uma teoria que dê conta de uma realidade diversamente mostrada no texto de Fiama se reveste de ironia, não apresenta seus métodos, resultados e tampouco chega a alguma hipótese. Já o sumário lírico apresenta uma diluição de categorias que deveriam estar listadas seguindo uma sistematização que, embora possa aparecer na estruturação regular do poema, liquefaz-se conforme o sujeito poético une a realidade.

Contudo, por se tratar de um procedimento atento às possibilidades significativas da ironia, há, não só nos títulos, um trabalho que confunde as categorias, ao mesmo tempo em que as evoca. É comum, nesses poemas, o verbo decifrar. Já que se trata de uma teorização da própria realidade, o que se enxerga é uma realidade diversa (no caso, pelo menos "vegetal, real e lírica"), portanto, seguindo de perto uma concepção de realidade que extrapola o cogito e as formas próximas a uma concepção de conhecimento calcada

não apenas em um racionalismo cuja sistemática impede a experimentação como também em uma relação com a natureza verticalizada, centrada na exploração.

Esse exercício presente na obra de Fiama, que tensiona as diferentes formas de conhecimento do mundo e da natureza, acaba por se tornar o modo como este texto buscará tratar o texto poético: a partir de uma leitura que tensione as categorias clássicas da geração de conhecimento e que busque, também, uma forma poética de ler o mundo, que leve em consideração todo o processo histórico, mas que, a partir de elementos próprios do lírico, como a metáfora e as diferentes relações poéticas que regem as palavras no poema, seja capaz de revelar um modo outro de habitar e entender o mundo, em que se valorize o imaginário, o âmbito íntimo, o âmago.

Esse modo de decifrar e catalogar as múltiplas formas vegetais, em constante e pródiga brotação, apresenta-se particularmente no poema "Catálogo botânico da primavera" e impulsiona o esforço nosso de catalogação vegetal da obra brandoniana. No poema, um atento e específico olhar decifra os índices imagéticos e sonoros que constroem um corpo da primavera. A listagem das flores, que na ação do poema desabrocham também conforme o olhar da voz poética que os percebe, da primavera, de seus indícios e de seu corpo dão um acabamento quase que final para o elemento vegetal na obra de Fiama, já que reveladores do seu fazer poético.

Vejamos alguns excertos do poema:

> Principia a estação, com o seu ruído
> feito de sons de pássaros, que eu decifro.
> Mais difícil sinal são as cores várias,
> que despontam cada dia e eu vejo,
> ano após ano, iguais e singulares.
> Primeiro, um pouco além, o lírio roxo,
> que me traz consigo a criança viva
> que o colheu e, tal como a um barco,
> o fez singrar, só, roxo, macerado,
> na água que descia por um rego.
> Um lírio com a mão que o cortara
> já decepada e presa ao passado,
> sem o seu corpo. Vejo as três pétalas
> assim a confundir-se com os três dedos,
> como se as nossas mãos por vezes vivessem
> mais do que os passados corpos.
> Depois, foi esta a manhã das camélias
> brancas, cravadas com dureza em rostos,
> que, ainda de olhos fechados, tocam
> as corolas em busca do seu cheiro.
> São camélias mortais, e ainda atraem

a face dos mortos, que algum dia
as bafejaram com o seu hálito próximo.
Manchas brancas de círculos informes,
cada círculo contendo outro círculo.
E, no centro de cada rosto, apenas,
em cada Primavera, duram os olhos. (Brandão, 2017, p. 677–678)

Nessa primeira estrofe do poema de dez, observa-se, na primeira, um certo objetivo geral do poema, uma espécie de proposição importante para esta crítica: a ação de decifrar os sinais da primavera, decifrar os sinais da natureza em um determinado tempo específico. A ligação dos elementos espaciais e físicos (as cores, aromas e sons percebidos) com o aspecto temporal é determinante em todo o poema e se revela na capacidade da imagem da primavera de ligar o aspecto da passagem do tempo a partir também da exibição de sinais físicos e imagéticos a serem decifrados poeticamente pelo sujeito. A primavera é uma face do tempo revelado no espaço da forma.

A marcação do tempo se destaca pela repetição de construções que demonstram sua passagem e apreensão: "que despontam a cada dia" e "ano após ano", no encadeamento de orações ao longo do poema: "Primeiro, um pouco além, o lírio roxo", "depois, foi esta a manhã das camélias". Isso significa dizer que o elemento vegetal está sempre ligado a uma noção temporal destacada com intensidade na primeira estrofe.

O fato de o objeto da catalogação ser a primavera, além de trazer uma comunhão entre noções espaciais e temporais, guarda consigo, e também no poema, uma significação metonímica que pode se extensionar para uma face da natureza. Nesse sentido, o corpo da primavera seria um corpo fragmentado de um funcionamento maior da natureza, o que amplia o sentido de natureza — trata-se de um elemento englobador, e a primavera é a revelação de apenas uma parte de algo maior. Essa noção é importante na teorização da Nova Natureza de Fiama. Convoca uma ideia de que "natureza" é sempre algo maior, abrangente, impossível de uma apreensão total, e, sim, fragmentária.

Além das construções conectivas e repetições de estruturas de gradação temporal, a primeira flor catalogada, no modo como aparece, estampa como imagem esse tensionamento entre espaço e tempo e entre parte e todo. Trata-se não do lírio brotando, mas, sim, já decepado e colhido, carregado pela mão de uma criança. Ora, a imagem da flor já decepada nos apresenta uma flor com um passado já em sobrevida, "como se as nossas mãos por vezes vivessem mais do que os passados corpos". A capacidade da flor de manter alguns de seus aspectos, a despeito da separação do resto de seu corpo, quando

se extensiona semanticamente nas mãos da primavera, da criança e da autora que escreve, portanto, atinge aqui um âmbito metapoético: o produto das mãos, que carrega imagens já passadas, é o único capaz da revelação que se apresenta à voz poética no poema.

Nesse sentido, é importante destacar na primeira estrofe a atitude da poeta em decifrar os sinais da primavera, os índices percebidos pelo seu corpo. O verbo decifrar é importante e mobiliza esta pesquisa também a uma espécie de decifração ao catalogar a obra de Fiama. Contudo, é preciso que essa decifração, assim como a do poema, dê-se a partir de um modo tensionado de ler e decifrar o mundo. Como no poema, é preciso que se caminhe entre as dimensões espacial e temporal, entendendo-se nas plantas imagens possíveis da resistência do passado no presente e a ruína tensionada das formas com a profusão dos elementos físicos em brotação. No tempo do poema, as imagens não são dissecações investigativas analíticas, descrições com a pretensão de exatidão científica dos catálogos, assim como não compartilham da secura dos exemplares perpetuados nos herbários. No tempo do poema e das suas ações, as flores estão em movimento de brotação imagética e de correlação significativa, o que confere à sua catalogação uma vivacidade apresentada pela pulsão das palavras e suas relações. Ao mesmo tempo, sabe da gastura das imagens e da capacidade do tempo de emurchecer as flores e fazer cair no solo as folhas.

Mais que aplicar uma vivacidade poética em sua escrita, a poeta compartilha com os catálogos e compêndios uma preocupação, principalmente, com a preservação não necessariamente das plantas mencionadas no âmbito da preservação ambiental e reflorestamento, mas a preservação dos nomes vegetais e dos nomes das árvores e das flores também em seu sentido literário, imagético e inscrito no tempo e na história, inscrito também no que a poesia se debruça sobre a sua própria feitura, que requer justamente uma inserção em uma cadeia relacional refletida nesses aspectos citados.

Isso se estampa nas menções às camélias e sua relação significativa com imagens de perda:

> Depois, foi esta a manhã das camélias
> brancas, cravadas com dureza em rostos,
> que, ainda de olhos fechados, tocam
> as corolas em busca do seu cheiro.
> São camélias mortais, e ainda atraem
> a face dos mortos, que algum dia
> as bafejaram com o seu hálito próximo.

Manchas brancas de círculos informes,
cada círculo contendo outro círculo.
E, no centro de cada rosto, apenas,
em cada Primavera, duram os olhos. (Brandão, 2017, p. 679)

Como o lírio roxo e as camélias se confundem com os dedos da menina, da natureza e da autora, o elemento vegetal revela uma relação estreita com a corporeidade. Nessa primeira estrofe, há primeiro o corpo poético que apreende os sinais físicos, percebendo as qualidades das cores e o som dos pássaros. Desse corpo, há a percepção do corpo decepado do lírio roxo, uma metonímia de um corpo maior a ser construído pelo poema, mas também o corpo da criança. Metonímia do corpo da primavera, é a mão da criança que relaciona o lírio aos dedos nessa construção pictórica. Embora seja possível a confusão de lírios com dedos, nesse catálogo, são as relações entre sentidos que constroem e distorcem os diferentes corpos. Ainda há um outro sentido do corpo que trazemos a esta breve análise e ao sentido de catalogação que empreendemos: a noção de corpo da literatura, também a ser lido e decifrado.

Construindo relações intertextuais em seu texto epigráfico (Silveira, 2006), as plantas da primavera de Fiama também guardam significações nesse campo. A tensão entre leitura e escrita faz com que o catálogo botânico da poeta seja também um catálogo de como esses elementos botânicos são lidos pela própria literatura ao longo de sua história. Interessa a capacidade significativa, portanto, tanto das plantas vistas e percebidas pelo corpo como as imagens lidas dessas mesmas plantas, a partir de uma percepção delas como inscritas na história da literatura. Vejamos o poema:

Já caem as glicínias, de alto, sobre
o esplendor do crânio ou do cabelo.
São cachos também roxos, em manhãs
de assombro, por cada dia mais
trazer um diverso cacho pendente.
Misturam-se com a cabeleira antiga
estes cachos de glicínias de hoje.
Mas são absolutos, novos, singulares,
os momentos com a sua luz e cor,
os seus insectos e as suas sombras.
Alguém que os colhera os fez pender
entre cabelos fecundos, de orelhas,
adornos para os filhos da Terra.
Estão, depois dos lírios e das camélias,
para salvar, em cada dia novo,
o viço dos cabelos, mais eternos
do que a já sepultada carne. Carne

de alguém que tinha um nome seu e que
se oferecia, com deleite, ao Tempo.
Só pode ter sido a de parentes, dúbios
coabitantes do ser que relata
esta actual Primavera, com saudade.
A Primavera, que me surpreende
somente por estar a ser olhada. (Brandão, 2017, p. 679–680)

Na segunda estrofe, a aparição dos cachos de glicínias mantém o tensionamento espaciotemporal, adicionando ainda um sentido de uma certa linhagem entre o passado e o futuro, mas, mais que isso, uma certa contaminação de um no outro. Os cachos novos e antigos, arranjados também pela vontade humana alheia à poeta ("alguém que os colhera") dão essa imagem de mistura e diluição — sentido importante na imagem corrosiva brandoniana, como bem aponta a pesquisa de Fernanda Drummond (2019). Mais que isso, a segunda estrofe nos dá uma imagem do passado através de uma distinção entre uma antiga primavera e uma nova. A imagem da primavera antiga, de carne já sepultada, revela-se no fragmento dos cabelos, como os cabelos humanos que se prendem aos cadáveres, redivivos pela brotação das glicínias. A carne, contudo, já oferecida ao Tempo, traz uma possibilidade de leitura mitológica: Deméter, deusa da agricultura e das estações do ano e filha de Cronos.

Contudo, assoma-se, no último verso da estrofe, um sentido importante: a primavera surpreende apenas por estar sendo percebida, olhada e decifrada pela via do poético. Nesse olhar, passado e presente, mito e realidade, formas e sons são todas formas possíveis de se perceber. O modo de olhar é o capaz de revelar essa diluição de diversas categorias perceptivas, unindo noções metapoéticas, filosóficas e literárias. Consegue, nas flores, desenvolver suas significações metapoéticas e o modo de ler a história da literatura e apresentar uma postura ética frente à natureza. Avançamos no poema, no sentido de elucidar as hipóteses.

A respeito da questão intertextual, vejamos a oitava estrofe:

Também os loureiros em flor, visíveis
ao longe como nuvens, são visões
completas, com a floração e as folhas
na mesma cor de sempre, indecifrável.
Alguém pega no ramo do loureiro,
num verso clássico, e o dá a toda
a humanidade, pois a memória
da poesia passa de poeta a poeta,
para o mundo. Se o meu relato é vivo

é porque olho c'os outros a Primavera,
e nesta Primavera eu vi melhor,
presa do assombro do que é novo e antigo.
Os meus olhos, o espírito e as mãos
pegam em cada imagem de uma flor,
em cada dia de visão e ganho.
Mas a perda, enfim, virá somar tudo
igual a si mesmo, uno, passado.
E, de repente, uma flor de palavras
muito branca chega até mim, e é
esta estação, nesse florir de goivos.
Uma carta traz-me inscrita as palavras
de Eugénio, goivos, e o seu eflúvio.
Esta, transcreve-a ele de Pessanha,
diante de tão nítidos canteiros.
Grata, prendo-me a esses elos vivos
da corrente de vozes, que se oferecem
aos ouvintes, depois de recolherem
o real, o findo o que foi amado. (Brandão, 2017, p. 682–683)

Embora aqui se pretenda inserir essa estrofe na linha de leitura proposta, trata-se de uma verdadeira arte poética o que se oferece nela. Está em jogo um modo de olhar a realidade através do corpo, o que se enfatiza na repetição do aspecto da visualidade: "loureiros visíveis", "visões completas", "vi melhor"; além da afirmação de se estar "diante de tão nítidos canteiros", ou quando relaciona a vivacidade de seu relato ao modo de olhar a natureza. Nesse sentido, quando se amplia para a concepção metapoética, o que se revela é um fazer poético atento ao real e atento aos diferentes modos de olhar e decifrar o "indecifrável" dos sinais do mundo.

Além disso, assoma-se a leitura intertextual: observar as diferentes palavras de flores é receber o ramo de loureiro inscrito num verso clássico. A leitura desses versos clássicos, contudo, e sua releitura a partir do texto poético, em "elos vivos" da intertextualidade, criam, já que inseridos na gradação temporal de todo o poema, uma genealogia poética da imagem das plantas: o ramo de loureiro passa de poeta a poeta, oferecido ao mundo. O que une, portanto, os laços intertextuais é o olhar atento ao real, mas também a sua modelação em forma poética que se oferece ao futuro. Nesse sentido, como as flores decepadas em sobrevida no poema, o próprio poema se confunde com o que se oferece pela natureza (as flores, as formas), sendo revelador dessa significação. Inscrita nesses elos vivos e consciente dessa inscrição, a voz poética de Fiama sabe que o que injeta a vivacidade do seu relato e do seu texto poético é justamente a consciência de que é preciso ler a realidade imediata, mas também o ramo do loureiro passado adiante

pela poesia, ou prender-se a essa corrente de vozes que operam o recolhimento (palavra importante, colher) do real, das imagens passadas, daquilo que se perde, daquilo, principalmente, que foi amado.

É nesse sentido que o olhar para os goivos traz as palavras e as imagens de Eugénio de Andrade, poeta de muitos jardins, a quem Fiama homenageia e de quem se pretende herdeira, mas também o próprio Eugénio faz parte desse elo de vozes, já que transcreve as imagens de Camilo Pessanha, e nos perguntamos também por que as imagens que passam não se fixam. Nesse jogo, muitos outros nomes poderiam aparecer, como raízes que, por vezes, se enterram e se revelam, já que é olhando com os outros a realidade que a voz poética de Fiama consegue "ver melhor". Ora, se a "catalogação" impossível da primavera e se a decifração dos sinais indecifráveis dessa primavera revelam, na verdade, um modo particular de realizar essa decifração, a crítica, ao propor uma sistematização desse modo particular, precisa, ela própria, não distensionar as tensões produtivas de sentido do texto. É entender que as flores e plantas de Fiama não são apenas temáticas ou adornos de um crânio sepultado, mas agentes significativos que servem de imagem à própria poética brandoniana. Se em seu catálogo botânico se revela um modo intertextual de se ler as imagens, é preciso que o trabalho crítico catalogue, ele próprio, as plantas do herbário de Fiama, no sentido de entender como se dão essas relações quase ecológicas entre os vocábulos, seus meios de significação.

O catálogo de Fiama busca registrar os sinais dessa primavera específica, inscrita numa genealogia, no sentido de recolher o findo e o amado. Um catálogo da obra de Fiama pode, também, fazer aparecer o "que se ganha", oferecer, também, uma tentativa de coleta dessa diversidade vegetal como uma forma de valorização da diversidade de formas "oferecidas" pela natureza para a contemplação, apreciação e, por que não, conhecimento da humanidade. Nesse sentido, não se trata apenas de registrar a diversidade vocabular enquanto um elemento poético de leitura, mas entender que essa diversidade e o modo como os diferentes vocábulos se relacionam poeticamente constroem uma ecologia relacional reveladora de um modo de estar no mundo que valoriza a natureza não através de um discurso ambientalista panfletário, mas através, principalmente, de uma postura ética amorosa em relação à natureza. O que se nos oferece é um olhar como o de um "autêntico botânico", segundo o botânico Goethe, nos mais

interessantes capítulos do seu *Metamorfose das plantas*, em que o experimento e, principalmente, a linguagem, autoavaliam-se:

> Assim, nem a beleza nem a utilidade de uma planta deve comover o autêntico botânico; ele deve pesquisar a sua formação, a sua afinidade com os demais domínios vegetais; e como todas elas são animadas e iluminadas pelo sol, o pesquisador deve vê-las e supervisioná-las todas com uma mirada igualmente fixa, e a escala para tal conhecimento, as informações do julgamento, deve tomá-las não de si próprio, mas do círculo das coisas que observa. (Goethe, 2019, p. 87)

Mais que contar quantas plantas existem, ou quantas vezes a palavra "árvore" é citada na obra, o que se intenta é a construção de um corpo vegetal da obra poética de Fiama, no sentido de destacar o seu potencial também no âmbito do conhecimento: pela obra de Fiama e suas plantas, conhecemos sobre botânica, sobre relações ecológicas, sim, mas, principalmente, como amar a natureza, como contemplá-la, como extrair dela "triaga e o bálsamo", ou "os incensos", mas também características das próprias plantas, suas formas, aromas e qualidades. Nesse catálogo, portanto, comparece uma forma de conhecimento que não rejeita a dimensão emocional (o júbilo perante a natureza) nem do imaginário, admitindo, em sua concepção de natureza, uma noção que, embora não faça discurso ecológico militante, muito contribui para a reversão da noção de natureza enquanto matéria a ser explorada.

A preocupação com essas imagens botânicas tão significativas na poesia de Fiama permanece, mas é possível afirmar que a centralidade das plantas em sua poesia é um exemplo de como a poesia pode construir novas formas de habitação no mundo, em que a dimensão emocional e o amor enquanto força atrativa relacional contribuem para um avanço das mentalidades nas questões ambientais atuais. Nesse modo de observar e catalogar as plantas, propriamente poético porque construído pelos meios da poesia, há uma oferta generosa da autora, sendo necessário que cada vez mais se debatam as relações de Fiama Hasse Pais Brandão com a natureza, as plantas e os animais.

Referências

ASLET, C. & TIRÉN, S. H. *Collecting nature*: a history of the herbarium and natural specimens. Tradução do sueco: Fern Scott Olsson. Estocolmo: Bokflölarget Stolpe, 2022.

BRANDÃO, F. H. P. *Obra breve*: poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

DRUMMOND, F. de A. P. *A imagem era um enigma*: da teoria da imagem em Fiama Hasse Pais Brandão. 2021. 176f. Tese (Doutorado em Literaturas Portuguesa e Africanas) - Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.

FLANNERY, M. C. *In the herbarium*: the hidden world of collecting and preserving plants. EUA: Yale University Press, 2023.

GIRALDO, E. *Sumário de plantas oficiosas*: um ensaio sobre a memória da flora. Tradução: Silvia Massimini Felix. São Paulo: Fósforo, 2023.

GOETHE, J. W. von. *A metamorfose das plantas*. Tradução, prefácio e notas: Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

HADOT, Pierre. *O véu de Ísis*: ensaio sobre a história da ideia de natureza. Tradução: Mariana Sérvulo. São Paulo: Loyola, 2006.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide & Versão*: o texto epigráfico de Fiama Hasse Pais Brandão. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

Recebido em: 08/11/2024
Aceito em: 23/04/2025

[i] **Gabriel Guimarães Barbosa** é doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa financiada pelo CNPq. **E-mail:** briel.nl@gmail.com

[ii] **Luciana dos Santos Salles** é professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. **E-mail:** lucianasall@gmail.com

PESADELOS VEGETAIS EM *DISTÂNCIA DE RESGATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

[VEGETABLE NIGHTMARES IN *FEVER DREAM*, BY SAMANTA SCHWEBLIN]

RAQUEL RIERA[i]
https://orcid.org/0000-0002-4283-2409
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

MIRIAM VIVIANA GÁRATE[ii]
https://orcid.org/0000-0001-6653-5954
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Resumo: O artigo se propõe a analisar a figura das plantações de soja no livro *Distância de resgate*, de Samanta Schweblin, em sua relação com a consolidação de pesadelos irreversíveis para os personagens da narrativa na esteira de campos contaminados por agrotóxicos, criando uma espécie de terror campestre ou fantástico ecológico. A pesquisa se apoiou em textos críticos da teoria literária, da antropologia e da filosofia que colocassem em evidência a questão vegetal sob a luz de reflexões acerca do capitalismo tardio.

Palavras-chave: literatura argentina; ecocrítica; ecoterror; plantation

Abstract: The article aims to analyze the presence of soybean plantations in the book *Fever Dream,* by Samanta Schweblin, in relation to the consolidation of irreversible nightmares for the characters in the narrative, in the wake of fields contaminated by pesticides, creating a kind of rural horror or ecological fantastic. The research drew on critical texts from literary theory, anthropology, and philosophy that highlight the vegetal question considering reflections on late capitalism.

Keywords: Argentinian literature; ecocritics; ecoterror; plantation

Introdução

No livro *Distância de resgate* (2024), de Samanta Schweblin, a protagonista, Amanda, uma mulher em viagem de férias no campo com sua filha, Nina, é guiada pela fantasmagórica figura de David, uma criança perturbadora, para chegar "ao ponto exato em que nascem os vermes", isto é, ao momento em que mãe e filha foram contaminadas por agrotóxicos durante uma tarde ao ar livre. David é filho de Carla, que passou a enxergá-lo como uma monstruosidade após ele ter sobrevivido, na primeira infância, a uma contaminação por agrotóxicos – conforme ela relata, o filho apenas sobreviveu graças a um processo sobrenatural de transmigração de almas, mas isso fez com que ele fosse transformado em uma criança maligna. A narrativa é polifônica, construída a partir do diálogo[1] entre David e Amanda enquanto tentam rememorar os passos por ela percorridos até chegar a seu apocalipse individual: o momento em que o fio invisível que a liga a Nina, a *distância de resgate*, se rompe, carcomido pelos vermes que não pôde detectar à sua volta. A ausência de capítulos ou pausas contribui para a criação de uma atmosfera de urgência: é preciso chegar ao ponto exato em que nascem os vermes antes que o tempo de Amanda acabe.

Os químicos, que rastejam como vermes invisíveis sob a terra e pelas águas, disseminam-se a partir das plantações de soja a perder de vista ao redor do vilarejo de veraneio em que Amanda se encontra. O resultado dessa onipresença é um cenário pesadelístico de contaminação generalizada, afetando crianças, animais e outras formas de vida. Para compreender a figura da soja não só na narrativa como também no colapso ambiental definidor da contemporaneidade, cabe analisar a consolidação do modelo de *plantation* como base do que, hoje, é o sistema capitalista tardio. Essa análise ampla será o foco desta seção introdutória; nas seguintes, o foco recairá sobre a paisagem sojificada de *Distância de resgate* e suas implicações para a narrativa.

Naquilo que Isabelle Stengers (2015) denomina como "o tempo das catástrofes", referindo-se ao sentimento permanente de incerteza e desorientação associado às

[1] Há uma diferenciação tipográfica no livro que será mantida nas citações aqui utilizadas: as falas de David aparecem em itálico para se distinguirem das de Amanda.

calamidades diárias vivenciadas na contemporaneidade, a chamada "questão vegetal" surge como forma de pensar – ou pensar de novo, de outra forma – as relações entre seres humanos e vegetais. Para o pesquisador Evando Nascimento (2021, p. 15), esse movimento crítico questiona "as barreiras colocadas historicamente entre o humano e seus outros, os assim nomeados não humanos, a partir dos 'próprios' ou das especificidades do Homem", dentre eles, os vegetais[2]. A partir da literatura e de outras artes, o olhar humanista sobre as plantas como "radicalmente distintas inferiores a nós humanos" (Nascimento, 2021, p. 15) é questionado, dando espaço para que as formas de pensar, sentir e agir dos seres vegetais sejam observadas em diferentes áreas de estudo.

Para Nascimento (2021, p. 13), a questão vegetal evidencia a necessidade de "se inventar novas formas de relação com o mundo, para além da tendência violentamente colonizadora do humano em relação a outras espécies do vivo e do não vivo". Destaca-se, aqui, a atenção à *tendência colonizadora* dos grandes centros de poder do passado – e, é evidente, do presente – sobre as formas de vida das terras por eles invadidas, na medida em que define, ainda hoje, o *modus operandi* do sistema capitalista sobre a terra. Com isso em mente, cabe analisar as relações entre *plantation* e o modo de vida atual, uma vez que elas revelam em grande parte as problemáticas *raízes* do comportamento extrativista e predatório humano – generalização problemática, é verdade, ao englobar diferentes grupos marginalizados da sociedade que não têm nisso um papel proeminente como o dos grandes detentores de capital nos colapsos de nossos tempos.

O modelo de *plantation* consolidado a partir das colonizações do século XVI tem como base a necessidade de "exterminar pessoas e plantas locais; preparar a terra agora vazia e ainda não cercada; e trazer mão de obra e plantas para cultivo que fossem exóticas e isoláveis" (Tsing, 2022, p. 44). Com isso, espécies de plantas, animais e humanos foram alienadas de suas redes de relações usuais e forçadas a se enquadrar em padrões de comportamento específicos do Novo Mundo, baseados na intercambialidade das vidas envolvidas no processo de produção e na *escalabilidade* do empreendimento colonial – isto é, sua capacidade indefinida de expansão, mantendo a mesma eficiência e o mesmo modelo de negócio em qualquer proporção – a partir da reprodução dos projetos de cultivo.

[2] Destacamos os vegetais, considerando-se o escopo deste trabalho, mas Nascimento menciona também os animais, os minerais e "tudo o que não se enquadra no espectro do que define nossa humanidade".

Para Anna Tsing (2022, p. 46), destacar o papel da alienação no processo colonizatório – e, mais tarde, em seu desenvolvimento para a lógica capitalista – abre espaço para pensar a história ocidental a partir da

> acumulação de riqueza por meio da transformação de humanos e não humanos em recursos para investimento. [...] Por meio da alienação, pessoas e coisas se tornam ativos móveis; elas podem ser removidas dos mundos onde vivem e transportadas por longas distâncias para serem negociadas e trocadas por outros ativos em outros mundos de vida.

Assim, qualquer tipo de vida perdido no processo de produção de bens de consumo – seja em plantações, engenhos ou mineradoras coloniais, seja nas plantas industriais modernas de processamento de grãos e carnes – pode ser facilmente substituído, contanto que se adeque ao modelo de produção. Por consequência, a escala do projeto de produção também pode ser expandida sem restrições, contanto que angariando – de forma sempre invasiva – a força de trabalho e os recursos necessários para isso. Considerando o objetivo dos colonizadores de acumulação de capital por meio da exploração de potenciais humanos e não humanos, pode-se dizer, então, que a estratégia implementada no sistema de *plantation*

> foi um sucesso: grandes lucros foram obtidos na Europa e a maioria dos europeus estava muito longe para ver seus efeitos. O projeto foi, pela primeira vez, escalável. [...] A alienação, a intercambialidade e a expansão poderiam levar à obtenção de lucros sem precedentes. Essa fórmula moldou os sonhos que passamos a chamar de progresso e modernidade. (Tsing, 2022, p. 88)

Alienar, portanto, permite criar ativos capitalistas a partir da desarticulação entre um ser vivo e suas formas de vida – o que, por sua vez, possibilita que novas oportunidades de investimentos surjam sempre que forem descobertas novas formas de aproveitamento do mundo natural. Com isso, podem ser criadas infinitas necessidades a serem supridas pelos detentores dos meios de produção, viabilizando que acumulem toda sorte de poder – monetário, político, cultural. Assim, o "capitalismo é uma máquina de tradução para produzir capital a partir de toda a diversidade de meios de vida, sejam eles humanos ou não humanos" (Tsing, 2022, p. 206).

Em suma, a extrema simplificação de diferentes formas de vida promovida pelo sistema de monocultura enquadra seres vivos considerados inferiores sob o tratamento de *recursos*, "padronizando e maximizando a velocidade e a eficiência da replicação de monoculturas, em configurações de escalabilidade na qual as diversidades biológicas e

culturais são consideradas inimigas do progresso" (Ramos; Wedig, 2023, p. 18). Assim, posturas políticas e econômicas dos grandes centros de poder ligadas à opressão de seres considerados sem valor, a exploração irrestrita do meio ambiente e a forma ordenada, escalável e controlada de produção serviram como base para o que, alguns séculos mais tarde, possibilitou o avanço e a disseminação da industrialização como ápice da modernidade. É direta, portanto, a relação entre o estado do sistema capitalista hoje e o modelo de *plantation* desenvolvido no curso das primeiras ondas de colonização europeia:

> O modelo colonial da *plantation*, associado ao capitalismo industrial, replica, via infraestruturas fabris com escalas de precisão, formas de produção espalhadas em diferentes partes do globo, que se expandem sem se modificar, simplificando paisagens e relações sociais. Atualmente elas se expressam no agronegócio, em que a escalabilidade avança como modelo moderno que perpassa projetos estatais, de mercado e de tecnologia. (Ramos; Wedig, 2023, p. 21)

Escalabilidade e alienação importam na medida em que, como fica claro, sua junção como modelo produtor "tornou-se uma inspiração para a posterior industrialização e modernização" (Tsing, 2022, p. 87). A partir disso, pensar a produção de bens de consumo em busca de sua expansão ilimitada e contínua transforma indelevelmente a sociedade e as paisagens que a cercam e a compõem. O mundo do último século e meio, moldado pela globalização do modelo industrial, é construído por meio da ótica da *plantation*, a qual estabelece uma lógica autorreplicante, que valoriza a proeza técnica de controlar ao máximo os ciclos de vida de seres não humanos – para os interesses deste trabalho, especificamente as vidas vegetais transformadas em monocultura, dizimando todas as outras em seu caminho.

Hoje, o agronegócio é herdeiro direto do modelo de produção da *plantation*. Concebido como conceito na década de 1950, nos Estados Unidos, o *agribusiness*, no original em inglês, refere-se à "soma de todas as operações da fazenda" (Pompeia, 2021, p. 48), o que abarca a manufatura e a distribuição de insumos agrícolas, assim como "o total das operações realizadas em conexão com a manipulação, a estocagem, o processamento e a distribuição de commodities agrícolas" (Pompeia, 2021, p. 48.). Em seu cerne, esse modelo depende da eliminação de pequenos e médios produtores agrícolas, os quais não se adequam à produção em larga escala e industrializada, de modo a valorizar "cadeias longas de processamento e distribuição de *commodities*, controladas

pelos impérios alimentares que são construídos pelas corporações transnacionais" (Wedig; Ramos, 2023, p. 27). Isso depende, de forma geral, de uma intricada associação entre produtores, corporações e governos com o objetivo de gerenciar decisões políticas, econômicas e sociais em favor do "fazendeiro em traje de negócios" – em oposição ao "antigo proprietário rural" (Pompeia, 2021, p. 54).

Especificamente a Argentina, país historicamente agrário, consolida-se como produtora de carnes e grãos, principalmente a partir do século XIX, com grandes latifúndios herdados do período colonial. A posse de largas faixas de terra pelas elites nacionais é reforçada pelo desejo da nação de se inserir nos mercados globais como produtora de *commodities* e matérias-primas (Beckman, no prelo, p. 10), mostrando "a face de um país agrário" (Blanco, 2001, p. 9). A partir da metade do século XX, com a tecnologização da zona rural visando à produtividade das terras, o país abre espaço para a chegada do modelo de agronegócio estadunidense.

Ao longo das décadas seguintes, a produção de milho, trigo e carne passa a predominar nas exportações argentinas, enquanto as plantações de soja ocupam lugar secundário. Contudo, uma série de fatores – como "a crise sanitária do gado a nível mundial, o insistente aumento da demanda externa de proteínas vegetais, a escalada do preço internacional das oleaginosas" (Lende, 2015, p. 10) – faz com que todo o país se volte para o cultivo da soja, que tem seu *boom* em 1996, quando a comercialização da soja transgênica é autorizada. Desde então, a Argentina sustenta o posto de terceiro maior exportador do grão no mundo, atrás apenas do Brasil e dos Estados Unidos, vítima de uma "febre sojeira" (Lende, 2015, p. 10).

O pesquisador Sebastián Lende (2015) defende que o cultivo sojeiro na Argentina está envolto em diversos problemas socioambientais na medida em que é fruto de um processo de "acumulação por despossessão" – nos termos do teórico marxista David Harvey –, o qual, nesse contexto, consiste em uma série de mecanismos promovidos por governos e empresas para tomar posse de terras pertencentes a populações campesinas ou autóctones. Exemplos desses problemas são "a mercantilização e privatização da terra, a expulsão à força de comunidades campesinas, a conversão de vários tipos de direitos de propriedade [...] em direitos exclusivos de propriedade privada, a perda de acesso a bens comuns" (Lende, 2015, p. 11). A Argentina atual se vê tomada pelos interesses do agronegócio – tanto nacional quanto internacional – aliados às elites donas de terras,

levando ao desflorestamento em massa para a expansão agressiva das fronteiras agrícolas e à fumigação de diversos povoados com agrotóxicos.

Com isso, os camponeses não são despossuídos apenas de suas terras, mas também de seu direito à saúde (Lende, 2015, p. 20), enquanto a crise climática se agrava na esteira dos diversos impactos ambientais do culto à soja – ou melhor, do culto ao acúmulo de capital representado por ela. Em suma, o *boom* da soja na Argentina aponta para "o papel contínuo e persistente das práticas depredadoras do capitalismo" (Lende, 2015, p. 21) e reflete com clareza o intrincado processo de atuação do agronegócio para se apropriar de tudo aquilo que pode lhe gerar lucro e para transformar todo o resto da paisagem em algo indiferente, facilmente eliminável para dar lugar aos seus cultivos hegemônicos. Nesse sentido, a soja é como uma espécie que coevoluiu com o Capital (Oliveira, 2021, p. 96), o que permite que ela viva e se espalhe livremente em detrimento de diversas outras espécies, consideradas inúteis para a acumulação de riqueza. Evando Nascimento (2021, p. 19) observa que, "por sua singularidade, os vegetais podem sempre vivificar o espaço violento das necrópoles em que habitamos, instaurando quiçá outra pólis menos mortífera", mas, em contraste, a soja parece assumir, sob as manipulações transgênicas do capitalismo, um papel funesto por onde quer que se estendam suas plantações.

É evidente, portanto, como o modelo de *plantation* instituído há séculos cria as bases para que, mais recentemente, a agricultura se industrialize e passe a produzir alimentos em escalas sem precedentes. Com base nas análises de Karl Marx sobre o desenvolvimento do *jogo capitalista* fundamentado na criação de mercadorias e na acumulação de capital, Donna Haraway (2022, p. 69, grifos acrescentados) argumenta que transformar todo o mundo em mercadoria "para que novas oportunidades de produção e circulação sejam sempre geradas é o objetivo desse jogo. Esse é o jogo que absorve a força viva do trabalho humano sem piedade. [...] O capital vem ao mundo '*escorrendo por todos os poros sangue e sujeira da cabeça aos pés*'". Apoiados na "fantasia culturalmente normal da excepcionalidade humana" (2022, p. 19), imperialismo e capitalismo modificam profundamente não apenas os emaranhados formados entre canários e humanos para sobreviver nas minas, mas, em última instância, todas as formas de existência por eles tocadas, inclusive as vegetais. Amplificadas para uma escala global de destruição e exploração ao longo dos últimos séculos, as alterações promovidas por esse sistema definem, retomando Stengers, o tempo das catástrofes que vivemos hoje, em

que a força planetária da espécie humana está no centro dos problemas ambientais definidores do Antropoceno. No mesmo sentido, Tsing (2022, p. 46) argumenta que "a simplificação em prol da alienação produz ruínas, espaços de abandono exauridos pela produção de recursos" que, ao longo dos últimos séculos, têm se proliferado.

É precisamente nas ruínas do esquema de *plantation* aplicado à produção industrial de grãos que transcorre *Distância de resgate* (2024). Com isso em mente, o foco desta introdução foi analisar como esse modelo de produção antigo e, ao mesmo tempo, ultramoderno, transparece na narrativa, de modo que o mundo em que ocorre seja definido por solos empobrecidos e paisagens artificiais. Em uma linha do tempo delineada a partir da metáfora de Tsing, o texto de Schweblin poderia se situar em um momento a caminho da ruína, quando a vida humana e o mundo que a cerca começam, de fato, a colapsar.

Verde-desastre e a hegemonia da soja

Em *Distância de resgate*, termos específicos como "monocultura" e "*plantation*" não são usados em momento algum. Ainda assim, descrições sutis relacionadas à paisagem rural remetem a esses modelos de produção, como quando Carla observa distraidamente um porta-retrato na casa da mulher da casa verde, em que homens, "vermelhos sob o sol, sorriam inclinados em cima dos seus ancinhos e, mais atrás, o grande campo de soja recém-cortada" (Schweblin, 2024, p. 24). Carla aguarda estática enquanto seu filho passa pelo processo de transmigração de almas – a instrução da mulher é de que deveria ficar imóvel, pois caso transitasse pela casa "poderia movimentar outras coisas, sem querer. Coisas que não deviam se movimentar" (Schweblin, 2024, p. 24). Há uma sucessão de descrições acerca do processo – os materiais utilizados, como uma bacia, um cordão de sisal e um ventilador, os procedimentos feitos pela curandeira com o cordão, que parece querer prender o corpo da criança ao solo enquanto sua alma o deixa, os comportamentos esperados de David, o estarrecimento de Carla –, fazendo com que a atenção do leitor se volte quase que totalmente à transmigração. A caracterização da cena no retrato soa como uma casualidade, como um ponto aleatório em que Carla pode se concentrar em sua longa espera por "cerca de duas horas, diria, sem beber o chá nem afastar nunca a cabeça da parede" (Schweblin, 2024, p. 24).

A descrição seguinte da paisagem rural não demora a ser feita, mas parte dessa vez do ponto de vista de Amanda. Caminhando pelo campo que circunda a casa alugada para suas férias, a protagonista tenta avistar no horizonte a casa verde como forma de mapear os perigos hipotéticos a que sua filha pode ser submetida: "assim como ao chegar examinei a casa [de veraneio] e seus arredores, agora preciso ver a casa verde, entender a gravidade dela" (Schweblin, 2024, p. 33). Mais uma vez, as plantações de soja são observadas apenas como parte da paisagem, enquanto David chama a atenção para um cachorro coxo e lânguido que surge no caminho de Amanda e que representa algo importante acerca do ponto exato que procuram – é um animal contaminado, que, com a devida atenção, pode dar indícios à narradora sobre aquilo que ela e sua filha enfrentam enquanto estão no hospital. Desse modo, parece desimportante o fato de que os terrenos das casas "têm até plantação, os lotes compridos se estendem para o fundo por até meio hectare, alguns poucos com trigo ou girassóis, quase todos com soja" (Schweblin, 2024, p. 33).

Assim, há no texto de Schweblin um tratamento da paisagem sojificada como algo insignificante por meio de descrições breves que irrompem na narrativa em momentos-chave nos quais eventos marcantes estão ocorrendo. Aqui a autora parece formular uma pedagogia do olhar (Lopes, 2023), tecendo um jogo de luzes e sombras para que o leitor não se dê conta daquilo que mais importa – é justamente sob a folhagem copiosa das plantações que se escondem os vermes. De fato, no momento exato em que Amanda e Nina são contaminadas, o cenário ainda outra vez é descrito despreocupadamente: "Um grupo de árvores faz um pouco de sombra e nos sentamos nos troncos, perto da cisterna. Os campos de soja se estendem para os lados. Tudo é muito verde, um verde perfumado, e Nina me pergunta se não podemos ficar mais um pouco" (Schweblin, 2024, p. 50-51).

Para o artista Kandinsky, o qual defende que as cores possuem ressonâncias espirituais com diferentes potenciais de tocar a alma, "no verde os movimentos se anulam e tudo fica em repouso" (Brandi, 2019, p. 115). De fato, parece ser assim o verde da soja, que domina a paisagem até onde a vista alcança e se move apenas ocasionalmente, com brisas quase imperceptíveis de "um som suave e efervescente, como se a acariciasse [a soja]" (Schweblin, 2024, p. 62). Das plantações não surgem sugestões de outros tipos de vida, a não ser pelos animais moribundos que David esporadicamente enterra e pelos vermes que, fora da visão, arrastam-se pelos corpos do vilarejo. Tudo parece ter, para

vistas desacostumadas ou desatentas, uma beleza repousante. Esse é o caso dos pais de David e de Nina, figuras ausentes que protagonizam apenas a cena final do livro, na qual expressam sentir que, para além do que veem, "tem algo a mais e não sei o que é" (Schweblin, 2024, p. 89).

Para além desse significado do verde, há outros – ele é "(im)precisamente dúbio", conforme propõe Maria Cecília Brandi em um ensaio sobre sua simbologia. É recente na "sociedade urbana [...] a conexão irrestrita da cor com a natureza, a ecologia" (Brandi, 2019, p. 110), uma vez que apenas com a urbanização massiva a partir do século XIX o verde entra em contraste com as cores do concreto, do tijolo e do aço, e a vegetação passa a ter papel importante na promoção da saúde pública – ainda que não pareça ser fundamental, conforme evidencia sua desaparição exponencial nas paisagens ao redor do mundo, dentro e fora das cidades. Contudo, se o verde adquire essa conotação positiva de uma tranquilidade associada ao mundo natural, é verde também a cor dos corruptos discursos de uma sustentabilidade possível por meio da manutenção do modo de vida atual – a ideia de que se pode educar o capitalismo para ser mais sustentável, ou mais *verde*, "pode ser considerada como a mais extraviadora ilusão do pensamento político, social e econômico contemporâneos" (Marques, 2018, p. 69).

Nessa seara, é verde também o marco a partir do qual os agrotóxicos são inseridos definitivamente no mercado agrícola e passam a fazer parte indelével de plantações em larga escala em todo o mundo[3]. É com a chamada Revolução Verde, nas décadas de 1960 e 1970, que a produção agrícola ganha novas possibilidades de escalabilidade por meio da tecnologização do campo ao redor do mundo – isto é, por meio da exportação do modelo de cultivo e venda dos EUA para países a ele subordinados, como visto anteriormente – e do uso agora indiscriminado de agrotóxicos. Nesse momento, eles passam a ser produzidos em escala industrial, com o intuito de controlar ou dizimar espécies de plantas e animais nocivos aos cultivos privilegiados pelo agronegócio, como milho, trigo e, posteriormente, soja. É relevante notar que a palavra *pesticida* agrega o sufixo *-cida*, derivação do latim que indica morte ou extermínio, à palavra *peste*, "termo que designa no jargão produtivista toda espécie que [...] tenha algum potencial de ameaça

[3] E foram de outras cores os químicos que possibilitaram a criação desses agrotóxicos que, em sua origem, eram destinados à morte, como os gases esbranquiçados das câmaras do Holocausto e o agente laranja disseminado pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnã.

à produtividade ou saúde humana ou de espécies que servem de alimentação aos homens" (Marques, 2018, p. 214).

Contudo, o princípio dos agrotóxicos "dá a prova cabal da insanidade da agricultura industrial: envenenam-se nossos alimentos para impedir que outras espécies os comam. As doses do veneno, pequenas em relação à massa corpórea humana, não nos matam. Mas [...] provocam 'danos colaterais'" (Marques, 2018, p. 215), ligados, em grande parte, à maior tendência para diferentes tipos de câncer e má-formação, principalmente em pessoas que vivem em zonas de cultivo que os utilizam[4]. Assim, a ineficiência da *plantation* moderna é comprovada toda vez que, em períodos tão curtos quanto meses, a depender do caso, os pesticidas são reaplicados em novas doses ou em novas fórmulas que se dizem cada vez mais revolucionárias nas plantações industriais.

Portanto, a comercialização e a utilização indiscriminada de agrotóxicos vêm atuando para que, ao longo das últimas décadas, as zonas rurais tenham se tornado progressivamente contaminadas por um agente silencioso – Rachel Carson (2021, p. 43), já na década de 1960, vislumbrava um mundo composto por florestas venenosas em que "um inseto que morde uma folha ou suga a seiva de uma planta é amaldiçoado". Com o vilarejo de *Distância de resgate* tomado por um envenenamento generalizado, a oposição entre cidade e campo ligada à literatura pastoral tradicional rui e ganha outros contornos. No começo da narrativa, a narradora Amanda contrasta notavelmente o caos cotidiano da cidade com o relaxamento que busca fora dela: "Este é o meu momento de dirigir, quando estou de férias, desviando do cascalho e da terra entre as chácaras de fim de semana e as casas locais. Na cidade não consigo, *a cidade me deixa nervosa demais*" (Schweblin, 2024, p. 29, grifos adicionados). Quando pensa em voltar para a rotina urbana, expressa cansaço, alegando ter pouca vontade de "voltar para a barulheira, para o lixo, para o congestionamento de quase todas as coisas" (Schweblin, 2024, p. 50).

Como resposta a essa observação, David pergunta à sua interlocutora se "*esse lugar realmente parece melhor para você?*" (Schweblin, 2024, p. 50). Embora Amanda não responda, partindo para outras rememorações de seus últimos dias, chama a atenção a forma como David faz um questionamento direto – que também pode ser entendido como irônico ou autoritário –, expressando seu descontentamento. A escolha de denominar sua

[4] Para mais sobre a luta para que estudos sobre os efeitos danosos dos agrotóxicos à saúde pudessem vir à luz, impedidos em grande parte por influências corruptas do *establishment* agrário e de sua forte presença em círculos de poder governamentais e acadêmicos, cf. Andrés Carrasco, 2024; *A luta*, 2024.

cidade natal, muitas vezes percebida com afeto por pessoas com boas lembranças da infância, como "*esse lugar*" recupera um sentimento de desprezo e soa, talvez, como um sinal de alerta para que Amanda ressignifique sua preferência pelo campo em lugar da cidade. Esse sinal de alerta também é acionado por Amanda, por exemplo, quando, ao relatar um sonho perturbador para David, ela se dá conta de algo estranho que não teria feito nem na casa de veraneio, nem na casa da cidade. No sonho, seu marido está sentado à mesa com Nina e pega silenciosamente a lata de um alimento para mostrá-lo à narradora:

> É uma lata de ervilhas de uma marca que não compro, nunca compraria. Maior que as nossas, de um tipo de ervilha muito mais duro, rústico e barato. Um produto que jamais escolheria para alimentar minha família e que Nina não pode ter tirado da nossa despensa. Sobre a mesa, àquela hora da madrugada, a lata adquire uma presença alarmante. Isso sim importa, não? (Schweblin, 2024, p. 41)

Para David, aquilo "*importa demais*", na medida em que representa o primeiro reconhecimento concreto de Amanda de que algo vai mal no campo. Sua consciência de que aquele produto pode comprometer a saúde de sua família é relevante, uma vez que evidencia que ele foi claramente alterado pela mesma aura estranha que emana de David – no caso, pelo uso de agrotóxicos nas plantações e pela necessidade de produção rápida e barata de alimentos. Contudo, o momento logo passa e a narradora não se aprofunda nas graves implicações que podem ser deflagradas a partir da figura daquela lata.

Outros momentos relacionados aos perigos da soja são relevantes tanto para a tomada de consciência gradual de Amanda quanto para a construção daquilo que, a seguir, será analisado como o efeito fantástico da narrativa. Cenas em que a narradora se depara com pessoas do vilarejo contaminadas são marcantes pelas descrições que as retratam como aberrações. Quando vê em uma loja uma menina com idade próxima à de Nina, pensa que está fazendo algum tipo de brincadeira, pois "manca tanto que parece um macaco, mas depois vejo que uma de suas pernas é muito curta, como se mal se prolongasse abaixo do joelho, [...] vemos sua testa, uma testa enorme que ocupa mais da metade da cabeça" (Schweblin, 2024, p. 31). Ao se dar conta de sua má-formação, sente-se compadecida pela criança, mas ao mesmo tempo pensa "secretamente que se aquela fosse minha filha eu não saberia o que fazer. É algo horroroso [...]" (Schweblin, 2024, p. 31).

A cena presenciada por Amanda se relaciona intimamente com o projeto documental do fotógrafo argentino Pablo Piovano, conforme expõem Gastón Consentino

e Emerson Pereti (2023) em um ensaio em que as duas obras são analisadas de forma comparativa. Para os pesquisadores, as fotos de Piovano são "um retrato do campo convertido em deserto de horrores", em que circulam "vítimas disformes de uma guerra química, [...] um terror espectral que se expande até o horizonte" (Consentino; Pereti, 2023, p. 51). Em seu site, o fotógrafo é sucinto ao expor o problema que suas fotos denunciam:

> Em 1996, a Argentina chegou a um acordo com a Monsanto acerca da comercialização de grãos de soja transgênicos e do uso de glifosato. O Congresso Nacional aprovou o acordo em um processo rápido, sem checar as evidências científicas apresentadas pela empresa, mudando a matriz produtiva do país. Em 2023, a agricultura extensiva já excede 42,5 milhões de hectares e cerca de 600 milhões de litros de pesticidas são usados nela. A Argentina é o maior consumidor de pesticidas do mundo [...]. Em algumas populações e em menos de uma década, cânceres infantis triplicaram, e más-formações congênitas e abortos aumentaram exponencialmente. (Piovano, 2023)

A espectralidade e o efeito fantástico no campo

Assim como os espectros guiam a narrativa visual de Piovano na forma de pessoas que pairam entre a vida e a morte, ou em uma espécie de morte em vida, em Schweblin, há uma "alegoria do campo envenenado, a silenciosa e invisível destruição que paira sobre a terra peçonhenta" (Schweblin, 2024, p. 45) e cria figuras fantasmagóricas.



Imagem 1: Um fantasma perdido na plantação.
Fonte: https://www.pablopiovano.com/el-costo-humano.html

A espectralidade em *Distância de resgate* é materializada, por exemplo, quando Amanda, algumas horas após sua contaminação – momento descrito apenas ao final da narrativa –, presencia uma procissão de crianças que, no silêncio da madrugada, são

encaminhadas por enfermeiras para o hospital do vilarejo. “São crianças estranhas. [...] Crianças deformadas. Não têm cílios, nem sobrancelhas, a pele é avermelhada, muito avermelhada, cheia de escamas” (Schweblin, 2024, p. 80). Há um estranhamento na cena com relação à presença daquelas crianças naquele momento, como se não devessem estar ali – de fato, elas parecem deslocadas na rua à noite, sem suas famílias, direcionando-se para um lugar em que ficarão provavelmente durante todo o dia seguinte. A descrição vaga feita por David contribui para essa atmosfera, na medida em que os sujeitos de suas frases não são explicitados nem seus porquês: “*Estão nos levando para a sala de espera. Deixam a gente lá antes de o dia começar. Caso estejamos num dia ruim, nos devolvem antes, mas em geral não voltamos para casa até de noite*” (Schweblin, 2024, p. 79).

A vagueza é parte estruturante do discurso e da postura de David, o que contribui para que ele próprio seja percebido como uma presença fantasmagórica. O modo como se comunica com Amanda, obcecado pelos vermes e pelo que deve revelar a ela, causa um incômodo que, mesmo quando não explicitado na fala da narradora, acompanha o leitor em toda a extensão do relato: “Isso não é normal, David. Está tudo escuro, e você me fala ao pé do ouvido. *Eu nem sei se isso está acontecendo de verdade*” (Schweblin, 2024, p. 26, grifos adicionados). Aliada às acusações de Carla acerca da monstruosidade e da estranheza de seu filho, esse tipo de descrição contribui para que ele seja envolto em uma aura perturbadora. Assim “como o campo em que crescia, também a criança se converteu em monstro, [...] nutrido pela seiva peçonhenta dos agrotóxicos” (Consentino; Pereti, 2023, p. 49). Esses fatores conferem à narrativa de Schweblin uma aura de ecoterror (Virguetti, 2023) ou de terror campestre (Consentino; Pereti, 2023).

David é uma presença insólita, que não pode ser completamente explicada pelas linhas lógicas que normalmente regem a realidade – ele é e não é um menino; é e não é um fantasma; é e não é um filho. O sentimento insólito, que se manifesta “a cada vez que nos distanciamos do lugar comum da realidade, que nos confrontamos com o impossível” (Roas, 2013, p. 34), é por excelência o terreno no qual os efeitos do gênero fantástico se proliferam – gênero definido por sua capacidade de desestabilizar o mundo como é conhecido pelo leitor e com o qual Schweblin é notadamente familiarizada. Para a pesquisadora Lia Cristina Ceron (2018, p. 3), a obra de Schweblin é marcada, de fato, por “um efeito perturbador para o leitor problematizar o real”, o que é mobilizado por meio de ferramentas caras ao gênero fantástico, como a verossimilhança e a predileção por

situações, personagens ou temas que causem estranhamento em razão do transtorno gerado pela familiaridade com o mundo real.

Pesquisadores como Pablo Virguetti[5] (2023) e Lucía de Leone (2017) não buscam enquadrar a narrativa de Schweblin em características bem definidas do fantástico – o que talvez nem mesmo seja inteiramente possível, já que o gênero tradicionalmente resvala em uma espécie de estética da dúvida. Em vez disso, buscam argumentar acerca da fluidez do relato por entre diferentes gêneros baseados no estranhamento, na perturbação e na incerteza, considerando-o uma "busca formal que faz uso de elementos não realistas (em um arco impreciso do estranho ao fantástico, e do fantástico ao terror) que fragmenta o espaço textual" (De Leone, 2017, p. 66). O texto seria um espaço de experimentação literária em diferentes níveis, mais comprometido com seus próprios procedimentos para criar um "regime de desconhecimento" (Virguetti, 2023) do que com determinações estruturalistas acerca de sua natureza. Ainda assim, parece profícuo avaliar como esse regime atua no sentido de confrontar as percepções de realidade do leitor a partir de elementos perturbadores – o que inevitavelmente nos aproxima do terreno do fantástico.

Para o teórico David Roas (2013, p. 32), baseada "na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade". Nesse sentido, o gênero depende fundamentalmente da verossimilhança, na medida em que apenas por meio da elaboração de um efeito do real crível – isto é, baseado nos referentes de realidade do leitor – é possível transgredir de fato essa realidade[6]. Ceron (2018, p. 3) argumenta no mesmo sentido, destacando que a verossimilhança é essencial à narrativa fantástica "uma vez que o leitor reconheceria a realidade representada nos relatos, ao mesmo tempo que percebe que há algo inusitado (mas não necessariamente irreal ou sobrenatural)" ocorrendo em situações limítrofes, como as que Schweblin frequentemente apresenta a seus leitores. Isso permite, ainda, confrontar o senso comum de que o fantástico se alinharia a narrativas fantasiosas ou oníricas – o que também se adequa ao

[5] O artigo de Virguetti aqui mencionado foi publicado em uma revista francesa que não oferecia a possibilidade de acesso a internautas brasileiros. O autor gentilmente me enviou seu artigo, sem qualquer cobrança, após eu lhe solicitar por e-mail e, por isso, deixo esta nota em agradecimento.

[6] Em *A ameaça do fantástico* (2013, p. 51, destaques no original), Roas deixa claro que, ao mencionar a credibilidade da narrativa, não se refere apenas ao estabelecimento de um pacto ficcional entre leitor e narrador, mas também à forma como o real é percebido no texto: "depois de aceitar (pactuar) que estamos diante de um texto fantástico, ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor (a *ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*)".

interesse de Schweblin em retratar "temáticas ligadas ao cotidiano e as interações sociais que ali se tornam possíveis" (Ceron, 2018, p. 23) a partir de uma ótica realista comumente interpelada pela violência ou pelo estranhamento. Então, o fantástico está profundamente inscrito na realidade, o que exige uma leitura referencial, ainda que atente contra ela de modo a fazer com que o leitor se questione acerca das verdades de seu próprio mundo – as quais são sempre relativas, é fato, mas que estão submetidas a códigos estáveis e, portanto, perturbáveis.

A narrativa fantástica é, em suma, ambientada em um cotidiano que ela destrói, inserindo nele outra realidade, agora incompreensível, o que exige também um trabalho linguístico. Roas (2013, p. 55) argumenta que "o fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impossível. [...] O narrador, entretanto, não tem outro meio a não ser a linguagem para evocar o sobrenatural", devendo "significar o insignificável". Assim, "ele propõe o desajuste entre o referente literário e o linguístico, isto é, a diferença entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido" (2013, p. 84), o que configura o fantástico como um gênero profundamente subversivo, pensado para radicalizar as certezas sobre a realidade do leitor. O leitor, por sua vez, coopera ativamente para a criação do efeito de suspensão da realidade e de estranhamento profundo – o suficiente para, eventualmente, ser confundido com sentimentos de horror e medo, quando já não há mais certezas sobre a extensão da verossimilhança no texto.

Como é necessário que o leitor contraste sua realidade com a da narrativa e, nesse processo, perceba que a realidade é um fenômeno de percepção instável, caótico e inexplicável, o fantástico então pode ser denominado como "um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como uma construção cultural" (Roas, 2013, p. 8). Na contemporaneidade, o fato de a realidade ser tratada como um fenômeno de percepção exige que o narrador fantástico recorra a situações cada vez mais insólitas para desafiar o senso de segurança do leitor – o que, consequentemente, exige procedimentos textuais cada vez mais verossimilhantes. Com isso, a grande questão do fantástico é que, "quando nos aproximamos desse insólito ângulo de visão, a única coisa que contemplamos é o horror. Não há nenhum consolo nessa nova perspectiva da realidade", pois há um "contraste de fenômenos cuja presença

impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos" (Roas, 2013, p. 108).

Desse modo, o terreno do fantástico – e, como querem Virguetti (2023) e De Leone (2017), dos gêneros e das percepções próximos a ele, como o terror e o estranho – é profícuo para lidar com temas geralmente relegados à marginalidade, uma vez que, ao comprometer os códigos pelos quais o leitor rege seu mundo, deixa entrever o que está obscurecido pela sociedade para criar entre as pessoas um falso senso de segurança. Ora, no contexto do Antropoceno, muito embora a grande mídia e as redes sociais sejam cada vez mais tomadas de imagens e discussões perturbadoras sempre que um desastre natural acontece, a realidade palpável do colapso ambiental parece ainda estar adormecida. O *holocausto vegetal* – nos termos de Nascimento (2021, p. 252), o ato de "'queimar o todo' ou 'queimar-tudo'" –, para dar espaço às espécies caras ao capital, como a soja, é fato conhecido e, ao mesmo tempo, fantasmático.

Segundo Luiz Marques (2018, p. 40-42), a sociedade se vê afligida por mecanismos que dificultam a tomada de consciência diante da crise climática, como a aversão à perda e, consequentemente, a dificuldade de aceitar visões de mundo diferentes – isto é, que o mundo não será sempre como é agora. Além disso, a superexposição descuidada a informações sobre desastres ambientais gera um comportamento de habituação a esse tipo de notícia, fazendo com que a percepção de riscos das pessoas e o peso de uma realidade que colapsa não se alterem. De fato, em *Distância de resgate*, Pablo Virguetti (2023) identifica na figura de Amanda uma cegueira para os problemas reais do campo e traça uma correspondência, a partir disso, com a cegueira social, de modo geral, diante da crise climática. Como no mundo extratextual, a incapacidade da narradora de aceitar o verdadeiro perigo no vilarejo torna-se um obstáculo para a ação efetiva, consolidando um regime de desconhecimento no qual apenas aqueles que vivem na pele a ameaça – como David e a procissão de crianças deformadas – a entendem. Por isso, "Amanda, em sua narração, hesitará e identificará Carla e David sobretudo como seres ominosos que representam um perigo" (Virguetti, 2023, p. 8), falhando em perceber aquilo que realmente pode romper a distância de resgate. Do mesmo modo, os pais de David e Nina também falham em entender o que se passa sob a folhagem da soja – os pais estão "próximos e ao mesmo tempo sozinhos diante de tanto campo" (Schweblin, 2024, p. 90). Sua ausência no cotidiano familiar faz com que *o ponto mais importante* passe

despercebido e não possam chegar ao cerne daquilo que apenas a narradora, em sua urgência febril, pôde enxergar: após a migração de almas a que Carla submete Nina, nos minutos finais de vida de Amanda, parte da alma da menina vai para o corpo de David. Sem que o marido de Amanda entenda isso, parte de Nina estará para sempre condenada a viver o terror do campo.

Diante disso, os procedimentos literários de *Distância de resgate*, quer insiram a narrativa no pantanoso terreno do fantástico ou nos gêneros que dele se avizinham, parecem agir justamente no sentido de desestabilizar os códigos de realidade do leitor relacionados à questão ambiental. Elementos supostamente sobrenaturais – como David e sua aura fantasmagórica-profética, os vermes, as crianças com feições monstruosas que vagam pela madrugada, a persistência dos vermes, os animais que se encaminham para David em seus últimos suspiros, e mais uma vez os vermes –coadunam-se à dura realidade de mães e pais que não sabem o que fazer com seus filhos envenenados, da soja que toma toda a paisagem, de uma mulher que, em sua fama de curandeira mística, nada mais busca do que salvar as vidas que o precário hospital da vilarejo não pode ou não quer tratar. Assim, o fantástico de Schweblin seria uma forma de lidar com uma realidade pensada como impossível porque parte dela é anuviada por uma dificuldade social em perceber riscos – afinal, os jornais, os *posts* e as *newsletters* incessantes sobre esses mesmos riscos talvez mais paralisem do que chamem à ação. No mesmo sentido, Consentino e Pereti (2023, p. 38) se perguntam: "como descrever esse 'mundo espectral de crueldade e profanidade intensos' [...] sem recorrer ao absurdo, ao hiperbólico?".

Para Virguetti (2023, p. 7), a narrativa demonstra que "o real é apenas uma economia das possíveis dimensões ocultas, que estabelece uma dimensão paranoica entre o indivíduo e seu entorno", fazendo com que a narrativa represente adequadamente problemáticas ecológicas:

> o paradoxo entre, por um lado, a crença em um entorno e uma natureza que apresentam harmonia e, por outro lado, a descoberta dos diferentes tipos de contaminação que são invisíveis, as mudanças graduais dos ecossistemas que não podem ser medidas sem estudos específicos, o aquecimento global, etc. (2023, p. 7)

Considerações finais

Buscou-se, neste artigo, aliar algumas das reflexões caras à questão vegetal – como as formas como a literatura representa a vida das plantas privilegiando não o olhar antropocêntrico tradicional, mas um olhar que respeite sua capacidade de agenciamento – a debates envolvendo o sistema capitalista e a vida vegetal. Nesse sentido, ele encontra respaldo nas correntes da questão vegetal que, de acordo com Nascimento (2021, p. 41), tentam propor a partir das plantas "alguma visão crítica do desenvolvimento predatório próprio ao capitalismo".

Assim, percebe-se que, em *Distância de resgate*, o verde da soja não tem a "conotação positiva e vital" (Brandi, 2019, p. 110) ou o tom primaveril da literatura pastoral tradicional, mas simboliza uma força monstruosa – monstro que, em seu excesso de força, "sempre vem para nos dizer alguma coisa" (Consentino; Pereti, 2019, p. 50). Trata-se de um verde pernicioso, cuja opulência burla até mesmo a mais atenta distância de resgate. É algo venenoso que, misturado ao avermelhado do solo exposto, faz com que o mais importante pareça escapar ao olhar: o fato de que, mais além da soja "verde e brilhante sob as nuvens escuras", "a terra que pisam [...], desde o caminho da entrada até o riacho, está seca e dura" (Schweblin, 2024, p. 90). Na última frase da narrativa, Amanda sente "a praga imóvel prestes a se irritar" (2024, p. 92) – é a história invisível do desastre vegetal já em curso, disseminando-se como um terror ecológico no campo.

Referências

A LUTA de mãe para descobrir causa misteriosa que matou filha e vizinhos. *BBC News Brasil*, 22 abr. 2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cg395n1yq9wo. Acesso em: 29 jul. 2024.

ANDRÉS CARRASCO, el científico que decidió caminhar junto al pueblo. *Terra Viva*, 8 mai. 2024. Disponível em: https://agenciatierraviva.com.ar/andres-carrasco-el-cientifico-que-decidio-caminar-junto-al-pueblo/. Acesso em: 29 jul. 2024.

BECKMAN, Ericka. *Agrarian questions*: the Latin American novel on the road to capitalism. No prelo.

BLANCO, Mónica. Peronismo, mercantismo y política agraria en la Provincia de Buenos Aires (1946-1955). *Mundo agrario*, v. 1, n. 2, p. 1-22, 2001. Disponível em: https://www.mundoagrario.unlp.edu.ar/article/download/MAv01n02a03/1574/2104. Acesso em: 6 ago. 2024.

CARSON, R. *Primavera silenciosa*. São Paulo: Gaia, 2021.

CERON, Lia Cristina. *Um mundo perturbador e violento*: uma leitura dos contos de Samanta Schweblin. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

CONSENTINO, Gastón; PERETI, Emerson. Os campos e os corpos: postopias de *Beatus Ille* em Samanta Schweblin e Pablo Piovano. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 33, n. 1, p. 33-55, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40253. Acesso em: 20 mai. 2023.

DE LEONE, L. Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452ºF*, n. 16, p. 62–76, 2017. Disponível em: https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250. Acesso em: 17 set. 2022.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram.* São Paulo: Ubu, 2022.

LENDE, Sebastián. El modelo sojero em la Argentina (1996-2014), un caso de acumulación por desposesión. *Mercator*, v. 14, n. 3, p. 7-25, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.4215/RM2015.1403.0001. Acesso em: 7 ago. 2024.

LOPES, Wibsson. Colonização do campo, maternidade e antropoceno: alegorias políticas em *Distância de Resgate*. *Primeira escrita*, v. 10, n. 2, p. 94-104, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.55028/rpe.v10i2.18701. Acesso em: 3 mai. 2024.

MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*: a literatura e as plantas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. Recurso digital.

PIOVANO, Pablo. El costo humano de los agrotóxicos. *Pablo E. Piovano*, 2019. Disponível em: https://www.pablopiovano.com/el-costo-humano.html. Acesso em: 29 jul. 2024.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SCHWEBLIN, Samanta. *Distância de resgate*. São Paulo: Fósforo, 2024.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo*: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VIRGUETTI, Pablo. Ecoterror y desconocimiento: dobles y actos fallidos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Amerika*, n. 26, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.4000/amerika.18676. Acesso em: 16 abr. 2024.

Recebido em: 06/11/2024
Aceito em: 02/04/2025

[i] **Raquel Riera** é graduada em Estudos Literários e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestranda em Teoria e História Literária pela mesma instituição sob orientação da profa. Dra. Miriam Viviana Gárate. **E-mail:** araquelriera@gmail.com

[ii] **Miriam Viviana Gárate** possui Bacharelado e Licenciatura em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (1984), mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1991), doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e é Livre-docente (2005) pela mesma Universidade. Atualmente é Professora Associada da Universidade Estadual de Campinas. **E-mail:** mvivianagarate@gmail.com

https://doi.org/10.55702/3m.v29i58.69141

EVANDO NASCIMENTO: "VEGETALIZAR O COSMOS, EIS A MAIS BELA TAREFA QUE CONSIGO IMAGINAR"

ENTREVISTA EM TORNO DE *O PENSAMENTO VEGETAL*: A LITERATURA E AS PLANTAS

EVANDO NASCIMENTO[i]
https://orcid.org/0009-0007-8708-1753
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil

MARISA FLÓRIDO CESAR[ii] (ENTREVISTADORA)
https://orcid.org/0000-0001-9915-1041
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

WALLYSSON FRANCIS SOARES[iii] (ENTREVISTADOR)
https://orcid.org/0000-0001-8490-7088
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

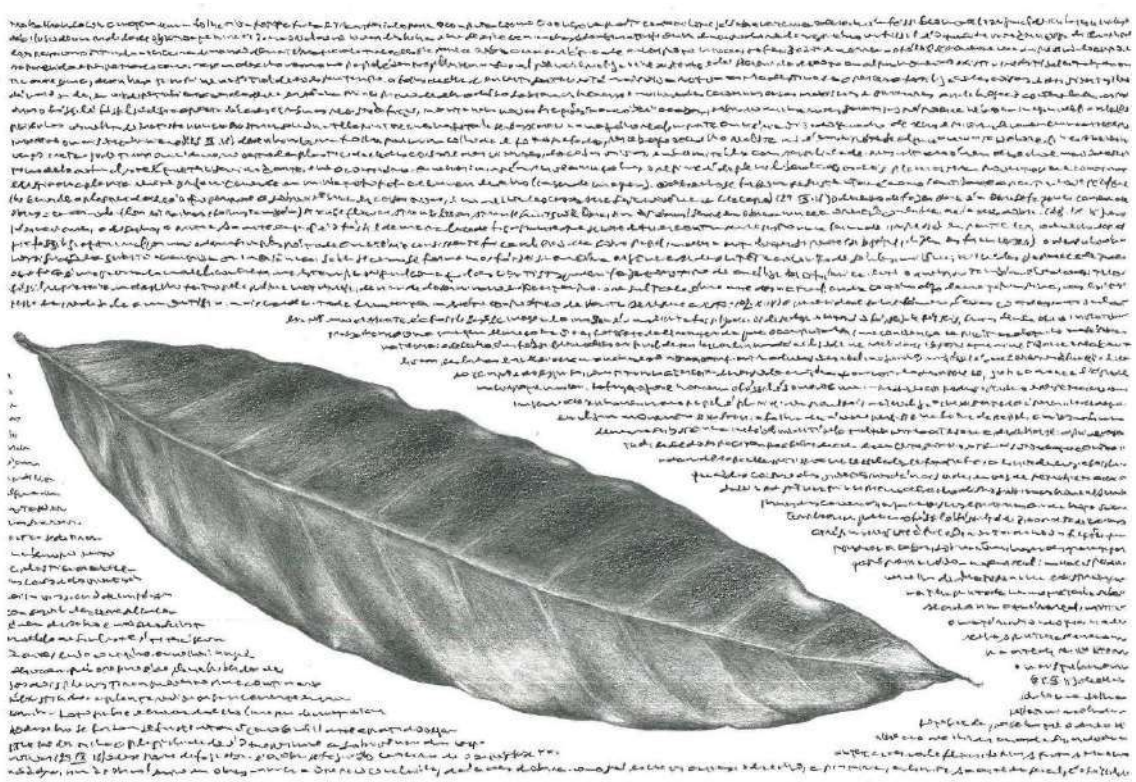

Imagem 1: Evando Nascimento Camacã
A dupla folha, 2018, grafite sobre papel, 30 x 41 cm

1. Como e quando você despertou ao "apelo" ou "chamado vegetal" para responder nos dez ensaios reunidos em seu livro seminal, O pensamento Vegetal: a literatura e as plantas*, publicado em 2021 pela Civilização Brasileira? Conte-nos um pouco sobre seu processo.*

Creio que o fato de ter nascido numa região de exuberante Mata Atlântica, nos anos de 1960, na região do cacau, sul da Bahia, me propiciou uma sensibilidade maior para o mundo vegetal. Mas eu não tinha muita consciência disso quando jovem. Por outro lado, a indagação sobre o que é ou não *humano* me veio por volta de dezesseis anos, ao ler o poema de Carlos Drumond de Andrade "Especulações em torno da palavra homem", que começa indagando "Mas que coisa é homem,/que há sob o nome:/uma geografia?" e termina com outra pergunta: "Mas existe o homem?". Mais tarde, os questionamentos em torno do humano pela filosofia de Nietzsche, o primeiro pensador que me interessou de fato, com a noção de *Übermensch*, traduzível hoje como o Além-do-humano ou o Mais-que-humano, me levou a pôr em questão nosso conceito antropocêntrico de humanidade. Alguns dos autores que li em minha formação tinham uma sensibilidade para outros modos de vida não humanas: as fábulas dos irmãos Grimm, a ficção de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa, de Jorge Luis Borges e de Franz Kafka, entre outros autores. Entre 1999 e 2000, materializei isso num ensaio que punha em diálogo pensadores franceses e a ficção de Clarice em torno da relação humano/animal. Continuei refletindo sobre o tema, que resultou no livro *Clarice Lispector*: uma literatura pensante (ed. Civilização brasileira, 2012). Ali, a questão animal era fundamental, mas já havia duas seções voltadas para a questão vegetal. Me prometi aprofundar as pesquisas em torno do universo clorofílico, mas só fui realmente dar início entre 2015 e 2017. A partir daí, li autores contemporâneos que abordam a questão de forma especial: filósofos e botânicos como Stefano Mancuso, Fleur Daugey, Anthony Trewavas, Michael Marder, Emanuele Coccia, entre muitos outros. Toda uma bibliografia que ainda não tinha sido publicada no Brasil e que agora tem uma pequena parte traduzida. Também recorri a elementos do pensamento de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, que fazem parte de meu percurso, tais como *disseminação* e *rizoma*. Mas nada teria acontecido sem a sensibilidade pessoal, biográfica, que a literatura ajudou a aflorar de vez. Li muito para refinar os conceitos e leituras literárias, mas, tampouco sem as visitas sistemáticas ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro, creio que não escreveria o mesmo livro. E as primeiras idas ao J.B. nesse período de pesquisas aconteceram na companhia do filósofo Roberto Machado, que

morava no Horto e conhecia muito aquele espaço, embora teoricamente a questão vegetal não lhe interessasse. As artes visuais deram igualmente uma grande contribuição, sobretudo com esse grande *artivista* (muito antes que o termo existisse) Franz Krajcberg. Mais recentemente, conheci as propostas de indígenas, como Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Celia Tupinambá. Em 2017, assisti no Grand Palais, em Paris, a uma exposição intitulada *Jardins,* que revirou minha cabeça: comprei o catálogo e mergulhei nos textos e nas belíssimas imagens. Era primavera e as livrarias de Paris expunham com destaque inúmeros livros sobre botânica nas ciências, nas artes e na literatura. Me lembro inclusive de um belíssimo volume sobre nosso paisagista Roberto Burle Marx. Outra exposição intitulada *Nous les Arbres*, na Fondation Cartier, de que participaram Luiz Zerbini e alguns indígenas brasileiros, foi também marcante. Não a vi pessoalmente, mas adquiri o catálogo. Houve muitos fatores decisivos que levaram à escrita de *O pensamento vegetal*, mas creio que esses foram os mais importantes.

> *2. Na hierarquia dos viventes e não viventes, as plantas foram historicamente marginalizadas por certa tradição ocidental, humanista e positivista, tal como você debate em seu livro. Nele, há, portanto, uma crítica ao antropocentrismo e ao excepcionalismo do "homem" como único vivente dotado de pensamento, linguagem e mundo. Você introduz sua reflexão sobre a inteligência e a sensibilidade das plantas, interrogando: "Se as plantas pensam, o que e como pensam?" Questões que se estendem à linguagem: "se as plantas se comunicam, como o fazem?" Interrogações que implicam não só uma reformulação nas formas de produção de sentido, mas, sobretudo, uma reconceituação das categorias modernas (ocidentais) de pensamento, senciência e linguagem. Pensar "com", escrever "com", aprender "com", viver "com" — a preposição de relação "com" é "disseminada" e "dispersa" (termos com que você nomeia o "impulso vegetal") ao longo dos ensaios. O que e como germina nessa teia de relações? Como ela se constitui?*

É impossível responder de maneira sintética, pois tudo isso é desenvolvido ao longo de análises detidas em cada capítulo. Posso apenas afirmar que as plantas têm uma linguagem não verbal própria, bem como uma sensibilidade e inteligência idem. Elas se comunicam entre si, reagem a perigos e buscam as melhores fontes de água e nutrientes através das raízes. As formas de adaptação não são mecânicas como se imagina, mas implicam decisões que podem ou não trazer a sobrevivência dos indivíduos e das espécies. Numa floresta, nenhuma planta está isolada, mas interagindo entre si e com espécies não vegetais: algumas vezes em conflito, outras em regime de colaboração, e também de forma neutra. Por exemplo, há as epífitas, plantas menos robustas que usam

árvores para subir e alcançar a luz solar, sem lhes fazer mal algum. Mas há as parasitas, que sugam a seiva de outras plantas e podem até matá-las, como é o caso da "figueira estranguladora" (*Ficus macrophylla*), uma espécie imigrante da Ásia, hoje muito comum no Rio de Janeiro. Ela é personagem de um conto meu, ironicamente intitulado "A doçura das plantas" e publicado na coletânea *A desordem das inscrições:* contracantos (ed. 7Letras, 2019). Há diversos procedimentos bioquímicos que possibilitam a troca de informações entre os vegetais e as espécies vizinhas. Tais estratégias vitais têm sido estudadas por botânicos, como Stefano Mancuso, Anthony Trewavas e Francis Hallé, entre muitos outros. A *teia da vida* é mais colaborativa do que competitiva. Há muito equívoco nas leituras que se fazem da chamada teoria da evolução, que eu renomearia como *teoria das mutações ou das transformações biológicas*. Não sou botânico, mas gosto de pensar *com* eles: sem dúvida, essa preposição é a chave de toda *comunicação*.

> *3. Você cita na página 20, como em outras ocasiões, o verso de João Cabral de Melo Neto: "Viver/ é ir entre o que vive". Mas também o reelabora ao acrescentar que "é ir entre o que vive e, também, entre o que aparentemente não vive", ou seja, em "um entrelaçamento fundamental entre as formas orgânicas e inorgânicas de existência". O que implica, por um lado, o questionamento das oposições entre organismo e ambiente, natureza e cultura, mundo animado e mundo inerte, e, por outro, uma profunda reconceituação do que seja "vida". Poderia desdobrar essa reflexão?*

Desde logo é preciso ver que as plantas produzem o orgânico, ou seja, o tecido vegetal com que nos alimentamos, a partir do inorgânico, através do processo da fotossíntese. A vida depende da não vida para sobreviver. Além disso, nós humanos ingerimos água, tomamos sol, respiramos oxigênio — nada disso é de ordem orgânica, mas são elementos indispensáveis para nossa existência. Utilizamos minerais, como o ferro e o cobre, com os quais forjamos ferramentas úteis à nossa sobrevivência. Agora mesmo há uma corrida em busca de *terras raras*: um grupo de dezessete elementos químicos encontrados na natureza, geralmente misturados a outros minérios e de difícil extração. Trata-se de minerais muito úteis para emprego nos sistemas tecnológicos e digitais de ponta.

Não existe vida que não se apoie, de algum modo, sobre a não vida. Mesmo os organismos que morreram, ficando aparentemente inertes, são aproveitados por outras formas de vida, como bactérias, fungos, vermes ou predadores carniceiros. A morte faz parte do ciclo da vida, não é algo externo, vindo do nada, mas resultante de um processo vital. Morte e vida estão entrelaçadas, e por esse motivo Jacques Derrida forjou o neologismo *la vie la mort*, *a vida a morte*, sem vírgula nem conjunção entre os termos. Morre-se para que outras

formas de vida continuem além de nós. Enquanto a vida durar sobre a Terra, a morte não será jamais um fim absoluto, mas a etapa de ciclos contínuos. Em diálogos com minha querida amiga Ana Chiara, professora de literatura da UERJ aposentada, gosto de usar a expressão *a ávida vida*. Ela aparece em meu livro experimental, o *retrato desnatural*. É isso: a vida é muito ávida, e todos os viventes, sem exceção, servem a seus propósitos. Chamem essa *avidez* de *morte*, se quiserem... Mas também podem chamar de *impulso vital*. São duas forças suplementares, como Freud bem intuiu quando fomentou a existência da *pulsão de morte*, para mim, a descoberta mais importante da psicanálise, junto com a noção de *inconsciente*.

> *4. Ao longo dos ensaios, você dialoga com as ciências biológicas, a filosofia ocidental, a literatura e as artes. Mas vê justamente na literatura a floresta onde o pensamento e a sensibilidade vegetal germinaram e floresceram, mesmo quando os demais saberes os desqualificavam ao longo dos séculos. Pode nos falar um pouco sobre as afinidades entre a literatura e as plantas, como proposto, sobretudo, no ensaio "Por outro humanismo: poéticas vegetais"?*

Faz alguns séculos que a literatura impressa e as plantas têm uma relação, digamos, *genética*: desde o início da chamada Modernidade, o suporte material dos livros tem sido o papel confeccionado com celulose. Os volumes livrescos nascem das árvores: tal é o tema do belíssimo poema "Liber", de Ana Martins Marques. Além disso, por ser imaginativa, a literatura oral ou escrita sempre pôde abordar com liberdade e generosidade universos não humanos. As fábulas, os mitos e as lendas rurais ou amazônicas estão cheios de histórias com animais ou plantas que mimetizam os humanos e vice-versa. Para muitas culturas indígenas, como a yanomami, a relação entre bichos, plantas e humanos é intrínseca — tema fundamental de *A queda do céu*, de Davi Kopenawa (ed. Companhia das Letras, 2015). É claro que, ao longo da tradição literária, foi muito mais comum dar protagonismo aos animais do que aos vegetais. A razão é o *zoocentrismo*, associado ao *antropocentrismo*, de que falo em alguns momentos: nós nos reconhecemos nos bichos, mas não nas plantas, porque elas não são dotadas de órgãos e membros como boca, pernas, olhos, cérebro etc. O que pouca gente lembra é que nas fábulas de Esopo há muitos vegetais com papéis ativos, semelhantes aos dos animais.
Porém a tendência mais comum na tradição literária foi tratar as plantas de dois modos: ou como objeto decorativo, tais como as paisagens no cenário ou os vasos de flores nas casas, nos jardins etc. Ou como símbolo de algo humano: a rosa como símbolo do feminino, o lírio, da pureza, o cravo, do masculino, a maçã, do pecado original, o abacaxi,

das tarefas difíceis ou impossíveis etc. No século XIX e no século XX, as plantas começam a se tornar protagonistas em Charles Baudelaire e Walt Whitman, por exemplo, mas sobretudo em Jorge Amado, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Jean Giono, bem como em outros e outras. A poesia sempre foi muito acolhedora em relação ao universo botânico, e temos atualmente poetas como, entre outr's, Leonardo Fróes, Ana Estarégui, Sérgio Medeiros, Adriana Lisboa, Julia Hansen, Edimilson de Almeida Pereira, e a citada Ana Martins Marques, que tem um lindíssimo livro intitulado *Jardins*. No exterior, como ficcionistas, há Djaimila Pereira de Almeida, as vencedoras do Nobel em anos diferentes Han Kang e Louise Glück. São autoras e autores vegetais, mas sobretudo mulheres! E gosto muito de planta em português e noutras línguas neolatinas ser feminino. Acabou de ser traduzido no Brasil um romance fundamental: *A trama das árvores*, de Richard Powers (ed. Todavia). Na Colômbia, há o romance extraordinário *La vorágine* (A voragem), de José Eustaquio Rivera (ed. CFE): a história se passa no coração da floresta amazônica, e o livro no ano passado completou cem anos de publicação, sendo homenageado na Feira do Livro de Bogotá (a Filbo). O tema dessa que é uma das maiores Feiras de livro do mundo, mais extensa do que costumam ser as brasileiras, foi *Leer la naturaleza*. O Brasil foi o país homenageado, e o presidente Lula esteve na abertura do evento. Participei de uma mesa com temática vegetal, juntamente com o ficcionista Bernardo Carvalho. Foi muito alentador, por causa da receptividade do público.

A tendência é essas *estranhas* formas literárias de natureza vegetal se disseminarem cada vez mais... A partir das reflexões em torno do *pensamento vegetal*, é o próprio *conceito de literatura e de escrita em geral* que se vê redimensionado.

> *5. A compreensão das plantas como inteligentes e sencientes vai ao encontro de saberes milenares de povos indígenas e africanos, que você traz nas vozes de Ailton Krenak, David Kopenawa e João Paulo Barreto Tukano, entre outros. Saberes também historicamente desqualificados e desprezados pelo Ocidente. Você percebe que eles nos "propõem um pensamento verdadeiramente inovador, relacionado, com efeito, às alteridades humanas, animais, vegetais e minerais" (p. 269). No que pesem abissais diferenças epistemológicas, você diria que há hoje uma curiosa convergência das recentes pesquisas das "ciências nômades", abordadas no livro, com esses saberes cosmológicos?*

Sim, com certeza. Eu tinha essa hipótese que lanço no começo do livro, mas sem ter a exata dimensão do que estava cogitando desde as primeiras pesquisas. Intuía que as respostas que buscava, com um repertório fundamentalmente ocidental de ciências,

filosofia, artes, crítica literária e ficção ou poesia, estariam em algumas culturas indígenas, mas também nas culturas de matriz africana. Infelizmente, não houve tempo para explorar as referências afro-brasileiras no que diz respeito aos vegetais, em particular às plantas no candomblé. Prometo fazer isso em algum momento. Um dos capítulos de que mais gosto é justamente o nono, aquele em que ponho alguns pensadores indígenas, citados por você, para *desconstruir* ou *disseminar* (termo que hoje prefiro) o racionalismo etnocêntrico de Hegel. Vibrei muito ao escrever esse capítulo, que lê minuciosamente a contrapelo partes da *Introdução à história da filosofia* e da *Filosofia da história* do filósofo idealista alemão.

> *6. "Somos mesmo uma humanidade?" a pergunta de Airton Krenak (em* Ideias para adiar o fim do mundo*, ed. Companhia das Letras, 2019, p. 8) parece ramificar-se em suas reflexões. Seu livro põe em causa "os conceitos tradicionais de humanismo, de humanidade e de Homem" (p. 16), desvelando que a pulsão colonizadora está associada ao humanismo e sua ficção de universalidade, a qual produziu um duplo processo "de desumanização dos humanos e o do assujeitamento e aniquilação dos não humanos pelos mesmos humanos" (p. 21). "Solidariedade", "cooperação", "colaboração", "supervivência" são suas convocações a aprendermos outras formas de comunalidade relacional, em sua radical acolhida às alteridades humanas e não humanas. O que vegetais, outras cosmologias existenciais, em suma, outros viventes nos ensinam?*

Hoje tendo a falar de modo geral no *(não) humano*, a fim de englobar tudo o que há ou existe: humanos, vegetais, animais, coisas, minérios, astros, mortos etc. Guimarães Rosa tem um lindo termo no *Grande sertão: veredas* — "havente". Ele usa como adjetivo no sentido de *existente*, na seguinte passagem: "[...] o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos" (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 2006, p. 26). Me aproveito desse neologismo, transformando-o em substantivo: os "haventes" ou os "existentes", ou seja, tudo o que há: bicho, homem, pedra, menino, mulher, planta, sol, mortos, vivos etc. Com isso, elimino a oposição entre viventes e não viventes, o que tem a ver com uma de minhas respostas anteriores. Esse é um dos temas fundamentais de um livro atualmente no prelo, a ser publicado em novembro pela editora da PUC de Valparaiso, Chile: *El porvenir de los (no) humanos*. Não há previsão de lançamento no Brasil, e só uma parte dos ensaios foi publicada aqui, de forma avulsa. Minhas ideias têm germinado bem em terras chilenas e noutros países latino-americanos. Isso ocorreu desde que *Derrida e a Literatura* foi

brilhantemente traduzido pelo colega chileno raúl rodríguez freire, para a editora argentina La Cebra.

As plantas são os viventes, "haventes" ou existentes que nós amamos desprezar. É o que se chama de cegueira vegetal ou, mais corretamente, *invisibilidade vegetal*. Como nosso narcisismo crônico não consegue reconhecê-las em sua plena dignidade, podemos abatê-las com mais facilidade do que quando matamos animais. Todo tipo de *sacrifício* dever ser posto em questão, mas o fato é que nossa humanidade tem sido mais cruel na devastação florestal. Agora mesmo, o Congresso aprovou uma lei que libera agricultores e empresários para atuarem contra os biomas em total liberdade... O humanismo tradicional sempre se preocupou mais com a dignidade humana, ignorando que, para sobrevivermos, dependemos de todos os outros viventes, "haventes" ou existentes. Proponho, no início do livro, um *humanismo do outro ou da outra*, recorrendo às plantas como existentes fundamentais para esse redimensionamento da tradição humanista. Mas, já no finalzinho do último capítulo, digo que, se esse pensamento das alteridades de fato florescer e frutificar, talvez o termo humanismo não sirva mais. Alguém qualificou essa atitude de pessimista. Não creio. Acho que sou bem realista, e no fundo todo o livro é uma aposta no porvir venturoso da vida (e da não vida) como um todo, e não apenas das vidas humanas. É isso que sublinha raúl rodríguez, na nota introdutória à sua excelente tradução *El pensamiento vegetal* (ed. Mimesis). Em suma: só uma transvaloração dos valores humanistas tradicionais, abrindo perspectivas acolhedoras para as diversas alteridades, pode alterar o processo geral de desumanização e devastação em curso. Desumanização do humano e do não humano: do *(não) humano* que logo somos.

Gostaria de mencionar aqui os nomes de *hermanos* e *hermanas* com quem tenho dialogado em torno da questão vegetal e temas afins: além do mencionado raúl rodríguez freire, Mary Luz Estupiñán Serrano, que formou um grupo de estudos vegetais com Marcela Rivera Hutinel e Natalia López, na UMCE de Santiago. Hugo Herrera Pardo, atual coordenador do Doutorado em Literatura da PUC de Valparaíso. Efrén Giraldo, escritor e professor na Universidad EAFIT, e Juliana Congote, coordenadora do Doutorado em Artes da Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín. Brenda Ríos da Universidad Nacional Autónoma de México. Regina Dalcastagnè e Pedro Mandagará, que coordenam o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, na UnB.

7. Você nomeia como "fitografia, fitoliteratura e fitoescrita", uma escrita vegetal "que se aproveita do rastro que as plantas deixam na terra, na água e no ar, para

> *poder haurir a energia que nos permite sobreviver, e, no limite da arte, superviver" (p. 83). Como então percebe em seu processo de produção literária e artística essa escuta e leitura clorofílica, essa "grafia" aprendida com as plantas, suas companheiras vicinais?*

Essa pergunta (e sua possível resposta) engloba tudo o que disse anteriormente. É muito difícil sintetizar, mas vou tentar. Meu projeto mais recente se chama *Arquigrafias:* ancestralidades do porvir (ed. Galileu). É um pequeno catálogo de minha produção visual, com dois textos meus, e mais três textos de críticos de minha máxima admiração: o citado raúl rodríguez freire, Marisa Flórido e o artista visual Amador Perez (para mim, o maior desenhista brasileiro vivo). É a primeira vez que coloco o nome Camacã ao lado de Nascimento numa publicação impressa. Até então só o fiz nas redes ditas sociais. Essa decisão não foi nada simples, por *n* motivos que só vou aludir em parte. É, antes de tudo, uma singela homenagem aos indígenas que foram assassinados entre o final do século XIX e o início do século XX, dando lugar à monocultura do cacau, na região onde nasci, no sul da Bahia. Como tantas vezes aconteceu na história das Américas, a tribo exterminada deu nome à cidade que surgiu no local e que, como município emancipado, é três anos mais jovem do que eu. Não sou indígena, mas meu avô materno era "índio pego no laço", como se diz em linguagem brutalmente colonialista. Deram-lhe o nome cristão de João Clímaco Sena, e acabou assassinado jovem por razões políticas, motivo pelo qual não o conheci.

E o que isso tem a ver com as *grafias* ou, segundo o neologismo que inventei, com as *arquigrafias*? Tudo. Desde que voltei a desenhar em 2015, hábito que abandonei completamente quando entrei para o curso de Letras, criei a obsessão de juntar escrita, em princípio verbal, com artes visuais. Em meu site, há uma seção intitulada "Artes Escritas/Artes Visuais". Daí surgiram os *desenhos-escritos*, designação expropriada de Antonin Artaud, mas com inúmeras outras referências: León Ferrari, Hélio Oiticica, Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat, Mira Schendel, Rubem Valentim e muitos outros, mas também hieróglifos, ideogramas chineses, inscrições rupestres e parietais etc. com (um destaque todo especial para os grafismos indígenas panamericanos e de matriz africana). Estou convencido de que o simples ato de *haver* ou *existir* constitui uma forma de escrita. Seria o que Derrida chama de rastro (*trace*), *différance*, escrita ou escritura (*écriture*), e eu chamo simplesmente de *inscrições*. *A desordem das inscrições: contracantos* (ed. 7Letras, 2019) é o título de meu terceiro livro de contos. Tudo para mim é inscrição, traço, rastro, diferença, marca, sinal... *O que há* existe como traço ou sistema de traços na superfície do mundo. O planeta Terra e o cosmos são para mim uma grande *superfície de*

inscrição, um *suporte de escrita* ou o que Artaud chamou de *subjétil*, termo técnico do vocabulário da pintura. Minhas *(arqui)grafias* se articulam nessa vasta rede de inscrições chamada mundo ou cosmos, universo. Quando digo *superfície*, estou supondo nietzscheanamente que a profundidade é outra forma de superfície. Tudo se dá em superfície ou em camadas de superfícies que formam profundidades. Até onde sei, as cosmogonias indígenas e de origem africana têm a ver com isso: tudo se comunica, formando uma vasta rede ou teia de inscrições e sinais. De modo que, quando escrevo, desenho, pinto, falo, performo, fabrico objetos ou instalações, estou inscrevendo signos, sinais, traços, rastros na superfície do mundo, do cosmos, *ao infinito*: amo que a imagem final do *Grande Sertão: veredas*, desenhada por Poty a pedido do autor, seja o *símbolo do infinito*, que é um oito deitado. Nasci em 8 do 8 de 1960 (ano cujos algarismos somados dão 16, um múltiplo de oito). O oito deitado é uma de minhas rubricas nos desenhos — espichei uma forma do E maiúsculo até virar um oito...

Arquigrafar é um modo de me conectar com todas as inscrições terrestres e cósmicas subjacentes. Isso nada tem de sobrenatural ou místico: é naturalíssimo e físico, sem ser positivista. É visual, tátil, olfativo, gustativo, auditivo, conceitual, multissensorial. Assumir o sobrenome Camacã de ancestrais indígenas (embora sem conhecer a etnia de meu avô — minha mãe nunca disse e talvez não soubesse) teve o valor simbólico de *facilitar* (no sentido freudiano da *Bahnung*) essa comunicação escritural. Veja que misturei Freud (a despeito das muitas críticas que faço à psicanálise) com pensamento indígena: tudo o que me interessa *se conecta* de um modo ou de outro. É uma *rede ou teia da (não) vida* que nada tem de coercitivo: antes, é libertadora. Pensar com *a vida a morte* me liberta do medo de morrer. Porque, mesmo morto, continuarei grafando ou arquigrafando. Meus escritos existenciais continuarão noutros corpos até se disseminarem de vez. O processo gráfico ou arquigráfico não acaba nunca. A não ser que o cosmos tenha algum *fim final*, coisa de que duvido. Isso é o que chamo de *pensamento gráfico* num dos textos das *Arquigrafias*. *Um pensamento arquigráfico*, que subintitulo como *Ancestralidades do porvir*. Dialogando com Ailton Krenak, desloco o conceito de *futuro* (que tem algo de previsível) pelo de *porvir* (que é mais aberto, imprevisível). Nessa perspectiva, um quadro nunca é apenas uma pintura, um desenho nunca é apenas um conjunto fechado de riscos e rabiscos etc. Tudo se inscreve num processo geral e muitas vezes caótico (a *desordem* do título do livro de contos) de traços, rastros, marcas, indícios, riscos, sinais, signos próprios à existência real ou virtual. Nisso, o empírico e o transcendental não mais se opõem, mas se suplementam, fecundando-se mutuamente.

Com a noção-valor de *arquigrafias* quis englobar e, ao memo tempo, expandir os conceitos em torno dessa "estranha instituição chamada literatura" (Derrida).

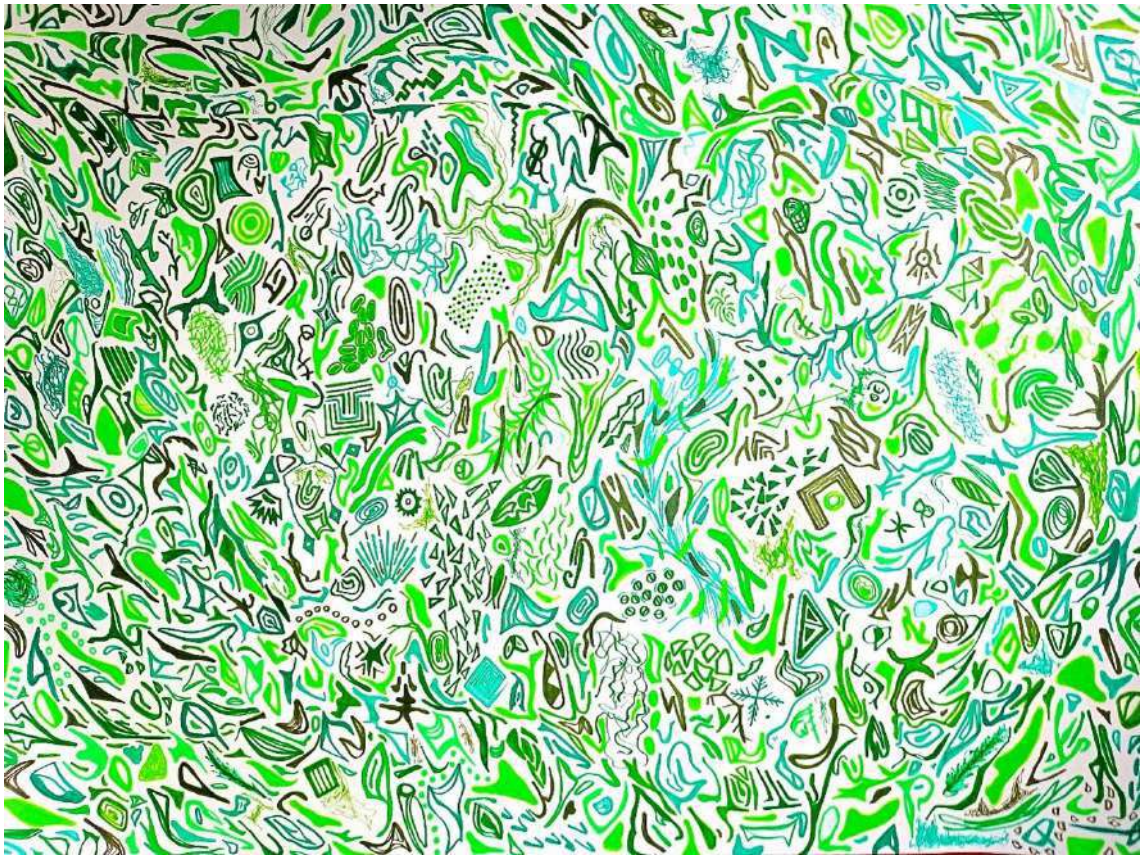

Imagem 2: Evando Nascimento Camacã
Escrita vegetal V, 2023, caneta sobre papel, 70 x 100 cm

8. De que forma o resgate de sua ancestralidade com as heranças indígenas e também africanas tem se cruzado com o "chamado vegetal"?

Ter realizado uma palestra neste ano no Museu do Jardim Botânico foi um sonho acalentado nos últimos anos — um dia veio o convite inusitado como *o apelo ou o chamado das plantas*. Elas é que usaram uma humana, Claudia Lopes, funcionária do Jardim Botânico, para me convidar... Isso teve plena conexão com minhas ancestralidades, como acabei de referir. Falarei agora um pouco das *respostas* que pude dar a esse *chamado vegetal*.

Quando acordo de manhã, depois de tomar o café, fico muitas vezes em dúvida se vou escrever, pintar, desenhar ou caminhar e fazer exercícios. Ou então comprar comida para minha subsistência, entre outras tarefas da vida prática. Agora mesmo gostaria de estar pintando, mas já passei muitas horas de um final de semana ensolarado respondendo a

essas densas perguntas, com muito prazer. Minha alegria vem de saber que tudo é *escrita*. Quando viajo, nunca desenho com lápis ou caneta, nem uso o laptop ou bloco de anotações. Não navego na internet nem entro nas redes sociais. É meu corpo que, deslocando-se e encontrando pessoas, indo a lugares e fotografando, desenha, pinta, escreve, em suma, se comunica.

Pratico com muita consciência uma escrita vital, animal, vegetal, coisal. Proliferante. As plantas, a depender da espécie e dos indivíduos em determinados ambientes, podem assumir formas as mais surpreendentes. Elas ascendem em direção aos céus, mas podem se dobrar, se inclinando para os lados e depois subir novamente. Chamamos de "árvores" formações as mais distintas, como o salgueiro, a jaqueira, o pau-brasil, o pé de eucalipto, a macieira, o pinheiro, o carvalho... Os arbustos, os vegetais sem tronco, os matinhos, as ervas ditas daninhas, o capim, a grama, tudo isso tem sua lógica vital própria, sua geometria e seu volume. Sua densidade. Todas essas formas orgânicas me inspiram, pois são esculturas vivas que não canso de admirar — do mesmo modo que admiro obras de arte em museus ou galerias. O universo vegetal é dotado de enorme plasticidade, capaz de assumir formas que mal conseguimos conceber. Amo a frase da narradora de *Água viva*, de Clarice: "Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte". Mas isso vale para todas as plantas — elas são verdadeiros artífices. Numa simples folha, há mais artifício do que normalmente percebemos, tudo para funcionar a contento em determinado ambiente e ainda produzir beleza. É o que qualifico como *desnatural*: a natureza artificiosa, também produzida e reproduzida pelos humanos. A vegetação é uma galeria a céu aberto. Um Museu Vivo. Pena que as pessoas, em suas fainas cotidianas, nem sempre percebam isso. É preciso ter grande abertura intelectual e sensível para as alteridades vegetais, tanto quanto para as demais existentes.

Adoro fotografar plantas, de todo tipo. Não como um cientista catalogador, mas como fotógrafo amador, que busca flagrar a miríade de formatos vegetais. Cheguei a fazer um curso de desenho botânico durante um mês na Escola de Botânica Tropical, num prédio histórico lindo no alto do Horto Florestal, o Solar da Rainha. Aprendi muito, mas não quis continuar com aquela visada científica, que é muitíssimo importante, mas tem propósitos diferentes dos meus. Moro atualmente num bairro muito arborizado, o Flamengo, onde os prédios cultivam lindos jardins — alguns na calçada pública, outros atrás das grades, porém visíveis para os passantes. Tenho o lindíssimo Parque do Flamengo como um quintal ou jardim pessoal. Um verdadeiro éden. Embora seja público, é menos visitado por turistas e residentes no Rio do que merecia. É nosso Central Park, maravilhosamente povoado com a vegetação escolhida pelo genial Burle Marx. A capital fluminense está

situada em meio à Floresta da Tijuca, que foi replantada no século XIX por causa da alteração climática provocada pela devastação. Deve ter sido um dos primeiros casos no mundo de reabilitação ambiental, muito antes dos ativismos ecológicos — e somente aconteceu por causa do estágio catastrófico a que se chegou. Vou também muito ao Jardim Botânico, como já declarei várias vezes, conversar com "minhas irmãs as plantas" (Alberto Caeiro/Fernando Pessoa) e fotografá-las. Tenho centenas de fotografias vegetais no HD externo. Muitas delas uso para desenhar e pintar. Não são simples representações, mas composições gráficas, arquigráficas, vitais. Minha escrita vegetal pode ser figurativa ou em rizomáticos grafismos, que desbordam o papel ou a tela onde se inscrevem. Uma escrita rizomática e arborescente, pois, como digo em algum momento do livro, não há oposição entre raiz e rizoma: tudo se ramifica, se expande, ampliando nossas visões do mundo, nossas *mundivisões*, como escrevi no *retrato desnatural*. Crio hibridismos com formas humanas, vegetais, animais e coisais: *humananimalfloral* ou *humanocoisal*. Me interessa mais o *devir* das plantas, dos humanos e dos bichos do que as espécies em si. As trocas e metamorfoses mútuas me fascinam. *As metamorfoses* de Ovídio é um livro de cabeceira, tenho um conto em *A desordem das inscrições* com esse título.

Quero que minhas escritas lítero-visuais sejam percebidas pelo que são: jardins, matas, bosques e florestas. Ou vasos de plantas, como os *caqueiros* com os quais minha mãe enfeitava nossa casa. Tudo muito bem *cultivado*, sem oposição entre cultura e natureza. Tudo é cultivo, fitocultura, floricultura. Agora mesmo estou me dedicando a estudar os jardins, suas origens no mundo antigo e na modernidade europeia: para que servem, como embelezamento ou como fontes de alimentos, no caso das hortas, dos pomares, dos quintais, como laboratório científico, tais como os jardins de aclimatação e os jardins botânicos em geral. É fascinante que Burle Marx tenha descoberto a beleza da flora brasileira numa estufa quando estagiava em Berlim. Voltou para o Brasil com a cabeça virada e passou a valorizar nossas espécies. Descobriu inúmeras desconhecidas que receberam seu nome. Eis a lição do paisagista e do jardineiro: descobrir e cultivar espécies *estranhas*, ainda não catalogadas, para preservá-las e fazê-las proliferarem. Quero ser cada vez mais o escritor-pintor-paisagista-jardineiro que cultiva espécies *esquisitas* (*unheimlich*), inventando novas formas de vivificar o Mundo. Vegetalizar o cosmos, eis a mais bela tarefa que consigo imaginar. E isso faz parte da história humana: criamos muitas espécies novas a partir das hibridizações e dos enxertos. Espécies que imaginamos terem brotado na natureza são frutos da inventividade humana desde milênios!

Meu novo apartamento é uma *casateliê* cheia de trabalhos de todo tipo. Já criticaram minha dispersão, mas acho que tudo tem uma marca pessoal, singular, embora heteróclita.

Uma assinatura mutante. No ano passado, fiz uma série chamada de *Pinturas Horizontais & Oblíquas*: são telas grandes, pintadas com diversas cores, linhas e faixas horizontais ou oblíquas. Dez no total. Foram meu modo de quebrar a verticalidade idealizada do masculino. Desconstruo esse dogma metafísico no capítulo sete, "Derrida e as plantas", quando me refiro "ao Homem, este 'ser de pé', ereto". As plantas são ao mesmo tempo verticais, horizontais & oblíquas. Masculinas, femininas, neutras e mais além dos gêneros. O processo de expansão e ramificação é vertiginoso, vai para todos os lados! *La vorágine*, como bem diz o título do romance colombiano: a voragem. As incríveis vitórias-régias da Amazônia, que também se encontram no Jardim Botânico do Rio, têm uma tapeçaria rizomática altamente imaginativa em sua parte inferior, invisível à primeira vista: uma bela metáfora para o que pratico como escrita. Uma tapeçaria subjacente. Tenho inúmeros textos inéditos, salvos no HD externo ou *on-line*. Publico bem menos do que escrevo, foi sempre assim. Me entrego ao prazer e ao gozo das inscrições sem freios, por puro tesão vital. Depois, com o tempo, releio, podo, desenvolvo, formato, divulgo. E assim vou compondo minhas escrituras florestais e jardineiras, onde bichos *estranhos* se abrigam. Verdadeiras quimeras. Gosto de publicar algumas coisas nas redes ditas sociais, porque ali as respostas são imediatas, algumas muito surpreendentes. É pena que o viés mercadológico tenha se imposto no universo digital, que, na virada do século, tinha se mostrado tão promissor... Hoje o globo está dominado pelas Big Techs, as empresas de alta tecnologia, no processo avançado do capitalismo tardio.

Na Flip de 2021, saiu um livro coletivo sobre a temática da literatura e das plantas. Nele, consta meu artigo "Floresta é o mundo", em que sintetizo e amplio algumas das questões políticas de *O pensamento vegetal*, que acabara de publicar. Coloquei esse texto em meu site, porque acho uma boa introdução ao assunto. Um modo resumido de penetrar na mata literária.

Todos os meus livros são rizomáticos e arborescentes, desde o primeiro, *Derrida e a literatura*, originalmente uma tese de doutorado elaborada em torno da metáfora das *notas*: pequenas sementes textuais, espalhadas ao longo do volume livresco. Escrevo por fragmentos, ou melhor, por pedaços, que depois vou juntando e enxertando uns nos outros. São todos ensaísticos, mesmo os de ficção: são experimentos vitais. Nunca consegui fazer uma monografia rigidamente acadêmica. No entanto, não há nenhum livro que tenha escrito sem muita pesquisa. Quando estou envolvido num trabalho, a mesa fica repleta de volumes, alguns somente para consulta, outros para leitura integral. Quando concluí *O pensamento vegetal*, o pequeno apartamento onde morava tinha livros pelo chão, sobre o sofá, na mesa de cabeceira...

Em mais de um momento, pensei em colocar o subtítulo "A literatura, a filosofia, as artes e as plantas", mas aí me lembrei das ciências e dos saberes ancestrais. Seria inviável colocar todos esses termos na capa, embora todas essas áreas tenham dado sua contribuição, em particular a filosofia. Acabei optando apenas por "literatura", que realmente predomina, mas foi injusto com as demais.

> *9. As plantas e os bichos sempre compareceram em seus textos ficcionais, falando através de sua escrita. Contudo, é perceptível que a vida vegetal começou a protagonizar mais os seus textos e pensamentos no mesmo momento em que sua escrita passou a transbordar para os desenhos, criando os híbridos desenhos-escritos. Você vê uma relação direta entre as (re)invenções formais e o diálogo com as plantas?*

Sem dúvida alguma. Acho que fui tomado pelo impulso vital das plantas e passei a proliferar vários tipos de inscrições, como acabei de referir — alguns deles repertoriados no catálogo das *Arquigrafias*. As plantas têm uma capacidade incrível de disseminação, seja se ramificando ou se enraizando por onde acham espaço, seja usando veículos para espalhar suas sementes: humanos ou animais que comem suas frutas, insetos ou pássaros que sorvem o néctar de suas flores e espalham o pólen, o vento que leva grãos e pólens, e assim por diante. Mais do que os próprios humanos e os animais, os vegetais atenderam à injunção do *Crescei e multiplicai-vos*. É fascinante ver como basta uma greta no muro, um pouco de água e luz para uma plantinha brotar a ponto de, às vezes, se tornar um arbusto ou árvore! E não há nenhuma dúvida de que, se desaparecermos, elas tomarão conta da Terra, abrigando novas espécies animais, tal como vimos durante a pandemia da Covid 19. A história do planeta está longe de acabar. A história do Homem, esse ser divinizado, sim, talvez.

Como escritor-artista ou *anartista* (Marcel Duchamp), escrevo ou inscrevo muito o tempo todo. Inscrever para mim é como respirar: se não fizer um pouco por dia, *me muero*. Para retomar a primeira pergunta: meu processo é meio caótico. Em geral, agora que estou aposentado, tenho três ou quatro projetos ao mesmo tempo. Às vezes são solicitações a que não posso deixar de atender. Nesse momento mesmo, estou escrevendo um texto-homenagem a um colega e amigo que admiro muito, ao tempo em que concluo um livro autobiográfico e faço minhas pinturas. E ainda tenho que dar entrevista! (risos) A segunda este mês. Sempre com alegria. Embora esses projetos às vezes se emaranhem e me causem algumas dificuldades, sempre dou um jeito de concluir um deles. Tomo uma decisão, como no caso das *Arquigrafias*: precisava reunir numa publicação parte de minha

produção lítero-visual. Fiz um esforço, dialoguei com um de meus editores, Jardel Dias, da cultíssima Galileu, arranjamos uma excelente diagramadora, Luciana Inhan (com tese de doutorado em design e artes visuais na Universidade Nova de Lisboa), juntei os textos críticos e montamos o projeto. Deu um trabalhão, mas ficou lindo, é a opinião geral de quem viu. Apesar do caos produtivo, há um momento em que consigo me organizar e realizar um dos projetos. Tenho certeza de que vou morrer deixando trabalhos inconclusos, e isso só me deixa feliz. Concluir todo os projetos (ou, como chamo, *pró-jetos*: aquilo que se lança para a frente) é a morte em vida. É bom sempre ter algumas reservas, um resto, que nunca ficará concluído. Quase todos os escritores e artistas deixaram obras inacabadas, algumas muito belas. Tenho um catálogo do Metropolitan de Nova York com essa temática fascinante. Adoraria morrer com um pincel na mão ou com as mãos no teclado. Partir fazendo amor também seria bonito, mas isso apavoraria o amado... Já escrevi a esse respeito em algum lugar: atores que morrem em cena e coisas do tipo. Tem um conto meu antigo, publicado em *Cantos do mundo* (ed. Record), de um cantor que passa mal no palco, mas só morre no hospital: “O último show”. Foi baseado num astro pop real (não adianta perguntar que não revelo quem, cabe aos leitores e leitoras adivinharem — a narrativa dá pistas...).

Em termos biográficos, me defino etnicamente como afro-indígena com traços europeus. *Afroindigenalvo* ou *indigenafralvo* ou *alvindigenafro*. Desse modo, não abro mão de nada geneticamente ou em termos de formação. Se identidade há, é múltipla, de várias origens. Minha *de-formação*, como gosto de dizer. E me interesso muito pelo modo como as pessoas conhecidas ou desconhecidas me veem. O olhar de outros e outras sobre quem sou e o que faço me importa muito. Faz parte de minha *alterbiografia*, como suplemento do texto autobiográfico aludido. Só existo, trabalho, respiro, caminho em função de *outrem* — linda palavra erudita que caiu em desuso e tenho resgatado como sinônimo de *alteridade(s)*.

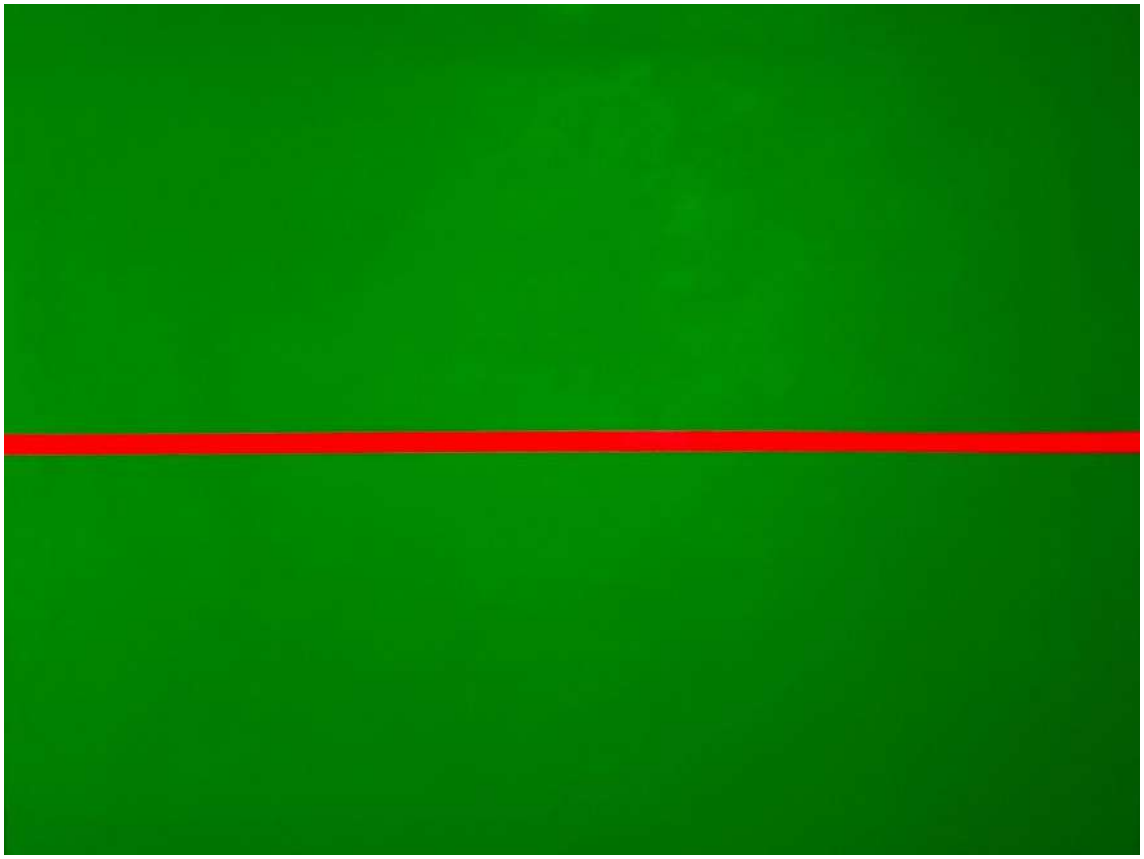

Imagem 3: Evando Nascimento Camacã
A floresta em chamas (Série Horizontais & Oblíquas), 2023, acrílica sobre tela, 100 x 130 cm

> *10. As ideias em torno do "holocausto vegetal" e do "fitocídio" urgem o leitor a pensar nas relações destrutivas do Homem com a natureza, confrontando-se com a sua própria humanidade em destruição. Assistimos em tempo real ao genocídio em curso em Gaza pelas mãos de Israel, com a limpeza étnica do povo palestino — seja pelas armas, seja pela fome. De que maneira a conversa com as plantas pode nos ajudar a confrontar o fracasso da humanidade em Gaza e a nos reconectar com uma solidariedade dos viventes?*

Se soubesse a resposta, seria o homem mais feliz do mundo. A lição das plantas é silenciosa, não têm pressa e parecem paradas no tempo. Daí que se criou essa ideia totalmente falsa de que *vegetar* é estar em coma. Elas são vivíssimas e atentas a tudo o que se passa a seu redor. São sobretudo dadivosas: nos oferecem a própria *carne* (metáfora animal) como alimento. Acho que, entre as espécies biológicas, são aquelas que cumprem mais à risca o mandato aludido acima do *Crescei e multiplicai-vos*. É uma lição literalmente de vida, sem moralismo algum. É como se dissessem: não precisamos destruir outras vidas para existir. Nem todas elas agem assim: há espécies invasivas que, por recurso a várias estratégias, conseguem dizimar as espécies nativas. A jaca tem essa capacidade. É uma pena, porque amo essa fruta. Porém, de um modo geral, numa floresta

tropical, há uma grande negociação entre as espécies. A copa das árvores para de se expandir se houver outras árvores vizinhas. Se isso não acontecesse, a floresta seria um emaranhado impenetrável, e com o tempo acabaria sucumbindo à desordem absoluta. Na mata, cada espécie tem uma função. A vida se alimenta da vida para se reproduzir. E os vegetais são uma usina de vida.

Já os humanos muitas vezes se alimentam da morte gratuita supostamente para continuarem existindo... Embora a diplomacia exista para promover as negociações entre os povos e nações, muitos países se tornaram máquinas de guerra, como há décadas os Estados Unidos e Israel, ambos com governos genocidas. Mas a Rússia também, e a Coreia do Norte. Quem imaginaria um genocídio promovido pelo próprio estado judeu? Uma matança a céu aberto, ao contrário do genocídio promovido pelos nazistas, cujo horror absoluto só foi descoberto no final da Segunda Guerra. Agora todos os dias na hora do jantar vemos palestinos esfaimados, recebendo bala em vez de pão. Crianças morrendo de fome. E países ocidentais acham justo: Israel precisa se defender, eis o sórdido argumento... Quando Lula falou em genocídio palestino no ano passado, houve uma gritaria internacional contra. As grandes potências são cúmplices do que acontece na Faixa de Gaza. Finalmente, nesta semana, a França resolveu reconhecer o Estado Palestino, talvez tarde demais. A solidariedade dos viventes e dos existentes, infelizmente, depende de governantes pouco interessados na paz. Porque a guerra produz lucro. É a indústria do necrocapitalismo. Trump quer transformar Gaza num resort à beira-mar, sobre os cadáveres dos palestinos. Quer horror pior do que isso?

O holocausto vegetal continua: com a liberação da exploração ambiental, todos os biomas brasileiros serão ainda mais afetados. Não haverá mais controle oficial — os próprios empresários se autolicenciarão. Se Lula vetar a lei, seu veto será derrubado pelo Congresso. O neoliberalismo associado ao neofascismo está triunfando em toda parte. Só movimentos políticos progressistas poderiam mudar esse quadro, mas o poder capital é maior. Os oligarcas bilionários estão mandando no mundo, com apoio integral das Big Techs, empresas, elas próprias, bilionárias. Não é só em Gaza que nossa humanidade fracassa, é em toda parte onde a violência mortífera se desenrola impunemente. O genocídio indígena segue seu curso, a escravidão continua a existir, os imigrantes são os penetras no banquete dos países ricos e por isso são enviados a prisões e/ou deportados em condições desumanas.

Anthony Trewavas, botânico inglês que tem um lindo estudo sobre inteligência vegetal, diz que a verdadeira inteligência de uma espécie consiste em sua capacidade de se adaptar para sobreviver. Uma espécie que se autodestrói nada tem de inteligente, por mais que

desenvolva recursos tecnológicos ultrassofisticados. Nada tenho contra as tecnologias modernas e pós-modernas em si. Tiro proveito delas como quase todo mundo. Mas tenho muito contra o uso abusivo dos oligarcas das tecnologias e propriedades digitais ou analógicas, o agronegócio, por exemplo. Esses são os verdadeiros responsáveis pelo holocausto vegetal, humano e animal. Ambiental.

Só mesmo atitudes progressistas poderiam frear esse horror, mas as esquerdas têm se mostrado impotentes em face das potências destrutivas. A literatura, as artes e a filosofia existem para nos advertir a esse respeito, e agora as associo aos saberes ancestrais e às "ciências nômades". Embora possam muito pouco para efetivamente mudar o mundo, sem elas eu não sobreviveria, pois permitem reinventar a vida e, então, respirar um pouco para não pirar de vez.

Meu sonho é virar um Homem-Vegetal no porvir. *Brotei* na densa Mata Atlântica, como típica plantinha tropical, e nada mais justo do que morrer vegetal. O *Autorretrato* (ou *Alter-retrato*, pois foi feito a partir de uma fotografia tirada por outrem) que pintei a óleo sobre tela evoca essa possibilidade, que espero um dia se realize.

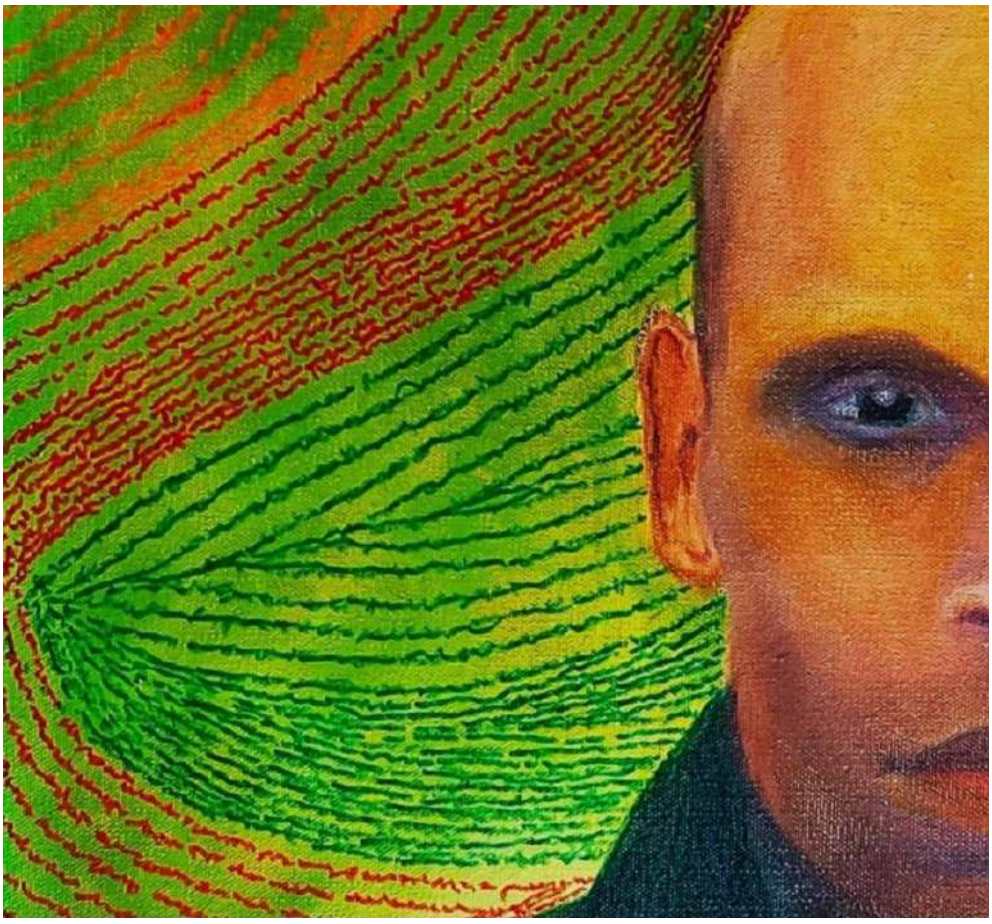

Imagem 4: Evando Nascimento Camacã
Alter-Retrato como Homem Vegetal, 2022, acrílica sobre tela, 50 x 50 cm, detalhe

[i] **Evando Nascimento** nasceu em Camacã, Bahia. É professor universitário, escritor, artista visual e ensaísta. Bacharel em Letras pela UFBA, mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Nos anos de 1990, foi aluno de Sarah Kofman e de Jacques Derrida, em Paris. Em 2007, realizou um Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidade Livre de Berlim. Foi Professor na Université Stendhal de Grenoble. É professor aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou, entre outros livros de ficção, *Cantos do mundo: contos* (ed. Record) e *Diários de Vincent* (ed. Circuito). Tem quatro livros traduzidos no exterior e mais um no prelo, entre eles, o volume de ensaios *O Pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, bem como *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (ambos pela ed. Civilização Brasileira). Foi um dos curadores da FLIP 2021, com o tema "Nhe'éry, a Literatura & as Plantas", na qual dividiu uma mesa-redonda de abertura com o botânico italiano Stefano Mancuso. Dirige a Coleção Contemporânea: Literatura, Filosofia & Artes (ed. Civilização Brasileira). Em novembro de 2022, realizou sua primeira exposição individual na Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel da UERJ: "Linha a linha: Desenhos-Escritos de Evando Nascimento", com curadoria de Marisa Flórido, crítica e professora do Instituto de Artes da UERJ. **E-mail:** evandobn@uol.com.br

[ii] **Marisa Flórido Cesar** é professora de História e Teoria da Arte e do PPGARTES do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora e mestre em Artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Pesquisadora, crítica de arte e curadora independente, possui livros e textos sobre artes visuais em livros, revistas acadêmicas, catálogos e periódicos. Entre os livros publicados, estão *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira* [Circuito, 2014] e *Ana Vitória Mussi* [Apicuri, 2013]. **E-mail:** marisaflorido.uerj@gmail.com

[iii] **Wallysson Francis Soares** é doutorando em Teoria e História Literária na Unicamp e mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisa autoficção, animalidade e pensamento vegetal na obra de Evando Nascimento, em interseção com a desconstrução de Jacques Derrida e com os pensamentos decoloniais. **E-mail:** wally_soares@hotmail.com

TEMA LIVRE

https://doi.org/10.55702/3m.v29i58.63964 **Tema livre**

SÁTIRA, CRÍTICA SOCIAL E O PROBLEMA DO MAL NA FICÇÃO GÓTICA DE CHARLES ROBERT MATURIN: *MELMOTH, THE WANDERER*

[SATIRE, SOCIAL CRITICISM AND THE PROBLEM OF EVIL IN CHARLES ROBERT MATURIN'S GOTHIC FICTION: *MELMOTH, THE WANDERER*]

ORLANDO M. FERREIRA NETO[i]
https://orcid.org/0009-0009-9782-5271
Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Este artigo trata da crítica social e do problema do mal no romance gótico de C. R. Maturin, *Melmoth, the wanderer* (*Melmoth, o viandante*), de 1820. Para tanto, problematizam-se: 1) a natureza do mal no romance, tomando-se como referência principal as personagens Melmoth e Imalee; 2) o caráter satírico do enredo; 3) a presença da crítica social do Iluminismo, particularmente o anticlericalismo e a idealização do homem natural; 4) a relação entre a crítica social de Maturin e o contexto político e literário da época. Conclui-se que esses componentes da crítica social de Maturin apontam para a disputa política irlandesa da época em torno da emancipação da maioria católica.

Palavras-chave: Maturin; *Melmoth*; romance gótico; sátira; crítica social; Iluminismo

Abstract: This article deals with the social criticism and the problem of evil in C. R. Maturin's gothic novel *Melmoth, the Wanderer* published in 1820. To this end, the following issues are discussed: 1) the nature of evil in the novel, highlighting the characters Melmoth and Imalee; 2) the satirical nature of the plot; 3) the presence of the Enlightenment social criticism, particularly the anticlericalism and the idealization of the natural man; 4) the relationship between Maturin's social criticism and the political and literary context of the time. We conclude that these aspects of Maturin's social criticism point to the context of the Irish political dispute of the time concerning the emancipation of the Catholic majority.

Keywords: Maturin; *Melmoth*; gothic novel; satire; social criticism; Enlightenment

1. Introdução

Charles Robert Maturin nasceu em Dublin em 1780. Descendente de huguenotes[1], tornou-se cura da Igreja Anglicana da Irlanda em 1803. Apesar da dedicação à Igreja, aspirava à fama como escritor. Em 1803, publicou o romance *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*, no qual seguia a linha do terror gótico então em voga na Inglaterra desde a publicação de *The Castle of Otranto,* de Horace Walpole (1765)[2]. O romance, porém, não ofereceu a Maturin o sucesso literário que desejava.

Maturin era mais conhecido pela excentricidade de sua personalidade — como o cura irlandês com propensões calvinistas, amor pela vida festiva e fascinação pela literatura de terror — do que pelo mérito literário intrínseco de sua produção. Em sua vida quase sempre teve que enfrentar o fracasso, fosse na carreira literária ou eclesiástica. Na Irlanda daquela época, não era fácil conciliar as duas coisas e, quando se tornou conhecido como escritor de romances e dramas de terror gótico, viu suas possibilidades de promoção na Igreja definitivamente comprometidas. Foi assediado continuamente pelo espectro da pobreza e das dívidas, especialmente a partir de 1810. Como afirmou sua esposa em 1824, quando de sua morte:

> ele trabalhou assiduamente pela família, até mesmo quando o Todo-Poderoso decidiu privá-lo da saúde — seu sofrimento quanto à nossa condição financeira afetou seu físico naturalmente delicado, até extinguir sua existência. (*apud* Baldic, 1992, p. xxiv)

Contudo, Maturin teve um momento de fama na cena literária britânica da época. Desde 1812, manteve uma correspondência com Walter Scott, que valorizava seu talento e procurou por todos os meios proporcionar-lhe o reconhecimento público. Em 1816, Scott apresentou a Byron sua tragédia *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand*, que o auxiliou para que fosse encenada no teatro Drury Lane. *Bertram* foi um grande sucesso, e proporcionou uma soma vultosa a Maturin. Entretanto, no ano seguinte, ele não teve tanta sorte. O público de sua tragédia *Manuel* ficou enfurecido com o epílogo e interrompeu a apresentação com brados e vaias. Coleridge (2014, p. 379–402) publicou logo depois, em 1817, uma resenha extremamente desfavorável ao drama *Bertram*, que

[1] Protestantes calvinistas franceses.
[2] A fonte para os dados biográficos apresentados nesta página é Baldick (1992, p. vii–xxiv).

comprometeu a posição de Maturin no *establishment* literário britânico (Baldic, 1992, p. xxiv; Morin, 2011, p. 24–25). A tragédia *Fredolfo*, encenada em 1819, foi um fracasso semelhante. Esses experimentos encerraram definitivamente suas incursões pelo teatro. Ele retornou aos romances. Desde 1807, já havia produzido quatro obras, variando entre a narrativa de pintura regionalista e histórica, à maneira de Walter Scott, e as narrativas góticas de Ann Radcliffe. Mas, em 1820, surgiu algo novo: Maturin publicou um romance intitulado *Melmoth, The Wanderer*[3], no qual retomou e radicalizou elementos característicos da literatura gótica do século XVIIII.

2. *Melmoth* e o gênero gótico

A narrativa de *Melmoth, o viandante* gira em torno do nobre irlandês Melmoth, nascido no século XVII, que firmou um pacto com o diabo em troca de conhecimentos ocultos e poderes sobrenaturais. Com isso, ele adquiriu 150 anos excedentes de vida, a capacidade de se transportar imediatamente por grandes distâncias e de atravessar obstáculos físicos. A tarefa principal de Melmoth era convencer outras pessoas a fazer o mesmo pacto. Caso fosse bem-sucedido, poderia passar adiante seu fardo, fugindo à necessidade de entregar a alma ao diabo quando morresse. Com isso, no decorrer da narrativa, Melmoth se dirige aos lugares mais obscuros e terríveis, aos desesperados e aflitos, prisioneiros de masmorras, hospícios e conventos, vítimas da miséria e da tirania dos poderosos, para tentar pessoas desesperadas, supostamente dispostas a vender a alma em troca da solução de seus problemas.

Melmoth partilha um conjunto de características com romances e dramas góticos anteriores, referentes à forma, ambientação, caracterização, estilo narrativo e conteúdo tópico. No entanto, ele supera em violência muito do que havia sido produzido até então na literatura gótica de língua inglesa. É menos afeito à pintura histórica e ao pitoresco, que haviam caracterizado as obras de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Clara Reeve, e mais atento à crueza do sofrimento humano, à temática da transgressão e do terror, que encontramos em autores como William Godwin, Mathew Gregory Lewis e Mary Shelley. Nesse sentido, *Melmoth* foi reconhecido como um marco no gênero, verdadeiro divisor de águas, seja como o último e mais expressivo representante da literatura gótica

[3] Desse ponto em diante, denomino o romance como *Melmoth, o viandante*, ou somente *Melmoth.*

setecentista seja como inaugurador de uma nova fase, que teve ressonância em uma multiplicidade de autores no século XIX, e mesmo depois, não só em literaturas de língua inglesa, mas igualmente na França (Baldick, 1992, p. ix; Varma, 1987, p. 160; Wiesenfarth, 1988, p. 11).

Do ponto de vista formal, *Melmoth* é um texto fragmentário e a princípio pode confundir o leitor. Nas suas cerca de 500 páginas, convive um conjunto de contos (*tales*) concêntricos. Em primeiro lugar, temos um narrador onisciente em terceira pessoa, cuja fala envolve todas as demais. Ele cede gradualmente espaço para narrativas em primeira pessoa que oferecem informações a respeito do terrível Melmoth.

Somos informados que, em 1816 (Maturin escreve entre 1819 e 1820), o jovem estudante John Melmoth, do Trinity College[4] de Dublin, foi chamado ao litoral para, na condição de único parente e herdeiro, assistir ao falecimento de seu tio, o velho Melmoth, que, como ele, descende do viandante. Chegando na casa em ruínas da família, encontra um velho sovina em seu leito de morte, cercado de velhas camponesas horrorosas, criaturas supersticiosas e mesquinhas, que se apinham junto ao moribundo, ávidas por sua herança.

A descrição por Maturin da velha mansão da família Melmoth assentada numa colina à beira-mar, sob um céu nublado, entre árvores secas e o campo estéril, é notável por sua força expressiva, capaz de envolver até mesmo leitores atuais, habituados ao que se tornou um conjunto de clichês literários. Quando a noite chega, uma tempestade desaba, e o velho Melmoth revela ao estudante que um antepassado da família (Melmoth, o viandante, que deveria estar morto desde o século XVII) está rondando a casa. O estudante tem a curiosidade ainda mais excitada quando é informado que a história de seu antepassado pode ser conhecida através de um antigo manuscrito guardado num quarto fechado a sete chaves. Apesar de seu tio recomendar a destruição do manuscrito, o jovem passa a noite no quarto, à luz de velas, cercado por trovões, relâmpagos e pelo uivo do vento, lendo os velhos papéis sob os olhos severos de um retrato do próprio viandante, datado de 1646. Quando adormece, ele tem um pesadelo com Melmoth e, ao acordar, percebe no braço as marcas de seus dedos.

O manuscrito lido pelo jovem inaugura a série de narrativas contidas umas dentro das outras. A primeira história teria sido escrita por um inglês de nome Stanton, que havia

[4] Universidade protestante anglo-irlandesa fundada no século XVI por Elizabeh I.

visto o viandante na Espanha do século XVII. Mais adiante no romance, um espanhol naufraga perto da mansão e narra pessoalmente outra história para o jovem John Melmoth. Conta de seus sofrimentos no interior de um convento e nos calabouços da inquisição, onde fora tentado por Melmoth a vender sua alma. Esse espanhol, por sua vez, quando fugia da inquisição, contou com a ajuda de um ancião judeu que lhe apresenta um conjunto de manuscritos antigos que narram histórias acerca de Melmoth. Nesses manuscritos, outras pessoas contam histórias. Parece confuso (e é mesmo). Num certo ponto, percebemos que estamos lendo uma história narrada por um espanhol, que a leu num manuscrito que encontrou nos subterrâneos da casa de um judeu em Madri, história que está sendo contada por ele na Irlanda para o jovem John após um naufrágio. É fácil perder-se por esses caminhos[5].

Nisso estamos em pleno território gótico. O manuscrito encontrado e os contos concêntricos, proporcionando analepses, estimulando o suspense e quebrando a linearidade do discurso, são elementos típicos do gênero, presentes em textos anteriores, como *The castle of Otranto,* de Horace Walpole (1764), e *The monk*, de Matthew Gregory Lewis (1796) — padrão formal que reaparece no século XIX no *Manuscrit trouvé à Saragosse,* de Jan Potocki (*c.* 1797–1814), e em *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus,* de Mary Shelley (1818).

Maturin exacerba essa técnica a ponto de dar a impressão em *Melmoth* de que nós, leitores, estamos perdidos, como os personagens, no interior de masmorras subterrâneas, túneis textuais labirínticos, sem um mapa que nos oriente no desenrolar do fio narrativo. Essa desorientação é causada também pelo caráter fragmentário das falas contidas nos manuscritos, interrompidas em momentos cruciais, quando seriam revelados segredos acerca de Melmoth, criando-se suspense. Maturin recorre a diversos artifícios para justificar essas interrupções, como é o caso do manuscrito lido pelo jovem Melmoth na casa do tio moribundo, que

> estava descolorido, apagado e mutilado para além de tudo o que alguma vez serviu de objeto à paciência de um leitor. O próprio Michaelis, ao analisar o pretenso autógrafo de São Marcos em Veneza, não terá tido tantas dificuldades. Melmoth só conseguia compreender uma frase aqui e ali. (Maturin, 1974, v. 1, p. 55)

[5] Para uma análise detalhada da estrutura de Melmoth, cf. Stott (1987).

Como fez Mary Shelley na mesma época (e fariam depois Bram Stocker, Dickens e tantos outros), Maturin soube assimilar as convenções do gênero gótico legadas por seus predecessores do século XVIII (especialmente Ann Radcliffe, M. G. Lewis e William Godwin), tornando-as ainda mais eficientes (Varma, 1987, p. 166), algo que transparece não só em seu caráter formal labiríntico, mas igualmente na refinada análise psicológica e na caracterização das personagens pelo autor.

A presença privilegiada do tirano ou do vilão aristocrático é outra característica essencial da literatura gótica. Porém, assim como outras personalidades "perversas" dessa literatura, Melmoth não é uma personagem simplesmente "má", ou de personalidade plana, facilmente apreensível pelo leitor, mas possui uma psique problemática. Apesar de atuar de modo nocivo, enfrenta remorsos e conflitos interiores. Melmoth é mais que um opositor (o vilão que impede a felicidade dos heróis a quem desejamos o bem); ele assume a condição de anti-herói atormentado. Isso impede que o odiemos, e acaba por gerar no leitor um sentimento desconfortável de simpatia, de complacência em relação à sua condição satanizada, apesar dos sofrimentos humanos que ocasiona.

A condição decaída de Melmoth lembra a do Lúcifer miltoniano, caractere que fascina o imaginário literário da época. Como este, ele tem um lado humano; sabemos que já viveu tempos melhores, mais felizes, e se atormenta por ter aberto mão dessa felicidade. Ele vive, atua e sofre como outras criaturas da noite: seres errantes, perdidos, marginalizados, párias (*outcasts*) desprezados e odiados por todos, uma mistura de Fausto (que fez o pacto com Satã por conhecimentos ocultos), Mefistófeles (que tenta os humanos a venderem a alma), Judeu Errante (que vaga pelo mundo sem rumo, odiado pela sociedade dos homens), Hamlet e Lúcifer (Baldick, 1992, p. xvi). De modo coerente com essa condição, suas arengas destilam desprezo e ressentimento contra a humanidade.

Melmoth é um exemplo da fatalidade do destino humano, sinal de sua condição decaída. Mas ele é antes uma vítima do que um criminoso (Baldick, 1992, p. 107). Ele causou certamente o mal para si ao assinar o pacto diabólico; no entanto, como Fausto, ele é um joguete de Deus: seu exemplo serve para comprovar que, por mais que as pessoas estejam desgraçadas, jamais aceitariam pactuar com o Diabo (Maturin, 1974, v. 1, p. 17).

Seria ingênuo conceber que a condição de Melmoth representa um mal que poderia ser purgado do mundo, faceta ruim de uma realidade a ser purificada. Ao final da trama, após seu desaparecimento na beira de um penhasco, levado nas garras de Lúcifer para a

escuridão do mar, o que fica é a sensação incômoda de que o mal permanece: a realidade é mais assustadora que o sobrenatural, a sociedade dos homens é em si malévola. A desgraça que percorre a vida das personagens não é somente de fundo sobrenatural, mas é fruto de um conjunto de circunstâncias sociais.

Se Melmoth não consegue perder ninguém, ocorre que ele já encontra os homens desgraçados, ou rumando para a destruição por obra de seus próprios semelhantes. O espanhol Monçada, por exemplo, personagem de uma das subtramas, acaba prisioneiro da Inquisição por tentar fugir do convento onde havia sido confinado pelos pais, que o rejeitam por ter sido gerado antes do casamento. Esses, por sua vez, são manipulados por um padre jesuíta, seu confessor, que deseja assegurar a presença no convento do filho de uma família da alta nobreza. O padre convence os pais de que a condição monástica do filho os purificaria do pecado da "fornicação" antes do casamento, condenando Monçada a uma prisão monástica perpétua. Já a virtuosa família Walberg, que migra da Alemanha protestante para a Espanha católica, é conduzida à miséria por causa da religião "herética" que professa, acusação forjada por membros do clero para se apoderarem de seus bens. Frente à pobreza, a filha acaba por se prostituir, e o filho passa a vender o próprio sangue. Por fim, são aprisionados, torturados e mortos pela Inquisição[6].

Esses aspectos apontam para o forte viés anticatólico do romance de Maturin. Retomando formas da literatura gótica de temática conventual do século XVIII, ele sobrepõe a retórica anticlerical iluminista típica dessa literatura à crítica social protestante anglo-irlandesa (Sage, 1995, p. 55–56). Isso explicita, como diversos autores apontam, ansiedades dos protestantes anglo-irlandeses em relação à maioria católica (Canuel, 2002, p. 57; Strachan, 2013, p. 42–43).

No que toca aos elementos anticatólicos de *Melmoth*, há um débito importante com o romance *A religiosa* (1792), do iluminista francês Denis Diderot (Praz, 1990, p. 121, 177, n. 72). Como aponta Mario Praz, Maturin chegou a plagiar passagens do romance de Diderot, quando ele retrata os sofrimentos de uma jovem aprisionada à força num convento francês. Segundo Diderot, os conventos são o

[6] Além dos temas conventuais, os tópicos do poder, da ganância e da loucura percorrem o romance. O inglês Stanton, por exemplo, é internado numa "casa de loucos" (*madhouse*) por seu irmão, que deseja tomar para si a herança de família. Ali ele encontra uma série de tipos sociais: um pastor calvinista radicalizado, que de dia prega como um eleito de Deus, mas de noite se julga um réprobo condenado às chamas do inferno e grita horríveis blasfêmias. As principais causas da loucura no hospício onde está Stanton são a religião, a política, o amor e a cobiça.

> lugar do servilismo e do despotismo [...] morada da crueldade", [nos quais as pessoas se tornam] criaturas [...] que alinharíamos com justa medida entre os monstros, se nossas luzes nos permitissem conhecer tão facilmente, e tão bem, a estrutura interior do homem quanto sua forma exterior". (Diderot, 1975, p. 112–113)

De um modo semelhante, Maturin retrata o universo conventual como um mundo repulsivo de trevas, onde os homens são "deformados" pela superstição, preconceito, crueldade e impostura sacerdotal. Contudo, indo além, ele retoma e radicaliza a crítica anticlerical de Diderot em *Melmoth* e procura demonstrar como esses elementos caracterizam não só o mundo conventual, mas a sociedade como um todo, particularmente em países, como a Espanha, nos quais o catolicismo é a religião oficial do Estado. A natureza do mal em *Melmoth* se relaciona com essa problemática, que é tanto política quanto religiosa.

3. Sátira e crítica social em *Melmoth, o viandante*

Em *Melmoth,* Maturin sustenta que tudo nesse mundo é sofrimento e que rumamos inevitavelmente para a destruição. O que move os homens não é a busca da "felicidade geral" (o grande imperativo esclarecido legado pela visão filosófica iluminista do século XVIII), mas a vontade de adquirir conhecimento, ouro e poder, sem atenção a qualquer escrúpulo. Por cobiça e em função dos preceitos absurdos deste ou daquele credo político e religioso, é permitido aos homens prender, torturar, matar e até mesmo se regozijar diante das dores infligidas aos seus semelhantes (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99), crítica que Maturin dirige principalmente à religião católica, mas que não exclui o protestantismo (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99).

Por outro lado, em alguns momentos do romance, essa crítica se generaliza e alcança a "sociedade" europeia como um todo (Botting, 1994, p. 107–108). Ele denuncia de modo recorrente a crueldade e a hipocrisia da "civilização" e de seus "costumes", como a valorização da riqueza e da posição social em detrimento dos méritos individuais, assim como a entrega dos homens ao egoísmo ("amor-próprio") e a impulsos ("paixões") destrutivos, o que implica a pobreza e a miséria da maior parte das pessoas na Europa (Maturin, 1974, v. 3, p. 92–94) — uma crítica moral que não deixa de ter como alvo as religiões institucionalizadas e a própria monarquia.

Nesse sentido, é interessante observar que o romance também se refere aos empreendimentos coloniais. Se, por um lado, o narrador de uma das subtramas salienta os méritos dessa empreitada, como quando faz menção aos "rápidos vapores europeus que, como deuses do oceano vinham trazer a fertilidade, a ciência, a descoberta das artes e dos benefícios da civilização", essa afirmação abre espaço para a crítica de Melmoth, para quem, sob a justificativa de levarem aos colonizados "os benefícios da civilização", os europeus espalhavam pelo mundo as doenças e vícios advindos da degradação de seus "costumes" e "paixões" (Maturin, 1974, v. 3, p. 88, 90), como é o caso do trecho em que, posto numa ilha próxima da costa indiana, Melmoth observa a passagem de navios europeus.

> Contentava-se às vezes em olhar para os navios à medida que eles passavam perante os seus olhos e em dizer que em cada um deles seguia um vasto carregamento de desgraças e de crimes. Pensava sobretudo nos vapores europeus que se aproximavam, cheios de paixões e vícios de um outro mundo, que vinham traficar com ouro, com prata e com as almas dos homens para arrancar a estes climas os mais ricos e os melhores produtos, roubando aos habitantes o arroz que necessitam para sustentar a sua miserável existência; para, por fim levar para a Europa constituições corroídas pela doença, paixões inflamadas, corações ulcerados e consciências que na obscuridade já não conseguem dormir. (Maturin, 1974, v. 3, p. 90)

Esse viés de crítica social do romance chama a atenção para os traços satíricos do modo de elaboração do enredo. Como sustenta Peter Sloterdijk (2012, p. 153–156), a sátira se presta bem à crítica social porque seu agente principal, o cínico, fala o que as pessoas em geral temem dizer. Lançando mão da ironia, ele tem a insolência de denunciar a ordem vigente das coisas, de expor o absurdo e o ridículo do mundo. Nas palavras do narrador de uma das histórias contidas no romance, Melmoth traça "retratos [...] da sociedade" que são uma "mistura de atroz amargura, ironia e terrível verdade" (Maturin, 1974, v. 3, p. 90).

Entretanto, é preciso notar que, além da narrativa de *Melmoth* ser regida por essa chave satírica, ela contém um conjunto de elementos trágicos. Segundo Northrop Frye (1973, p. 206, 209–212), no gênero trágico, com sua seriedade reveladora das "realidades", a ação se direciona para a libertação dos males retratados e para um retorno do mundo a um estado de equilíbrio original. No decorrer da ação trágica, entre dores, os personagens são submetidos a situações de conflito e inexoravelmente conduzidos para desdobramentos funestos da trama (Frye, 1973, p. 207, 213). Porém, findos os atos, a dor e a morte surgem como reparação da *hybris* — como catarse —, e o mundo renasce mais

belo. Por outro lado, na sátira, esse momento inexiste (Frye, 1973, p. 214). O mundo é retratado como um inferno perpétuo, vale de dores e sofrimentos, uma imensa prisão ou hospício; um local absolutamente indesejável que estamos fadados a habitar (Frye, 1973, p. 237, 222). Na sátira, a morte não repara nada porque ela é apenas mais um detalhe do absurdo que é a vida humana na Terra. Por conseguinte, em *Melmoth,* estaríamos frente ao que pode ser denominado sátira trágica, o ponto em que, segundo Frye, a sátira e a tragédia se encontram dando origem a uma realidade infernal (Frye, 1973, p. 237–238, 222–223),

> um mundo de choque e horror, no qual as imagens centrais são de *sparagmos*, isto é, canibalismo, mutilação e tortura [e] alcançamos um ponto de epifania demoníaca, no qual vislumbramos a visão demoníaca sem lugar, a visão do inferno. Seus símbolos favoritos, além da prisão e do hospício, são os instrumentos de tortura mortal, a cruz sob o sol como antítese da torre sob a lua. Um forte elemento de punição ritual em execuções públicas, linchamentos e outras diversões da ralé (*mob*) é explorado pelo mito irônico e trágico. (Frye, 1973, p. 222–223)

Constatada a inevitabilidade do mal, a certeza de que o inferno é aqui, predomina no romance o riso cínico de quem vislumbra os fatos deste mundo de um pedestal elevado, com sábia ironia, de quem reconhece as máscaras ridículas sob as quais os homens ocultam sua verdadeira fisionomia (Frye, 1973, p. 90). Diante do mal onipresente, Melmoth lança seu "riso selvagem e discordante": seu "riso satírico", "bárbaras [e] convulsivas gargalhadas", indicando que "somos nós próprios o objeto da nossa troça" (Maturin, 1974, v. 3, p. 103, 112, 153).

> — Rir! — repetiu [Melmoth] [...] — Encantadora suposição! *Vive la bagatelle*! Riamos então para sempre. Para nos encorajarmos, há todos aqueles que na terra ousam rir, os que cantam e que dançam, os que são alegres, voluptuosos, brilhantes e amados, os que ousam abusar do seu destino, até ao ponto de imaginarem que não é a alegria um crime e que o dever que tem de sofrer lhes não proíbe o sorriso. Todos hão de expiar o seu erro em penas que obrigarão sem dúvida os mais inveterados discípulos de Demócrito, os mais inextinguíveis dos prazenteiros a reconhecer que "é loucura do riso" pelo menos lá... (Maturin, 1974, v. 3, p. 156)

Nada permanece de pé diante do riso de Melmoth. Assim como a narrativa fragmentária do romance, o discurso cínico do viandante transforma em ruínas tudo o que encontra: instituições (o hospício, o convento, a prisão), religiões, governos, leis e "sociedades" (Maturin, 1974, v. 3, p. 90–99). Ele acusa a desigualdade social, a "pestilência" das cidades europeias, os males que advêm do patriotismo guerreiro, do sistema jurídico injusto, as noções belicosas de "honra, glória, memória, posteridade"

(Maturin, 1974, v. 3, p. 88–99). Melmoth não tem como alvo somente o catolicismo, mas as religiões em todas as suas formas, inclusive o protestantismo em suas diversas denominações:

> no zelo que põem no sofrimento [os homens] [...] acham que não são bastantes os tormentos do mundo e precisam ser atormentados com os do outro. Tem a religião. Mas que é que isso lhes serve? Com a determinação de descobrir o sofrimento onde quer que ele se esconda e de o inventar caso ele não exista, descobriram até nas páginas mais puras deste livro, que segundo eles ousam dizer, lhes dá o direito de paz nesta terra e à felicidade na vida que está por vir, razões para se odiarem, para pilharem e matarem. Tiveram aí de empregar uma dose pouco comum de ingênua perversidade, que aquele livro apenas comporta o Bem. Mas vê só a sutileza com que procederam. Designam-se por diferentes denominações que é para excitarem as paixões de acordo com o nome que usam. [...] Não ousam negar ser o espírito deste livro um espírito de amor, alegria, paz, paciência, mansidão e verdade. Tentam assim encontrar razões de disputa nos diferentes hábitos que usam e esganam-se em nome de Deus [...]. Uma coisa é certa: todos estão de acordo acerca da mensagem que nos trouxe este livro: 'Amai-vos uns aos outros.' Mas todos traduzem esta mensagem: 'Odiai-vos uns aos outros. 'Como nem motivo nem a desculpa podem encontrar no livro, procuram-na no espírito que sempre lhe fornece, que é inesgotável a malícia do espírito humano. (Maturin, 1974, v. 3, p. 98–99)

O mundo retratado em *Melmoth* (essa "casa do pranto", local de expiação, diante do qual só resta "a loucura do riso") não deixa de ter, contudo, uma contrapartida benévola (Maturin, 1974, v. 3, p. 162). Uma personagem surge em meio à depravação humana: a jovem Imalee, que foi abandonada na infância numa ilha oriental e que cresceu solitária entre as flores e os pássaros, fruto de uma natureza edênica.

A presença de Imalee causa um deslocamento, uma fratura no universo satírico e "realista" que predomina no restante da obra. Somos transportados para um mundo romanesco de sonho e "irrealidade" (Frye, 1974, p. 197–206). Não só por se tratar de uma criatura que, apesar de ter crescido solitária numa ilha, é capaz de se expressar, não só de modo coerente, mas como uma moça britânica da época. O inverossímil advém antes da bondade romanesca da personagem. Criada por Maturin para desempenhar o papel de Eva, para ser exposta à tentação de Melmoth, reencenando o mito bíblico da Queda, Imalee destoa profundamente do restante da obra.

Se essa criatura "humana" sensível e benevolente ao extremo, incapaz de realizar qualquer ato pernicioso, pura em sua "religião do coração", sem orgulho, "amor-próprio" e interesse por bens materiais pôde surgir em algum lugar, foi somente num ambiente distante, na redoma insular paradisíaca que a afastou das influências perniciosas da sociedade, do universo das relações humanas, do conhecimento do que seria a vida entre

os homens, assim como de toda reflexão, pensamento, questionamento, dúvidas e desejos. Imalee não pensa, quer dizer, ela nada conhece, não reflete, não duvida, nem deseja nada que fuja às suas "necessidades naturais".

Do modo como é retratado nessa parte do romance (Maturin, 1974, v. 3, p. 49–119), o bem consiste na negatividade, na ausência de movimento e vontade; flui de uma ignorância benfazeja, da ingenuidade. Afastada de tudo, sem acesso ao pensamento, aos costumes artificiais e perniciosos da sociedade, criatura perfeita em sua condição natural, Imalee é feliz. No entanto, de tão boa (de tão "natural"), ela aparece como a menos realisticamente humana de todas as criaturas retratadas em *Melmoth*. Sua felicidade consiste na recusa de todas as características propriamente "humanas" (isto é, perversas) que predominam nas outras partes da obra. Eva sem Adão, criatura de prazeres simples como os das flores e dos pássaros que compõem a paisagem insular em que reside, ela é absolutamente inverossímil. Pois o mundo de Melmoth não é assim. Nele, o homem é bem mais que isso. O paraíso está perdido: ele convive, raciocina, deseja e luta.

Apesar de essa passagem do romance conter, como aponta Brito (2013, p. 155–161), um conteúdo teológico que não deve ser negligenciado, que diz respeito tanto ao livro do *Gênese* quanto ao *Paraíso perdido,* de Milton, nela também transparecem outros registros discursivos, com aqueles oriundos do Iluminismo francês. A idealização do "homem natural" por Maturin e a acusação dos males da "civilização", por exemplo, ecoam elaborações tanto de Rousseau quanto de Diderot. Como é o caso desses autores, sua crítica opera com os conceitos ilustrados de natureza e artifício. Em oposição ao mundo moderno (artificial e corrompido), Maturin situa uma natureza original (virtuosa) que teria existido antes do advento da sociedade e da história. Nesses aspectos, ele nos remete tanto ao *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), de Rousseau, quanto ao *Suplemento à viagem de Bougainville* (1796), de Diderot (Guinsburg. *In*: Diderot, 2000, p. 167; Starobinsky, 1991, p. 23–24, 27).

Como é o caso desses autores, o mito da Queda é secularizado por Maturin, tornando-se consequência de atos humanos, mais do que divinos. Se Deus criou (formou) o homem e o mundo, o ser humano deformou-os, tornou-os monstruosos. Nesse aspecto, ainda é possível pensar numa interpretação cristã (calvinista) do mito, como aponta Brito (2013, p. 161). Contudo, no romance, a explicação teológica (a vontade de Deus) coexiste com a explicação iluminista de que a existência social e histórica (a sociedade e suas

instituições) deu origem à condição miserável do homem na terra, como fonte do mal (Botting, 1996, p. 107–108). A problematização do mal por Maturin segue por esse caminho duplo, entre a crítica calvinista de viés político e a crítica social das Luzes.

4. A crítica social e política de Maturin em *Melmoth*

Um conjunto de autores tem salientado que a crítica social de Maturin em *Melmoth* se refere a problemas especificamente irlandeses, relacionados com o conflito entre católicos e protestantes. Segundo Julian Moynahan (1991, p. 117) a cisão histórica da Irlanda entre grupos radicalmente opostos que se digladiam desde a conquista da ilha pelo exército puritano de Cromwell em 1653 é um elemento fundamental em *Melmoth*, que conecta as diversas subtramas, inclusive aquelas ambientadas na Espanha. O próprio Melmoth seria parte dessa história sangrenta, pois havia chegado à Irlanda em 1646 como membro do exército inglês, e a propriedade da família havia sido obtida por ele como botim de guerra, pela apropriação das terras de católicos irlandeses derrotados (Maturin, 1974, v. 1, p. 52). Assim como o jovem John Melmoth no final do romance tem que confrontar seu antepassado demoníaco, os irlandeses seriam atormentados por seu passado de guerras, motins e violência. Igualmente, os conflitos políticos, religiosos e sociais inaugurados pela invasão e colonização da Irlanda pelos ingleses no século XVII teimam em revisitar o presente, manifestando-se periodicamente em novas explosões de violência e derramamento de sangue (Moynahan,1991, p. 117–118).

Christina Morin (2011, p. 131–133) adota uma posição semelhante à de Moynahan. Partindo da noção de "difusão simbólica" (*symbolic spread*) de Northrop Frye[7], ela propõe que se pense a relação entre a obra e textos que a referenciam, assim como entre o texto e seu contexto social e histórico como chaves privilegiadas para sua compreensão (Morin, 2011, p. 133). Morin sustenta que o texto se refere ao conflito entre protestantes e católicos na época de Maturin, compreendido por ele à luz da história irlandesa. Isso se evidencia pela presença de conflitos de cunho religioso nas diversas narrativas que compõem o enredo, que se conectam ao presente irlandês por meio dos comentários de

[7] Morin (2022, p. 133) afirma que, segundo a teoria da "difusão simbólica" de Frye, "uma obra de literatura se expande em *insights* (intuições) e experiências para além de si própria", o que inclui tanto sua referência em uma tradição literária e obras anteriores, quanto as circunstâncias sociais contemporâneas que "reverberam no interior da narrativa". Ela se refere ao texto de Frye (2006, p. 3–124, cf. p. 42) "The secular scripture: a study of the structure of the romance".

Maturin em notas de rodapé. Segundo Morin, esse "paratexto" se infiltra no texto e informa a respeito de seus sentidos, apresentando os problemas políticos e históricos irlandeses como chave interpretativa da obra (Morin, 2011, p. 145–146). A problemática social e político-religiosa contemporânea é evocada no texto como um todo, não importando o quanto seus lugares ficcionais sejam distantes no espaço e no tempo, como é o caso das passagens ambientadas na Espanha e na Irlanda dos séculos XVII e XVIII (Morin, 2011, p. 145–147). Desse modo, ainda segundo Morin, ocorre em *Melmoth* uma ruptura com a linearidade da narrativa, dada pela "sobreposição" entre textos, lugares e épocas, de modo que acontecimentos distintos se informam mutuamente na constituição dos significados do romance (Morin, 2011, p. 147).

De fato, no romance comparecem referências dessa ordem, que remetem tanto às adesões políticas de Maturin quanto à história irlandesa. No que diz respeito a Maturin, pesa sua ascendência huguenote, que remete à memória das perseguições, massacres e expropriações sofridas pelos protestantes franceses durante as guerras religiosas do século XVII, até sua expulsão da França pelo Edito de Nantes em 1685 (Strachan, 2013, p. 47). Não é de estranhar, portanto, a caracterização da Espanha católica por Maturin como um universo infernal, onde impera o terror e a tirania. Seu temor de que isso ocorresse na Irlanda contemporânea se reflete nas notas de rodapé presentes no romance, nas quais Maturin (1974, v. 3, p. 17, 25) compara as cenas de linchamento, cujo cenário ficcional é a Espanha, com eventos ocorridos durante as revoltas irlandesas de 1797–1798 e 1803, quando líderes protestantes foram massacrados por multidões enfurecidas (Morin, 2011, p. 145–146).

A questão religiosa da Irlanda, como se sabe, diz respeito a uma longa história de opressão da maioria católica pela minoria protestante anglo-irlandesa, o que levou muitas vezes à explosão de revoltas e motins (*riots*), violentamente reprimidos pelos ingleses (Thompson, 2002, p. 206; Veldeman, 2004, p. 149). Em 1798, houve uma revolta de nacionalistas republicanos irlandeses (os Irlandeses Unidos) apoiados pela França, então em guerra com a Inglaterra. Apesar de derrotados, eles estiveram perto de conquistar a independência da ilha (Thompson, 2002, p. 206; Veldeman, 2004, p. 149)[8]. A memória dessa e de outras revoltas e o medo de que esses eventos se repetissem permeiam grande

[8] Para uma análise histórica detalhada desse e de outros temas da história irlandesa da época, remeto ao excelente estudo de Tuathaigh (1972).

parte da literatura anglo-irlandesa da época (Connonly, 2011, p. 128–129; Strachan, 2012, p. 49).

Entre 1810 e 1829, os católicos realizaram uma grande campanha de mobilização popular contra um conjunto de leis[9] que, desde o século XVII, negava-lhes direitos civis (Veldeman, 2004, p. 152–155). Os católicos conseguem, inclusive, a adesão de protestantes liberais em favor da causa da emancipação, apelando para o sentimento nacional irlandês frente à dominação inglesa (Hoeveler, 2013, p. 1, 14; Veldeman, 2004, p. 151–153). Em 1824, quando esse movimento adquire mais impulso, Maturin publica o panfleto *Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church* (*Cinco sermões sobre os erros da Igreja Católica Romana*), que reúne sermões proferidos em Dublin em 1820, ano da publicação de *Melmoth* (Haslan, 1994, p. 53; Strachan, 2013, p. 49). Nesse panfleto, ele apresenta a fé católica como uma ideologia venal, uma impostura que tem em vista a obtenção de poder. No seu entender, o movimento de emancipação católica disfarçava o desejo de Roma em submeter a Irlanda, o que poderia inaugurar um período de perseguição aos protestantes. Parece clara, por conseguinte, a intenção de Maturin de influenciar no debate em curso e demover a parcela dos protestantes favorável à emancipação (Haslan, 1994, p. 53; Sage, 1995, p. 41, 48–49).

Por outro lado, é preciso traçar algumas ressalvas quanto à interpretação de *Melmoth* como instrumento da intervenção de Maturin contra a emancipação católica. Seguindo a sugestão de Morin (2011, p. 131–133), seria o caso de sondar também as tradições literárias que referenciam a obra. Estudos a esse respeito demostram que seus significados políticos são mais complexos do que pode parecer à primeira vista. Apesar de a crítica ao catolicismo ser um tema importante no romance (o tema conventual de feição gótica e iluminista ocupa um quarto do texto), Maturin vai além e problematiza a imposição de crenças religiosas de um modo geral, crítica que não exclui o protestantismo em suas diversas denominações. O modo como essa crítica é vertida também chama a

[9] Segundo Veldeman (2004, p. 150): "Desde o século XVII, um conjunto de leis severas penalizou a maioria da população católica da Irlanda. Estas leis penais decretavam que os católicos não podiam exercer qualquer cargo no Estado, não podiam candidatar-se ao Parlamento, votar, alistar-se no exército ou na marinha, exercer a profissão de advogado, nem comprar terras. Com o tempo, diversas dessas leis foram revogadas; em consequência, os católicos foram autorizados a possuir terras (os Atos de Alívio, ou *Catholic Relief Acts* de 1778 e 1782) e os proprietários de terras (*freeholders*) que obtinham uma renda anual de até quarenta xelins passaram a ter direito de voto em 1793, mas continuavam a não poder ser membros do Parlamento nem ocupar cargos de Estado". As leis penais foram, afinal, revogadas em sua quase totalidade em 1729 pelo Ato de Emancipação (*Emancipation Act*), após uma longa campanha de pressão popular (Veldeman, 2004, p. 155).

atenção. Como sustenta Victor Sage (1995, p. 65–67), Maturin sofreu uma influência mais profunda de Diderot do que pode parecer à primeira vista. Indo além da interpretação — no seu entender, reducionista — de Mario Praz, para quem a apropriação de passagens de *A religiosa* de Diderot por Maturin seria mero plágio, Sage afirma que Maturin deu continuidade a um conjunto de procedimentos críticos de Diderot presentes em *A religiosa* e outros textos, particularmente, à análise psicológica, ocupando-se da análise do papel das crenças políticas e religiosas na dinâmica do poder no cotidiano. No entender de Sage, Maturin retoma o tópico diderotiano da falsidade dos "sistemas de crença", analisando os meandros psicológicos que envolvem a adesão (ou não) das pessoas a uma denominação política e (ou) religiosa. Em *Melmoth*, Maturin teria refletido, além disso, sobre o papel do Estado e de outras instituições na imposição dessas crenças e sua influência nos comportamentos sociais (Sage, 1995, p. 65–67)[10].

Prosseguindo, seria o caso de sondar também a relação entre Melmoth e outras tradições literárias, como o romance gótico e jacobino da década de 1790.[11] Nesse aspecto, *Melmoth* é devedor tanto da narrativa gótica de Ann Radcliffe e M. G. Lewis, quanto da crítica social iluminista de William Godwin no romance *Things as they are, or the adventures of Caleb Williams*[12], publicado em 1794 no auge do debate político inglês a respeito da Revolução Francesa (Baldick, 1992, p. x; Butler, 1981, p. 160; Watson, 1994, p. 163)[13]. De modo semelhante a Godwin, Maturin procura realizar uma "análise psicológica" das formas de tirania, tratando dos modos de crença e de como eles afetam a vida de pessoas particulares, originando situações de sofrimento extremo (Sage, 1995, p. 67). Assim como *Caleb Williams*, *Melmoth* apresenta personagens marginalizadas,

[10] O que consiste, segundo Mark Canuel (2002, p. 58–63), numa característica do próprio gênero gótico.

[11] O adjetivo "jacobino" (*jacobin*) surgiu na década de 1790 e se referia a princípio aos radicais (*jacobins*) simpáticos à Revolução Francesa e ativos na mobilização política extraparlamentar. Com o tempo, passou a designar todos os movimentos políticos, literários e filosóficos de cunho liberal e simpáticos ao iluminismo francês. Na Irlanda, o termo era associado também ao movimento pelos direitos civis dos católicos e aos irlandeses dos Irlandeses Unidos, que pleiteavam a independência da Irlanda (Thompson, 1997, p. 186–192; 2002, p. 215–291). Na crítica literária, o termo "romance jacobino" (*jacobin novel*) designa um conjunto de romances de crítica social e política, gênero cujo texto fundador seria *Caleb Williams*, de William Godwin (1794). Os principais romancistas jacobinos seriam Thomas Holcroft, Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald, Robert Bage, Mary Hays, Mary Wollstonecraft, e Maria Edgeworth. (Kelly, 1980, p. xv–xvi). Para um amplo estudo a esse respeito, cf. Kelly (1976).

[12] Desse ponto em diante denomino o romance como *Caleb Williams*.

[13] *Caleb Williams* consiste num ponto de confluência entre os romances gótico e jacobino, isto é, entre o romance de terror e o romance político da década de 1790. David Punter (2013, p. 118), por exemplo, define *Caleb William* como "gótico político". De fato, a crítica social que era implícita no gótico se explicita no romance de Godwin.

párias sociais (*social outcasts*) (Morin, 2011, p. 139–140, 143), indivíduos em conflito com as instituições da sociedade, perseguidos e submetidos a figuras de autoridade cujo poder deriva dessas instituições — nobres, religiosos, maridos e pais tirânicos (Morin, 2011, p. 141–143). Seu sofrimento decorre da adesão (ou não) a sistemas de crença política e (ou) religiosa conflitantes com os das instituições e figuras de autoridade. O próprio Melmoth, apesar dos elementos sobrenaturais, deve bastante ao vilão aristocrático Falkland, criado por Godwin em *Caleb Williams*, retratado como um perseguidor de caráter quase onipotente e onisciente (Punter, 2013, p. 121, 138), que se utiliza dos privilégios de sua posição social (como nobre) para perseguir e torturar Caleb, um plebeu[14].

Outra semelhança entre *Caleb Williams* e *Melmoth* é a marginalização social como tópico privilegiado. Caleb é perseguido pelo aristocrata Falkland e se torna um pária social. Em *Melmoth,* o tema da marginalização também é central, tanto nas passagens ambientadas na Irlanda quanto na Espanha (Morin, p. 143, 138–139). A família protestante dos Walberg, por exemplo, migra para a Espanha católica e é vítima da Inquisição, num mundo social no qual se encontra completamente isolada. De modo semelhante, no "Conto dos amantes", ambientado na Irlanda do século XVII, durante a invasão inglesa, a jovem Eleonor Mortimer se vê dividida entre os partidos católico e puritano em luta. De origem puritana, ela se apaixona por um nobre do exército católico. Quando é obrigada a retornar para os seus, ela sente um estranhamento profundo, e é condenada a viver num ambiente dominado pela insanidade e pelo fanatismo religioso. O tópico é retomado na história de Imalee, retirada de sua ilha paradisíaca e levada à Espanha, onde se sente completamente deslocada.

Por fim, é interessante constatar que a investigação dos contextos social e textual e a identificação da intenção da autoria, que permite caracterizar *Melmoth* como texto crítico da política anglo-irlandesa, assim como as afinidades discursivas do texto com a crítica social do Iluminismo (expressa na sua referência em autores do Iluminismo francês e do romance gótico e jacobino), conferem ao romance uma ambiguidade do ponto de vista político (Butler, 1981, p. 160). Apesar de Maturin defender uma causa que, no

[14] Nesse sentido, em *Caleb Williams,* Godwin realiza uma crítica social e política que colocava em xeque a ideologia do conservadorismo inglês de Edmund Burke. O curioso é que Godwin tenha referência, para essa crítica ao conservadorismo, na própria estética do sublime de Burke. A esse respeito, cf. Butler (1996, p. 343–358) e Ferreira Neto (2002, p. 61–118, 108–118).

quadro político anglo-irlandês, é conservadora (por favorecer a minoria anglo-irlandesa em função da exclusão política e social dos católicos), o fato de Maturin ter vertido essa proposta política na tradição do romance gótico e jacobino fez com que a crítica conservadora da época o considerasse um livro subversivo (Butler, 1981, p. 160). Coleridge (2024, p. 390, 398), por exemplo, já havia acusado, em 1817, numa resenha da *Biographia Literaria*, o próprio Maturin e seu drama *Bertran* de jacobinismo, acusação que, em termos gerais, poderia ser perfeitamente aplicável a *Melmoth* poucos anos depois.

Segundo Coleridge (2024, p. 398), "o espírito ofensivo do jacobinismo não está mais confinado à política. A familiaridade com acontecimentos e personagens atrozes parece ter envenenado o gosto". Os personagens de Maturin são percebidos por Coleridge (2024, p. 390–391) como semelhantes aos das ficções góticas e jacobinas do período revolucionário, que atribuíam qualidades morais superiores a pessoas que não pertenciam às classes dominantes, invertendo a distribuição tradicional dos méritos sociais:

> sua popularidade consiste na confusão e subversão da ordem natural das coisas [...] ao representar as qualidades de liberalidade, sentimentos refinados e um bom sentido de honra [...] em pessoas e em classes onde a experiência nos ensina menos a esperá-las; e ao recompensar com todas as simpatias que são devidas à virtude, criminosos que a lei, a razão e a religião excomungaram da nossa estima.

No entender de Coleridge[15] e outros resenhistas conservadores, textos como *Bertran* e *Melmoth* seriam "jacobinos" por expressarem críticas à ordem vigente, pleiteando sua transformação — algo imperdoável no ambiente cultural britânico da época, dominado pelo conservadorismo de Burke, que examinava os textos à luz de suas simpatias políticas. Em 1820, ainda se vivia sob a censura e a repressão política desencadeadas na década de 1790 em meio à reação à Revolução Francesa (Ferreira Neto, 2002, p. 7–8, 19–25; Thompson, 1997, v. 1, p. 111–204 e 2002, p. 215–291). Segundo Marilyn Butler, escrevendo a respeito de Coleridge e da *Biographia Literaria*, esse

> foi um livro deliberadamente escrito para uma hora de perigo. Nunca, desde 1798, quando as *Ballads* originais apareceram, a revolução tinha parecido um perigo tão real em Inglaterra como em 1817. O perigo viria de baixo, de desordeiros, quebradores de máquinas, desempregados ou trabalhadores mal pagos e famintos. Mas foi fomentado, ou assim o sentiram as classes proprietárias, por alguns homens cultos. O jornalista William Cobbett, que se dirigia em jornais baratos diretamente à população, era alvo de uma raiva e de um medo especiais, como traidor de seu grupo. A *Biographia* de Coleridge é dirigida

[15] A respeito do conservadorismo de Coleridge e sua posição em relação à Irlanda, cf. Thompson (2002, p. 195–213, 207–208).

> a esse grupo, a elite intelectual, com o objetivo de a exortar a cumprir a sua responsabilidade social. (Butler, 1981, p. 62–63)

Se a resenha de *Bertran* por Coleridge e o desapreço dos resenhistas conservadores a respeito de *Melmoth* tinham como objetivo marginalizar e excluir Maturin dessa elite inelectual, eles foram bem-sucedidos[16].

Referências

BALDICK, Chris. Introduction. *In*: MATURIN, Charles. *Melmoth, the wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Nova Iorque: Routledge, 1996

BRITO, Fernando Bezerra de. *Melmoth the Wanderer, um sermão gótico irlandês*. 2013. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Fflch, USP, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-18092013-112228/pt-br.php. Acesso em: 19 de abr. de 2024.

BUTLER, Marilyn. *Romantics, rebels and reactionaries*. English literature and its background: 1760–1830. Oxford: Oxford University Press, 1981.

BUTLER, Marilyn. Godwin, Burke, and *Caleb Williams*. *In*: WU, Duncan (org). *Romanticism*: a critical reader. Oxford: Routledge, 1996.

CANUEL, Mark. *Religion, toleration and the British writing (1790–1830)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia literaria*. Edimburgo: Edimburg University Press, 2014.

DIDEROT. *A religiosa.* Tradução: Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

DIDEROT. Suplemento à viagem de Bougainville. *In*: *Obras II*. Estética, poética e contos. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. *"As coisas como elas são*": moralidade política e social em William Godwin (1790–1800). Dissertação (Mestrado em História)

[16] Morin (2011, p. 177) menciona que a obra de Maturin foi marginalizada no cânone da literatura anglo-irlandesa. Essa postura crítica só se modificou recentemente, a partir do último triênio do século XX.

- IFCH, Unicamp, Campinas, 2002, Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/227723. Acesso em: 19 de abr. de 2024

FLORENZANO, Modesto. *Lições de história moderna (séculos XV a XX).* São Paulo: Intermeios, 2021.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*: four essays. Princeton: Princeton U. P., 1973.
FRYE, Northrop. *The secular scripture and other writings on critical theory. (1976–1991).* Toronto: University of Toronto Press, 2006.

HASLAM, Richard. Maturin and the protestant sublime. *In*: SAGE, Victor; SMITH, Allan Lloyd. *Gothic Origins and Innovations*. Amsterdam: Rodopi B. V., 1994.

HOEVELER, Diane. Demonizing the Catholic Other: Religion and the Secularization Process in Gothic. Literature. *In*: ELBERT, Monika; MARSHALL, Bridget M. (org.) *Transnational Gothic*: literary and social exchanges in the long nineteenth century. Nova Iorque: Routledge, 2013. Disponível em: https://epublications.marquette.edu/english_fac/221. Acesso em: 19 de abr. de 2024

KELLY, Gary. *The English Jacobin Novel (1780–1805).* Oxford: Oxford University Press, 1976.

KELLY, Gary. Introduction. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Mary and the wrongs of women*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

MATURIN, Charles. *Melmoth, o viandante*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974. 4 v.

MATURIN, Charles. *Melmoth, the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MORIN, Christina. *Charles Robert Maturin and the haunting of Irish fiction*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

MOYNAHAN, Julian. *Anglo Irish*: the literary imagination in a hyphenated culture. Princeton: Princeton University Press, 1991.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. Tradução: Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

PUNTER, David. *The literature of terror*: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013.

SAGE, Victor. Diderot and Maturin: Enlightenment, automata, and the theater of terror. *In*: HORNER, Avril (org.). *European gothic*: a spirited exchange (1760–1960). Manchester: Manchester University Press, 1995.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução: Marco Casanova *et al*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STAROBINSKY, Jean. *Jean-Jacques Rousseau*: transparência e obstáculo. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

STOTT, G. St. John. The Structure of Melmoth the Wanderer. *Études Irlandaises*, Rennes, n. XII–1, p. 41–52, jun. 1987. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1987_num_12_1_2420. Acesso em: 13 abr. 2024.

STRACHAN, John. Charles Robert Maturin, Roman Catolicism and *Melmoth the wanderer*. *In*: MALEY, Willi; O'MALLY-YOUNGER, Allison. *Celtic connections*: Irish-Scottish relations and the politics of culture. Lausanne: Peter Lang Pubs, 2013.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*: a árvore da liberdade. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, v. 1.

THOMPSON, E. P. *Os românticos*. Tradução: Sérgio Moraes. R. Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TUATHAIGH, Gearoid Ó. *Ireland before the famine (1798–1848)*. Dublin/Londres: Gill and Macmillan, 1972.

VARMA, Devendra. *Gothic flame*: being a history of the gothic novel in England. Metuchen/Londres: Scrarecrow Press, 1987.

VELDEMAN, Marie-Christine. The rise of liberal catholic nationalism in nineteenth-century Ireland. *Equivalences*: revue de traduction et de traductologie, Bruxelas, 2004, n. 1–2, p. 149–162, 2004. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2004_num_31_1_1288. Acesso em: 15 nov. 2024.

WATSON, Nicola J. *Revolution and the form of the British novel*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

WIESENFARTH, Joseph. *Gothic manners and the classic English novel*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

Recebido em: 13/05/2024
Aceito em: 07/06/2024

[i] **Orlando M. Ferreira Neto** possui bacharelado em História pela Universidade de São Paulo (Usp) (1997), mestrado em História Social do Trabalho pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (Usp). No mestrado estudou a crítica social e política de William Godwin na Grã-Bretanha da década de 1790. No doutorado estudou o pensamento histórico de J. G. Herder e sua relação com a formação da nacionalidade alemã no último quartel do século XVIII. Atualmente conclui pesquisa de pós-doutorado na mesma instituição, sob a coordenação do prof. dr. Márcio Suzuki, a respeito da sensibilidade histórica nos escritos italianos de Karl Philipp Moritz e J. W. Goethe (1786–1787). **E-mail:** orlandomfn@yahoo.com.br

LETRAMENTO, AUTORIA E AUTORIDADE: A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA AFRO-AMERICANA DE AUTORIA FEMININA SOB UMA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA

[LITERACY, AUTHORITY AND AUTHORSHIP: AUTOBIOGRAPHICAL WRITING BY AFRICAN AMERICAN WOMEN FROM A HISTORIOGRAPHIC PERSPECTIVE]

ELIZA ARAÚJO[i]
https://orcid.org/0000-0002-5324-3888
Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

Resumo: As narrativas de ex-escravizados nos EUA, escritas e publicadas entre os séculos XVIII e XIX, compõem uma rica tradição literária que ecoa na contemporaneidade. Neste artigo, estabeleço uma aproximação entre a contemporânea primeira autobiografia de Maya Angelou, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (1969), e as autobiografias do século XIX, *Our Nig, ou esboços da vida de uma negra livre, residente em um sobrado de brancos no norte* (1859), de Harriet Wilson, e *Incidentes na vida de uma menina escrava* (1861), de Harriet Jacobs. Observo, nessas obras, a recorrência de histórias de letramento, além de investigar a formação da autoria dessas mulheres que as demarca como expoentes da literatura afro-americana, construindo sua autoridade ao contar suas histórias em voz alta.

Palavras-chave: autobiografias afro-americanas; mulheres negras escritoras; histórias de letramento; autoria; autoridade

Abstract: African American slave narratives, written and published throughout the XVII and XIX centuries make up a rich literary tradition that echoes in contemporary writing. In this article, I propose an approximation between the contemporary first autobiography published by Maya Angelou (1969), *I know why the caged bird sings*, and the 19th century autobiographies *Our Nig; or Sketches from the life of a free Black* (1859), by Harriet Wilson, and *Incidents in the life of a slave girl* (1861), by Harriet Jacobs. In these works, I observe the recurrence of stories of literacy, while investigating these women's creation of their authorship, which leads them to be prominent African American literary voices and allows them to exercise their authority in telling their stories aloud.

Keywords: African-American autobiographies; Black women writing; stories of literacy; authorship; authority

Começar antes: a escrita e as linhas da oralidade

A escrita autobiográfica de mulheres afro-americanas não se inicia no século XIX, momento em que elas finalmente registram a palavra escrita e a publicam para apreciação de um público leitor. Muitas histórias de vida anteriores a essa prática circulavam na oralidade por vias de uma tradição africana *griot*, mas também em decorrência de fatores que impossibilitaram a escrita dessas mulheres e a circulação das narrativas através da palavra impressa. A pesquisadora afro-americana Joane M. Braxton (2009) pontua que uma das razões para o impedimento se deve ao fato de as mulheres negras terem seu tempo investido no trabalho doméstico forçado e parcas possibilidades de se tornarem mulheres letradas. Ela afirma que a herança de sua escrita

> é não somente baseada em modelos de literatura escrita, mas também na tradição oral afro-americana de narrativa espiritual e de testemunho, em tradições de protesto, em canções de trabalho e *blues*, em estéticas anglo-europeias, em modelos linguísticos e em variações ricas e sutis de origem crioula de diversos tipos.[1] (p. 128)[2]

Observando de perto essa produção, Braxton também destaca que mulheres negras, ao escreverem autobiografias, buscam elaborar um sentido acerca da identidade negra feminina, que desafia noções tradicionais de "verdadeira feminilidade", propaladas desde os tempos coloniais e vigentes durante o período da escravidão. Kimberly Drake (1997), pesquisadora do campo da literatura na linha de escrita de protesto e retórica, atenta para o fato de que tais normas sociais do Ocidente eram visões que sujeitos escravizados eram forçados a adotar, mesmo que tal adesão somente fosse observável nos modelos que eles buscavam imitar, como era o caso do modelo masculino do indivíduo autônomo/empreendedor (*self-made man*).

No caso das mulheres, a *verdadeira feminilidade* era demarcada pelo culto à domesticidade, pela preservação da virgindade até o casamento, a dependência de um homem que representasse uma figura de autoridade, bem como a observação de valores

[1] Todas as traduções de textos citados cujo original em língua inglesa consta em rodapé, são de minha autoria.

[2] The inheritance is a rich one rooted not only in written literary models, but also in the African American oral tradition of spiritual narrative and bearing witness, in traditions of protest, in work song and blues, in Anglo European aesthetic and linguistic models, and in rich and subtle variations of diverse and creolized origin.

cristãos associados à família e à manutenção do lar. Mulheres negras escravizadas eram incapazes de atender a esses modelos e valores, por motivos de sua própria condição social. Segundo Drake, a mulher: "A mulher escravizada, mesmo que dependente de seu senhor, era forçada a trabalhar como um homem e se reproduzir como um animal; assim, era impossibilitada de cultivar atributos 'femininos'"[3] (1997, p. 94).

Nas narrativas que escreviam, ex-escravizadas desafiavam essas noções preestabelecidas de feminilidade, destacando as injustiças que viviam como mulheres escravizadas e destituídas de autonomia para escolher o tipo de feminilidade que desejavam expressar e exercer em suas vidas. A forma como denunciavam os abusos, a violência e a hipocrisia em lares nos quais supostamente se preservavam preceitos cristãos era uma ferramenta que rompia o *status quo*. Dessa forma, as escritoras não só advogavam pela libertação do povo negro, mas também pela libertação das mulheres, tanto em termos pragmáticos como subjetivos.

É importante reforçar a popularidade que as autobiografias de ex-escravizados (conhecidas como *slave narratives*) alcançaram, e o impacto que tiveram para além do trabalho do movimento abolicionista ativo entre os séculos XVIII e XIX dentro e fora dos Estados Unidos. Sobre a popularidade dessas publicações, a romancista e crítica afro-americana Toni Morrison escreve:

> Essas narrativas em formato de livros (autobiografias, recordações, memórias), das quais bem mais de cem foram publicadas, são textos familiares para historiadores e estudantes de história negra. Elas variam de uma vida cheia de aventura em *Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1769) ao desespero silencioso de *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself* (1861), no qual Harriet Jacobs ('Linda Brent') registra o esconderijo por sete anos em um quarto pequeno demais no qual não podia se levantar; da experiência política de *Frederick Douglass's Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845), à sutileza modesta de Henry Bibb, cuja voz em *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave, Written by Himself* (1849) é cercada de [...] documentos atestando sua autenticidade. (2019, p. 233–234)[4]

[3] The slave woman, while certainly dependent on her master, was forced to work like a man and to breed like an animal, and thus was denied the ability to cultivate "feminine" attributes.

[4] These book-length narratives (autobiographies, recollections, memoirs), of which well over a hundred were published, are familiar texts to historians and students of black history. They range from the adventure-packed life of *Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1769) to the quiet desperation of *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself* (1861), in which Harriet Jacobs ("Linda Brent") records hiding for seven years in a room too small to stand up in; from the political savvy of *Frederick Douglass's Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845) to the subtlety and modesty of Henry Bibb, whose voice, in *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave, Written by Himself* (1849), is surrounded by [...] documents attesting to its authenticity.

Assim, as autobiografias funcionavam também como documentos históricos que contavam sobre o processo ao qual pessoas negras eram submetidas em cativeiro ao mesmo tempo em que traziam registros de suas memórias e elaboravam suas identidades através do uso da linguagem escrita. O pesquisador de literatura afro-americana William L. Andrews, na Introdução do seu importante livro *African American autobiography:* a collection of critical essays, destaca que, na verdade, as *slave narratives* são reconhecidas por terem tido uma influência ainda maior do que a do movimento abolicionista, em razão de sua capacidade de comover as pessoas que as liam e, assim, influenciar a cultura e a sociedade estadunidense (Andrews, 1993, p. 2).

Autobiografias de mulheres negras que escreviam no século XIX são diferentes de textos contemporâneos, como é o caso das autobiografias de Maya Angelou. No entanto, como Braxton (2009) pontua, há características observáveis que são recorrentes nos textos novecentistas: a presença do arquétipo da mãe raivosa que defende um/a filho/a, a apresentação de uma possível definição de feminilidade negra que contesta a noção de feminilidade pensada para mulheres brancas, a presença de temáticas tabu, como estupro, violência doméstica e suicídio, a celebração de outras figuras femininas que não a narradora e uma marcação significativa da oralidade no texto escrito.

Além dessas características destacadas por Braxton, quero chamar a atenção para as histórias de letramento contidas em narrativas clássicas de mulheres afro-americanas, bem como observar a ocorrência dessa temática em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*[5], de Maya Angelou. Ao observar o espaço que tais registros encontram nas narrativas, proponho sublinhar a relação das histórias com a constituição dessas mulheres como escritoras. Ainda, posteriormente, trago o foco para uma discussão acerca da autoria e da autoridade, conceitos amplamente estudados, especialmente no campo dos estudos sobre escritas de si, em que se vislumbram ampliações para nossas compreensões acerca da autoria e da figura do/a autor/a como a de uma autoridade no tema sobre o qual escreve.

Para dar início à discussão, observamos *Our Nig, ou esboços da vida de uma negra livre, residente em um sobrado de brancos no norte*[6]. Na narrativa, a protagonista, Frado, narra a história de seu tempo cativa na casa de uma família nortista, na qual era tratada

[5] Daqui em diante, *Pássaro na gaiola*. A tradução do livro para o português no Brasil é de Regiane Winarski. O texto foi publicado pela Astral Cultural em 2018.

[6] Traduzido para o português no Brasil por Gabriela C. Mianinem, foi editado pela Aetia Editorial em 2019.

como criada, recebendo punições como se fosse propriedade da família. A mulher da casa, senhora Bellmont, é descrita como a grande tirana da família, que controlava todas as pessoas da casa, incluindo Frado (Carby, 1993, p. 62). Embora a menina tenha encontrado algum tipo de empatia em membros da família, como o senhor Bellmont e seu filho, que em determinadas ocasiões demonstravam desaprovação do tratamento dispensado a Frado pela senhora Bellmont, nenhuma ação prática é desempenhada no sentido de proteger a menina dos maus tratos da mulher. Hazel V. Carby (1993) lê essa narrativa como uma alegoria que representa as partes Sul e Norte do país, destacando a crítica segundo a qual, apesar de o Norte se mostrar moralmente oposto às práticas escravagistas, muitas pessoas, mesmo as que faziam parte do movimento abolicionista, não estavam verdadeiramente dispostas a lutar pela libertação das pessoas negras para além da sua retórica a favor da emancipação. Dessa forma, não eram empreendidos esforços que causassem impacto real na vida dos escravizados, e a oposição ao sistema era muito mais teórica que pragmática.

Carby reforça que aspectos da *sentimental novel* podem ser encontrados em *slave narratives* (1993, p. 62), como *Our Nig*, mas que tais características eram aplicadas naqueles textos com a intencionalidade de apresentar alegorias que trouxessem um entendimento e crítica social acerca das estruturas repreensíveis da escravidão. Assim, é importante pensar na agência que os textos carregam e na noção de autoridade construída através deles, que se estabelece em relação à construção de uma autoria.

Para pensar sobre essas questões, dialogamos ainda com a autobiografia de Harriet Jacobs, *Incidentes na vida de uma menina escrava, escrito por ela mesma*[7]. Ao escrever a narrativa, Jacobs adota o pseudônimo Linda Brent. No texto, Linda conta sobre sua infância e a memória de ter, enfim, percebido, através da escuta de conversas a seu redor, que era uma criança escrava (Jacobs, 2019, p. 17).

Diante da morte de sua avó, Linda torna-se propriedade de uma nova família, cujo patriarca, Dr. Flint, tenta violentá-la sexualmente. A personagem escapa dessas tentativas e reage a elas, escolhendo um outro parceiro sexual, o vizinho branco, senhor Sands, com quem tem uma relação consensual que resulta em dois filhos. Linda toma aquela atitude também esperançosa com a possibilidade de ser vendida por Flint para Sands. A jovem nutria essa esperança porque pensava que, caso o relacionamento fosse descoberto, Flint

[7] Traduzido para o português no Brasil por Ana Ban, foi publicado em 2019 pela editora Todavia.

resolveria descartá-la, com nojo de sua conduta. Suas expectativas, no entanto, não se concretizam.

Apesar de entender que tinha agência para a decisão de se relacionar, reivindicando autonomia sobre seu próprio corpo e vida, na narrativa, Linda se questiona e implora pela compreensão e simpatia das pessoas leitoras, pois compreende que, com base na moral da época, sua liberdade sexual não seria facilmente aceita. Sem poder escapar para o Norte com suas duas crianças, ela se esconde no sótão da casa de sua avó, num espaço minúsculo e claustrofóbico, onde não era possível se sentar ou ficar de pé. Ela passa sete anos enclausurada no pequeno esconderijo, sendo alimentada secretamente por sua avó e observando suas crianças crescerem através de uma pequena fresta, até, finalmente, conseguir escapar para o Norte.

Kimberly Drake afirma que Jacobs utiliza modelos *masculinos* de representação no seu texto, ao mesmo tempo em que

> ela precisa narrativamente se sujeitar a uma versão feminina do mito de formação de identidade americana. Ela se vê obrigada a mediar entre, por um lado, sua necessidade de demonstrar um eu 'masculino' que descarta restrições sociais e 'rompe' com o passado e a 'mãe (ou a comunidade maternal escravizada) com o intuito de se libertar e começar uma nova vida. Por outro lado, seu desejo e necessidade de manter uma conexão com aquela comunidade. (1997, p. 95)[8]

Jacobs traz, então, outros elementos para sua narrativa, compreendendo as demandas de sua escrita de mulher negra oitocentista que deseja ser lida. Era necessário denunciar as práticas de desumanização e violência que a escravidão autorizava, mas também fazê-lo de forma a evocar empatia de sua comunidade leitora. No prefácio que adiciona à narrativa, ela adverte: "Os leitores podem ter certeza de que esta narrativa não é ficção. [...] Não exagerei as injustiças infligidas pela escravidão; ao contrário, minhas descrições não fazem jus aos fatos" (Jacobs, 2019, p. 9).

Dando um salto para a contemporaneidade, busco uma relação entre esses textos clássicos e a autobiografia de estreia de Maya Angelou, *Pássaro na gaiola*, publicada em 1969. A narrativa conta a história de Marguerite Johnson, nascida em 1928 em St. Louis, Missouri, e criada, por anos significativos de sua vida, na cidade sulista de Stamps,

[8] she must narratively subscribe to a female-centered version of the American myth of identity formation. She must mediate between, on the one hand, her need to portray a "masculine" self who throws off societal restraints and "breaks" with the past and the "mother" (or the maternal slave community) in order to free herself and start a new life, and, on the other hand, her desire and need to maintain a connection to that community.

Arkansas. Na pequena e rural Stamps segregada, Marguerite cresce no armazém da sua avó, Momma, uma senhora negra que é dona de sua propriedade e negócio e inspira (quando não demanda) respeito naquele espaço, não sem se deparar com situações de racismo e injustiça.

A infância de Marguerite, compartilhada com o irmão Bailey, é permeada por histórias engraçadas, idas à igreja, observações de clientes que entravam e saíam da loja, histórias ouvidas no espaço que era uma espécie de centro cultural daquela comunidade. Ali também são percebidas nuanças e demarcações mais severas do racismo e da violência perpetrada contra pessoas negras, até que um episódio que expõe as crianças à violência impulsiona Momma a mandá-los de volta para a mãe em St. Louis. O tempo que a menina passa lá, no entanto, acaba sendo traumático em vista do estupro que sofre pelo namorado da mãe. A família decide pelo seu retorno por mais uma temporada ao sul rural, onde ela passa mais alguns anos antes de ir para São Francisco, na Califórnia. Lá, vive parte da sua adolescência com o pai e, posteriormente, na presença da mãe. Aos 16 anos, repentinamente, torna-se mãe também.

William L. Andrews (1993) destaca que o livro de estreia de Maya Angelou é uma das autobiografias de autoria afro-americana mais lidas e estudadas no mundo, juntamente com *The autobiography of Malcolm X*. Num artigo da coleção *African American autobiography:* a collection of critical essays, intitulado "Maya Angelou's *I know why the caged bird sings* and Black autobiographical tradition", George E. Kent reconhece que um dos grandes feitos dessa autobiografia é aglutinar, em um mesmo texto literário, uma grande variedade de representações das comunidades negras e suas tradições, ao mesmo tempo em que transita entre temas e eventos que demonstram instâncias da beleza e do absurdo. Ele diz: "*Pássaro na gaiola* cria um lugar diferenciado na tradição autobiográfica, não por ser 'melhor' [...], mas por seu tratamento especial do eu, da comunidade e do universo, através de uma exploração da medida completa da imaginação necessária para reconhecer tanto a beleza quanto o absurdo" (1993, p. 166)[9].

Com suas distintas marcas de estilo, tema e uso da linguagem, as autobiografias aqui estudadas valorizam histórias e processos de letramento, conectando esses eventos

[9] *I Know Why* creates a unique place within black autobiographical tradition, not by being "better" than the formidable autobiographical landmarks described, but by its special stance toward the self, the community, and the universe, and by a form exploiting the full measure of imagination necessary to acknowledge both beauty and absurdity.

ao tema mais abrangente da autoria da mulher negra que conta a sua história de sobrevivência de modo emblemático. A forma pela qual as autoras exercem e constroem uma autoridade também nos interessa nesta discussão, uma vez que cada uma das publicações impacta profundamente as escritas afrofemininas que vêm a existir em momentos subsequentes. Observando a narrativa de Maya Angelou, buscarei centralizar a obra, promovendo o diálogo com a tradição de mulheres afro-americanas que escreveram autobiografias. Assim, busca-se construir uma perspectiva historiográfica que nos mostra a importância do tema do aprendizado da leitura e escrita no processo em que mulheres negras se afirmam como escritoras.

Histórias de letramento: voz e véu

Joanne M. Braxton (2009) observa que as autobiografias escritas por mulheres negras desde o século XIX carregam tendências que podem ser observadas, especialmente quando pensamos num movimento de reinvenção do gênero autobiográfico, anteriormente dominado por tendências masculinistas. De acordo com Braxton, nas suas autobiografias, essas mulheres celebram outras mulheres (por vezes suas mães, avós, ou outras), transformando-as em heroínas nos seus textos. Nas narrativas, elas também "criticam o patriarcado, a liberdade e as hipócritas, porém aceitas, noções de legitimidade e feminilidade ideal" (p. 131)[10]. Elas ainda cultivam a oralidade como marca imprescindível de seus textos, reconhecendo que as tradições orais informam a sua escrita.

Há outras tendências observáveis, como a importância conferida ao que chamo de *histórias de letramento*. Elas não somente contam sobre eventos que envolvem o amadurecimento no mundo e a familiarização das mulheres, quando meninas, com as letras, mas falam também de rompimentos na ordem social, na qual, no contexto do século XIX, elas seriam privadas do direito à educação; no contexto contemporâneo, elas teriam acesso a esse direito, mas com os marcadores (os lembretes frequentes da existência) da segregação e do racismo, mesmo no âmbito da escola.

Em *Incidentes*, Linda vive a perda de sua mãe aos seis anos, ocasião em que também se descobre escravizada. Ela se torna propriedade da senhora de sua mãe, que promete à

[10] critique patriarchy, freedom, and the hypocritical but accepted notions of legitimacy and ideal womanhood.

mulher, no leito de morte, que cuidaria de seus filhos. Os sentimentos de Linda sobre essa senhora são conflituosos porque, apesar de descobrir tempos depois que ela não a tinha libertado, reconhece a importância de ter sido ela quem lhe ensina a ler. Ela diz: "tento pensar com menos amargor sobre este ato de injustiça. Enquanto estava com ela, minha senhora me ensinou a ler e a escrever, e por esse privilégio, tão raramente concedido a um escravo, eu abençoo sua lembrança" (Jacobs, 2019, p. 19).

Há, também, marcas da ausência do letramento formal na figura que Linda destaca como heroína no seu texto, sua avó. Já ao fim da narrativa, no capítulo intitulado "Livre afinal", ela conta dos sentimentos mistos quando recebia cartas com notícias de sua avó: "De vez em quando recebia notícias da minha boa avó idosa, que não sabia escrever, mas contratava outros para escrever em nome dela" (Jacobs, 2019 p. 262). A liberdade que Linda Brent conta ter alcançado através da fuga, no entanto, está longe de uma emancipação completa. Ela diz: "Somos tão livres do jugo dos senhores de escravos quanto o são os brancos do Norte, e embora isso não queira dizer muita coisa, segundo minhas ideias, é uma enorme melhoria na *minha* condição" (Jacobs, 2019, p. 270, grifo no original).

No caso de *Our Nig*, uma autobiografia narrada em terceira pessoa, a introdução de Frado às letras quase não aconteceu na casa da senhora Bellmont, onde fora abandonada pela mãe e forçada a realizar serviços domésticos intensos, sendo mantida como uma criada naquela família.

> A Sra. Bellmont tinha suas dúvidas acerca da utilidade de se educar gente de cor, que seriam, supostamente, incapazes de se aperfeiçoar. [...] o Sr. Bellmont declarou categoricamente que ela *deveria* ir para a escola. Aquele era um homem que raramente decidia as controvérsias em casa. Mas a palavra, uma vez dita, não admitia qualquer apelo [...] a palavra do pai tornou-se lei. (Wilson, 2019, p. 24, grifo no original)[11]

Frado, que é descrita como uma bela menina negra de pele clara e reside em Baltimore, passa por várias humilhações e violências perpetradas pela senhora Bellmont e por sua filha Mary, com quem vai para a escola. A professora percebe a forma como o tratamento humilhante de Mary a afetava e oferece apoio à menina, o que marca a sua sensação de alívio naquele ambiente. Em outros momentos, Frado demonstra o quanto o espaço escolar se torna um oásis para ela: "todos gostavam tanto de suas artimanhas que

[11] Aqui, utilizo uma edição Kindle e sua paginação padrão.

aceitavam sofrer consequências para manter aberto o caminho da hilaridade" (Wilson, 2019, p. 29).

Frado passa apenas três anos na escola. A Sra. Bellmont se arrepende de tê-la permitido aprender a ler quando a encontra lendo a bíblia sozinha. Ela confronta o seu marido sobre isso, dizendo: "a encontrei lendo a palavra hoje, como se quisesse se tornar uma preta religiosa, e uma pregadora para a gente branca. Agora vocês enxergam no que deu ter mandado ela para a escola?" (Wilson, 2019, p. 69).

Já as histórias de letramento em *Pássaro na gaiola* contam de um outro momento histórico (anos 1930 e 1940) e da diferença de Marguerite, que, quando morava com a sua avó em Stamps, tinha acesso a livros e a uma série de conhecimentos que a formaram e alimentaram desde a infância.

> Apesar de eu gostar e respeitar Kipling, Poe, Butler, Thackeray e Henley, guardei minha paixão jovem e leal por Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, James Weldon Johnson e "Litania em Atlanta" de W. E. B. Du Bois. Mas foi Shakespeare quem disse: "Quando em desgraça, sem fortuna e afastado dos homens". Era um estado com o qual eu me sentia muito familiarizada. Eu me tranquilizei quanto à sua brancura dizendo que, afinal, ele estava morto havia tanto tempo que não podia ter mais importância para ninguém. (Angelou, 2018, p. 27)

É perceptível, por esse relato, que havia um esforço na formação inicial de Marguerite para familiarizá-la com a cultura negra, suas referências, sua intelectualidade e grandes figuras que escreveram no contexto estadunidense. É também interessante notar que não há nomes de mulheres nesse contexto, o que também fala, possivelmente, da falta de alcance dos textos de mulheres negras, como Jacobs e Wilson.

Quando se mudam temporariamente para Stamps, Bailey e Marguerite são matriculados na Toussaint L'Overture Grammar School. Lá, eles espantam-se com o nível acadêmico de seus colegas. Diz Marguerite que ela e seu irmão eram avançados nos conhecimentos de matemática por causa do trabalho que faziam quando moravam em Stamps e ajudavam na loja da avó e que também eram bons leitores "porque em Stamps não havia mais nada a fazer. Nós fomos adiantados um ano porque nossos professores acharam que nós, crianças do interior, faríamos nossos colegas se sentirem inferiores — e fazíamos mesmo" (Angelou, 2018, p. 83).

A história de letramento mais impactante desse volume, no entanto, fala do encontro de Marguerite com a Sra. Bertha Flowers, uma aristocrata negra de Stamps. Depois de retornar à pequena cidade, traumatizada pelo estupro que sofrera e pela denúncia que

resultara na morte do seu algoz, Marguerite se emudece e é o encontro com Flowers que lhe devolve as palavras. Flowers, conversando com Marguerite, diz: "Sua avó diz que você lê muito. [...] Isso é bom, mas não o suficiente. Palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para dar a elas as nuances do significado mais profundo" (Angelou, 2018, p. 120). Flowers então empresta a ela alguns livros de poesia, para que lesse em voz alta. Ao chegar em casa e compartilhar com Momma e Bailey o que havia acontecido, Marguerite acaba apanhando por usar uma expressão que sua avó interpreta como sendo "dos brancos". Aqui, pode-se observar uma instância daquilo que Kent (1993) destaca: a justaposição narrativa das belezas e absurdos que vão ocorrendo à medida que Marguerite Johnson cresce e se torna narradora de sua própria história.

Aqui, observo a forma como a relação de cada autora com a escolarização, a cultura e a leitura impacta a sua formação, pensando em como esses fatores contribuem para a construção de uma voz e de um estilo narrativo. Além disso, um ponto sensível nessa discussão diz respeito ao véu, ou à atitude de velar determinados detalhes de histórias traumáticas.

O véu, na história da escrita e do pensamento afro-americano, tem uma forte importância simbólica, que pode ser conectada a estudos importantes, como o primeiro livro do pensador W. E. B. Du Bois, lançado originalmente em 1903 e traduzido recentemente para o português por Alexandre Boide, *As almas do povo negro*. No livro, o véu é conectado à ideia da *linha de cor*, uma elaboração de Du Bois para explicar um mecanismo que prevenia as pessoas brancas de enxergarem os negros como sendo verdadeiros cidadãos e humanos.

A metáfora do véu também é recuperada nas narrativas do século XIX aqui abordadas, e em alguns casos, o método de esconder o *verdadeiro* relato é utilizado como um recurso atenuante que pode tornar o texto mais palatável a uma audiência branca. Toni Morrison menciona que, no contexto das *slave narratives,* o véu era utilizado por escritores "para serem tão objetivos quanto era possível — para não ofender os leitores parecendo muito raivosos ou mostrando muita ira" (Morrison, 2019, p. 235)[12]. No uso desse recurso, muitas vezes os autores pediam desculpas por algum relato mais cheio de

[12] to appear as objective as possible — not to offend the reader by being too angry, or by showing too much outrage.

emoções, ou demonstravam "deliberadamente" uma decisão sobre não narrar os verdadeiros fatos.

> Repetidas vezes, os escritores abreviaram a narrativa com frases como "Vamos colocar um véu sobre esses acontecimentos terríveis demais para serem relatados". Ao moldar a experiência para torná-la mais palatável àqueles que estavam em posição de aliviá-la, eles se silenciavam sobre muitas coisas e "esqueciam" muitas outras. (Morrison, 2019, p. 237, aspas no original)[13]

Morrison destaca que a necessidade de encaixe nas expectativas de um público leitor branco impediu historicamente que as vidas interiores dos escritores negros aparecessem em seus textos. Suas emoções, a profundidade de sua complexa personalidade, seus sentimentos e contradições eram elementos ausentes desses textos nos quais se esperava que os autores se submetessem a modelos morais louváveis ou polidos para terem seu discurso validado e aceito. Morrison enfatiza que, em seu trabalho ficcional, busca de certa forma recriar o universo de vidas interiores apagadas e nunca escritas/inscritas na historiografia literária estadunidense. A autora trata de assumir como um projeto artístico e político a expressão das vidas interiores de suas personagens negras, bem como dos horrores e traumas causados pelo racismo, nos mais variados contextos históricos.

Voltando à prática de velar relatos, Jacobs, no seu Prefácio de *Incidentes*, expressa sem rodeios que suas descrições não "fazem jus aos fatos" (2019, p. 9). Já na Introdução de Lydia Maria Child, a abolicionista branca que valida e recomenda o seu texto, lê-se: "Essa fase peculiar da escravidão, vem [sic] sendo, de maneira geral, mantida velada, mas o público precisa começar a conhecer suas características monstruosas, e eu assumo de bom grado a responsabilidade de levantar o véu" (Child, 2019, p. 12). É curioso que Child se sinta implicada de maneira tão central no processo de expor os horrores da escravidão, quando Jacobs é quem corajosamente o faz em sua narrativa de vida, mesmo tendo omitido a *verdade mais dura* sobre os fatos.

Em um exemplo em que se desculpa por ter exposto o que estava debaixo do véu, Jacobs diz:

> Os senhores de escravos se orgulham de ser homens de honra, mas se os leitores ouvissem as enormes mentiras que contam a seus escravos, não teriam o menor respeito pela

[13] Over and over, the writers pull the narrative up short with a phrase such as, "But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate". In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they "forgot" many other things.

> veracidade da honra deles. Empreguei uma linguagem clara. Peço perdão, mas não posso usar um termo intermediário. (Jacobs, 2019, p. 65)

Em outro momento, ela assume que é difícil demais acreditar naquilo que narra: "Não espero que os leitores me deem crédito quando afirmo que durante quase sete anos vivi naquele buraco lúgubre, tão pouco arejado e sem espaço para mexer as pernas. Mas é um fato. [...] Membros da família [...] podem testemunhar a verdade do que digo" (Jacobs, 2019, p. 201).

Em *Our Nig*, num dos muitos momentos em que Frado sofre tortura e é espancada pela Sra. Bellmont, lemos:

> Enquanto a garota era torturada, o Sr. Bellmont chegou. Aproximou-se dela fazendo perguntas que ela não respondeu (porque não pode). Vendo sua situação, rapidamente removeu o instrumento de tortura e foi atrás da esposa. Omitiremos a conversa entre os dois; basta dizer que uma tempestade os assolou e exigiu muitos dias para esgotar sua força. (Wilson, 2019, p. 74)

É interessante notar que, no caso da autobiografia contemporânea, Angelou não se esforça para esconder quaisquer detalhes das agruras e injustiças que experiencia enquanto cresce. Essas marcas de velar o que realmente lhe acontece estão ausentes do texto. Pelo contrário, em uma entrevista com George Goodman, ela fala sobre sua intencionalidade de expor as injustiças, particularmente o estupro que sofre aos sete anos de idade. Ela conta como se sentia no processo de escrita da autobiografia em tela: "eu vou escrever [...] sobre todos aqueles homens negros com seus punhos levantados que falam sobre construir uma nação e que vão para a casa e estupram suas sobrinhas, enteadas e todas as garotas adolescentes que não sabem nada da vida" (Angelou, 1989, p. 9)[14].

Diante daquilo que foi fragmentado e perdido no processo de ex-escravizados não poderem contar sobre seus sentimentos, emoções, sua vida interior, Morrison toma como seu projeto artístico "rasgar o véu" (Morrison, 2019, p. 237) e expor os horrores da escravidão, do racismo e das injustiças vividas por pessoas negras de forma explícita. Não só ela pretende fazer isso através da sua ficção, mas também deseja centralizar a vida interior dessas pessoas, para imaginá-la, com base nas suas memórias, nas memórias históricas e geracionais, bem como no ato da imaginação, um processo que, em outros ensaios, ela chama de *rememória*. A rememória pode ser compreendida, então, como uma

[14] I'm going to write [...] about all those black men with their fists balled up who talk about nation-buildin' time and then go home to rape their nieces and step-daughters and all the little teenage girls who don't know beans about life.

memória complexificada por essas camadas que respondem a violências, apagamentos e fragmentações de um trauma. Na rememória, é necessário inventar para preencher lacunas provocadas pelo trauma da escravidão.

Angelou se utiliza de um recurso similar na contação de sua própria história. Ela acessa profundamente os seus sentimentos, imbricados com a imaginação infantil e o senso de curiosidade que assume diante do mundo; assim como conta do horror do estupro que sofre, da violência que eventualmente vivencia apanhando de sua avó ou de seu tio, de casos de racismo e de linchamentos que vê acontecerem ou de que ouve falar enquanto cresce no ambiente imaginativo, diverso e efervescente da Loja, na casa de sua avó Momma. Como aponta Kent (1993), ela transita entre a beleza e o absurdo, dando conta de cada detalhe do que forma a sua experiência enquanto menina, mulher, poeta e escritora.

Autoria e autoridade: o tropo do *talking book* e a iluminação da escrita

Gates Jr. (1993) destaca que o tropo do livro que fala é um dos tropos mais presentes em autobiografias de ex-escravizados. Na cena, um africano tenta entender o que um livro ocidental "fala", tentando aproximar dele o seu ouvido. Esse tropo aparece em autobiografias de nativos africanos do fim do século XVIII e do século XIX. A primeira ocorrência dessa história pode ser lida na autobiografia de James Gronniosaw, de 1770, em que o autor inaugura o gênero das s*lave narratives*. Gronniosaw conta que, no navio negreiro onde viajava, periodicamente o seu senhor lia rezas cristãs para os tripulantes, posicionando-se frente a um livro. A cena o fez pensar que o livro falava com o senhor, e assim quis que o mesmo ocorresse com ele. Ele acompanha o senhor até o local onde ele havia guardado o livro e, escondido, tenta fazer com o que o livro falasse com ele, aproximando-o de seu ouvido, o que não funciona. Interpreta que o livro não fala com ele em razão de sua negritude.

Gates destaca múltiplos sentidos nessa pequena anedota, mas ressalta que o maior deles é que Gronniosaw escreve (reconta) a história em seu próprio livro, num momento futuro em que ele é agora letrado e se assume como autor de seu texto.

> Literalmente, este tropo do livro que (não)fala se torna uma cena central na instrução contra a qual a autobiografia deste africano negro deve ser lida. O texto se recusa a falar com

> Gronniosaw, então, mais ou menos quarenta e cinco anos depois, Gronniosaw "escreve" um texto que "fala" da existência do seu rosto entre o de autores e textos da tradição ocidental. (1993, p. 19)[15]

O tropo do *livro que fala* parece nos servir muito para pensar a questão da autoria, e, no caso deste estudo, da autoria das mulheres no contexto da autobiografia afro-estadunidense. Formadas e letradas a partir de livros que não falavam diretamente para elas, ou sobre elas, Harriet Jacobs e Harriet Wilson escrevem suas narrativas, textos que falam sobre elas e com elas mesmas, ao mesmo tempo que alcançam uma comunidade leitora mais abrangente e necessitada de conhecer suas histórias.

Ambas as escritoras oitocentistas trazem em seus textos determinadas inseguranças e questionamentos que elas mesmas se colocavam acerca da validade ou verossimilhança do que escreviam. Inclusive, o recurso do uso do véu é utilizado em muitos desses momentos, em que as autoras levantam um questionamento sobre a qualidade do texto de sua autoria. Wilson, por exemplo, ao fim de sua narrativa, resume sobre Frado, sua protagonista:

> Mesmo sendo uma inválida, ela conta com sua simpatia, gentil leitor. Não a negue só porque alguma parte da sua história lhe permanece oclusa, e só é conhecida pelo Deus onisciente. Muito já foi aqui exposto; o suficiente para solicitar sua simpatia e auxílio. (2019, p. 101)

Jacobs, no seu prefácio, relata:

> Desde que cheguei ao Norte, precisei trabalhar com afinco para me sustentar e dar educação aos meus filhos. Isso não me deixou muito tempo livre para compensar a falta de oportunidade de me aprimorar na juventude, e precisei escrever estas páginas em intervalos irregulares, sempre que podia me afastar por alguns momentos das funções domésticas. (2019, p. 9)

No entanto, é interessante observar o movimento orgânico em que essas mulheres exercem a autoridade de autoras. Hazel V. Carby (1993) destaca que elas mobilizavam convenções das *sentimental novels*[16], ao mesmo tempo em que atualizam tal noção,

[15] Literally, this trope of the (non)Talking Book becomes the central scene of instruction against which this black African's entire autobiography must be read. The text refuses to speak to Gronniosaw, so some forty-five years later, Gronniosaw "writes" a text that "speaks" his face into existence among the authors and texts of the Western tradition.

[16] O termo *sentimental novel* era usado pela crítica literária em voga no século XIX para classificar e limitar as ideias contidas na ficção de mulheres que escreviam. Judith Fetterley (1985, p. 8–27), na introdução do seu livro *Provisions: a reader from 19th-century American Women*, destaca que o foco que esses textos colocavam na vida das mulheres e a perspectiva realista que delineavam eram, na verdade, uma qualidade

oferecendo, com suas histórias, alegorias que poderiam servir para interpretar o cenário político e cultural dos Estados Unidos à época. Carby destaca que a presença de elementos das *sentimental novels* já foi usada como pretexto para deslegitimar esses textos por uma crítica que considerava os textos muito melodramáticos. Ela, por sua vez, discorda de tal posição, defendendo que as alegorias, comentários e críticas sociais não aparecem nas *slave narratives* de mulheres de forma tradicional. Ainda sobre a autoridade, Carby destaca que é reconceitualizada quando, por exemplo, Harriet Wilson convoca as pessoas negras a lerem sua narrativa e apoiarem a sua escrita. Wilson escreve e publica seu texto sem o aval e a tutela de abolicionistas brancos, colocando-se como autoridade escritora e usando sua voz para chamar seus irmãos e irmãs à leitura.

Ao exercitar sua autoria, Jacobs cria uma narradora ficcional chamada Linda Brent, ao passo que Wilson cria a personagem Frado, escrevendo sobre ela em terceira pessoa. Ambas, no uso de sua autoridade, desafiam as noções de verdadeira feminilidade, apresentando suas histórias e trajetórias como mulheres que sobreviveram a situações de cativeiro, abuso, violência e manipulação. Enquanto a autobiografia ocidental se concentra no universal, esses textos trazem como objetivo "o foco na comunidade, interdependência, herança e cultura" (Drake, 1997, p. 96)[17].

O letramento é parte fundamental da autoria e da construção da autoridade literária. Sob uma perspectiva da psicanálise, Drake ainda afirma:

> Dominar a língua é central para os modos de formação de identidade construídos por Scarry, Freud, Lacan e pelas revisões feministas dos modelos freudianos e lacanianos. A habilidade de utilizar a linguagem, especialmente a linguagem escrita ou o letramento, é também representada por muitos ex-escravizados como crucial na sua busca por liberdade, uma liberdade que em grande parte é a habilidade de permitir que a consciência se desenvolva sem restrição. (Drake, 1997, p. 92)[18]

A autoridade que essas autoras constroem a partir do uso inventivo e persuasivo da linguagem não só representa uma defesa da importância da educação na vida de pessoas negras. Ela possibilita que, ao lerem suas narrativas, leitoras e leitores também possam se

estilística importante, que complexificava o contexto social e sua representação, em oposição à ficção dos homens daquele período, frequentemente centralizada no sujeito, no indivíduo.

[17] focusing on community, interdependence, heritage, and culture.

[18] The mastery of language is central to the models of identity formation constructed by Scarry, Freud, Lacan, and to the feminist revisions of Freud's and Lacan's models. The ability to utilize language, especially written language or literacy, is also portrayed by many ex-slaves as crucial to their quest for freedom, a freedom which in large part is the ability to allow the consciousness to develop without restriction.

libertar de amarras sociais que os aflijam, bem como de ideias pré-concebidas que questionem a capacidade intelectual de pessoas negras.

Sem pontos finais

Aqui, longe de encerrar uma das possíveis discussões no âmbito das autobiografias afro-americanas de autoria feminina, propomos um olhar para as histórias de letramento, fundamentais nessas narrativas. Tais eventos narrados, mesmo quando contados de maneira fragmentada, dão notícias de uma tomada de consciência sobre processos de liberdade, tanto em níveis subjetivos quanto no contexto sócio-histórico em que se escreve/vive. As marcas de oralidade que remontam à prática *griot* na escrita dessas mulheres trazem ao texto nuances de um discurso que escolhe, através da oralidade, a margem, nos termos em que bell hooks (2019) propõe: como local de perspectiva a partir do qual é possível um olhar único, transformado e transformador.

> Tenho tentado mudar a maneira como falo e escrevo, imprimir um sentido de localização na minha maneira de falar, não apenas de quem eu sou no presente, mas de onde eu venho, das múltiplas vozes que existem dentro de mim. [...]
> A presença dos dominadores muda a natureza e a direção das nossas palavras. A linguagem também é um lugar de luta. (p. 283)

Assim, o *sentido de localização* que percebemos nos textos dessas mulheres fica evidente e é intensificado através da oralidade, utilizada como um recurso consciente de marcação poética e estética da escrita. Numa prática de escrevivência[19] (Evaristo, 2005), essas mulheres utilizam a "fala de um corpo, que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo, *vivido*" (p. 205, grifos no original). Falar este corpo com as palavras deste corpo, produzir um discurso literário através dele é inventar e afirmar uma autoria que descreve uma existência complexa, bela, contraditória, poética e sobretudo humana.

O estilo oral e a inventividade narrativa desses textos abrem espaços para as diversas escritas negras de autoria feminina e a criação de múltiplas possibilidades dentro e para além das autorias. Ao ler narrativas desse tipo, ampliamos nossas percepções sobre a função e os impactos de processos de letramento, principalmente à medida que se pensa

[19] Termo cunhado por Evaristo e conceito amplamente estudado dentro e fora dos estudos literários. Segundo a prática da escrevivência, Evaristo defende a escrita da vida misturada à ficção, num exercício que permite uma autorrepresentação das mulheres negras, que, a partir desse modo de escrita, inserem-se na tradição literária nacional (Evaristo, 2005, p. 205).

neles como imprescindíveis para a contação de histórias de vidas que outrora foram silenciadas ou ignoradas em *livros que não falavam das* ou *com as* mulheres negras.

Referências

ANDREWS, William L. Introduction. *In*: ANDREWS, William L. (ed.). *African American autobiography*: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1993, p. 1–7.

ANGELOU, Maya. *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola.* Tradução: Regiane Winarski. São Paulo: Astral Cultural, 2018.

BRAXTON, Joanne M. Autobiography and African American women's literature. *In*: MITCHELL, Angelyn; TAYLOR, Danille K. (ed.). *The Cambridge companion to African American women's literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 128–149.

CARBY, Hazel V. "Hear my voice ye careless daughters": narratives of slave and free women before emancipation. *In*: ANDREWS, William L. (ed.). *African American autobiography*: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993, p. 59–76.

DRAKE, Kimberly. Rewriting the American self: race, gender and identity in the autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs. *MELUS,* v. 22, n. 4, p. 91–108, 1997.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face: *In*: BARROS, Nadilza Martins de; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo*: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201–212.

FETTERLEY, Judith. Introduction. *In*: FETTERLEY, Judith. *A reader from 19th Century American Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, p. 1–40.

HOOKS, bell. A margem como um espaço de abertura radical. *In*: HOOKS, bell. *Anseios*: raça, gênero e políticas culturais. Tradução: Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019, p. 280–295.

GATES JR., Henry Louis. James Gronniosaw and the trope of the talking book. *In*: ANDREWS, William L. (ed.). *African American autobiography*: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993, p. 8–25.

JACOBS, Harriet Ann. *Incidentes na vida de uma menina escrava*: escrito por ela mesma: Harriet Ann Jacobs. Tradução: Ana Ban. São Paulo: Todavia, 2019.

KENT, George E. Maya Angelou's *I know why the caged bird sings* and black autobiographical tradition. *In*: ANDREWS, William L. Introduction. *In*: ANDREWS, William L. (ed.). *African American autobiography*: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993. p. 162–170.

MORRISON, Toni. The site of memory. *In*: MORRISON, T. *The source of self-regard*: selected essays, speeches and meditations. New York: Alfred A. Knopf, 2019, p. 233–245.

WILSON, Harriet E. *Our Nig, ou esboços da vida de uma negra livre, residente em um sobrado de brancos no norte.* Tradução: Gabriela C. Miani. São Paulo: Aetia Editorial, 2019.

Recebido em: 27/10/2024
Aceito em: 21/01/2025

[i] **Eliza Araújo** é Professora Adjunta no Instituto de Letras, no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (GLE), na Universidade Federal Fluminense. É coordenadora do Núcleo de Estudos em Literatura Diaspórica, Cultura e Tradução (NELDCult/UFF). Coordena o projeto de pesquisa "Poesia com Iluminação: mulheres negras do Black Arts Movement e do Quilombhoje". Seu livro *Morrison, Angelou e Evaristo: mulheres negras e escrita revolucionária* (Pontes, 2023) é o resultado de sua tese de doutorado, onde investiga conexões entre arte, política e a escrita narrativa de mulheres negras nos EUA e Brasil. **E-mail:** elizaaraujo@id.uff.br

CHILE, 1973:
A FANTASIA DE UMA PACÍFICA PRIMAVERA EM *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS*, DE ISABEL ALLENDE

[CHILE, 1973: THE FANTASY OF A PACIFIC SPRING IN 'HOUSE OF SPIRITS', BY ISABEL ALLENDE]

EVANDRO FIGUEIREDO CANDIDO[i]
https://orcid.org/0000-0001-8357-0401
Universidade Federal de Lavras – Lavras, MG, Brasil

Resumo: Este artigo visa a refletir, a partir de *La Casa de los Espíritos*, de Isabel Allende, sobre as tentativas de manipulação da memória perpetradas pelo regime de Pinochet, logo após o golpe militar no Chile, e como tais tentativas incidem no cotidiano, sobretudo dos sujeitos resistentes à ditadura. A partir dos pressupostos de Didi-Huberman (2014), procura-se ainda contrapor o poder ditatorial à figura de sujeitos sobreviventes, cujas memórias são fundamentais para o entendimento da história.

Palavras-chave: Isabel Allende; ditadura; cotidiano; Chile

Abstract: This article intends to analyze, from *La Casa de los Espíritus*, by Isabel Allende, the attempts of manipulation built by Pinochet's regime, after the military coup in Chile, and how these attempts touch the ordinary life, mainly those who resisted to the dictatorship. From the ideas of Didi-Huberman (2014), we intend to contrast the dictatorial power and the subjects that survive, whose memories are fundamental to understand the history.

Keywords: Isabel Allende; dictatorship; ordinary life; Chile

Introdução

Em onze de setembro de 1973, o Chile foi palco de um golpe militar que mudaria os rumos de sua história. Autores como Heraldo Muñoz (2010), Mónica Echeverría e Carmen Castillo (2002) atestam o caráter inesperado do golpe. O cotidiano até então vivido era o de uma sociedade rumo à democracia, um espaço de refúgio para os exilados dos países vizinhos. 1973 é corte no cotidiano social. Todos os resistentes ao regime viram suas existências transformadas, numa situação de clandestinidade em que vidas se viram em constante perigo. Ao mesmo tempo, os agentes do poder se voltaram para esse mesmo cotidiano, no intuito de forjar um cenário, a princípio ameaçado pelo comunismo e, posteriormente, tomado pela harmonia de uma suposta segurança.

O presente artigo visa a pensar, a partir de *La Casa de los Espíritos* (2006), de Isabel Allende, sobre as tentativas de manipulação da memória perpetradas pelo regime de Pinochet, logo após o golpe militar no Chile. Entre tais tentativas, encontram-se a ideia de um comunismo iminente e ameaçador, a invenção da imagem de uma Santiago pacífica, o controle sobre os corpos dos sujeitos, o apagamento da memória do governo anterior, a construção de uma imagem negativa dos inimigos políticos, bem como a inserção de fatos favoráveis ao regime em materiais escolares. Procura-se, ainda, contrapor o poder ditatorial à figura de sujeitos resistentes ao poder, cujo cotidiano se viu atravessado pela necessidade de sobrevivência.

Nesse processo, encontram-se em jogo as políticas da memória, com todos os seus embates e tensões. A narrativa de Isabel Allende permite observar tais construções, em um cenário no qual as disputas em torno da memória ganham fundamental relevância. A atualidade da obra está na necessidade de sempre recordar o passado ditatorial.

Para tal análise, lança-se mão dos aportes teóricos de Didi-Huberman, com *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2014), compreendendo a sobrevivência como ressurgência, bem como de Beatriz Sarlo (2007) e Todorov (2008) sobre os embates envolvendo a memória.

No acender dos Holofotes: ditadura e cotidiano

A ditadura civil-militar no Chile é comumente dividida em três fases, segundo os informes *Retting* e *Valech*, citados em *O Golpe de Estado e a primeira fase no Chile* (2012), estudo de Silvia Sônia Simões sobre os primeiros anos da ditadura chilena. A primeira fase se dá entre setembro e dezembro de 1973 e se constitui num momento de consolidação do regime. Marcam esse momento as prisões e fuzilamentos e uma ausência de organização propriamente dita. O segundo momento, situado entre janeiro de 1974 e agosto de 1977, é marcado pela atuação da DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), uma unidade da política secreta que se transformou no braço repressor de Pinochet. Com ela, surgem mecanismos mais aprimorados de tortura, bem como os centros clandestinos de detenção. Por sua vez, o terceiro período, de setembro de 1997 a março de 1990, é marcado pelo uso da tortura de forma mais seletiva e não tão indiscriminada como no segundo momento.

Tal divisão, no entanto, traz diferentes situações de um período marcado pela violência de Estado. Em todos eles, violências e abusos tiveram como resultado torturados, mortos, desaparecidos e, é claro, exilados. Silvia Sônia Simões (2012) observa que o 11 de setembro chileno marca o fim da primeira experiência socialista democrática no mundo. Seu encerramento se deu de forma extremamente violenta, "com a morte do presidente dentro do Palácio La Moneda diante de um bombardeio encaminhado pelas forças lideradas pelo General Augusto Pinochet" (Simões, 2012, p. 13).

Parte da obra *La Casa de los Espíritus* (2006), de Isabel Allende, discorre sobre a chegada da ditadura militar, marcada por violências, cerceamento de liberdades, abusos e exílios de vários tipos. A princípio pensada como uma longa carta de despedida para o avô da autora, a narrativa permite refletir sobre a memória, a escrita e a história. Sua construção se dá pela narradora Alba, que busca escrever sobre as três gerações de sua família a partir tanto de fontes, ou marcas do passado (diários, memórias de terceiros e fotos), quanto de seu próprio testemunho diante de situações de tensão e tortura. Ao mesmo tempo em que discorre sobre o seu âmbito familiar, a história de Alba permite entrever entrelaçamentos com um contexto mais amplo — a história de seu país. Ela é a última de uma linhagem de mulheres com nomes que sugerem claridade (Clara, Blanca e Alba). Entre anedotas e situações trágicas, violências, paixões e amores, a história da

família Trueba se desenvolve em um cenário de transformações políticas, dentre as quais se destaca a presença da ditadura militar no cotidiano das pessoas, modificando vidas.

Avô de Alba, Esteban Trueba sempre adotou, ao longo da vida, uma postura conservadora. Rico, dono de fazendas e senador, concentra os poderes econômico e político. Embora integrante de uma família aristocrática, Alba se opõe à ditadura, buscando, na clandestinidade, a resistência ao regime estabelecido. Suas ações englobam, sobretudo, o auxílio na fuga de perseguidos políticos. Tais sujeitos se veem ofuscados pela glória luminosa de um poder cuja marca principal é a violência que ameaça a sobrevivência.

Em suas reflexões sobre a sobrevivência, Didi-Huberman (2014) sugere a figura dos vaga-lumes como lampejos de resistência diante do poder. O brilho intermitente dos insetos representa o aparente desaparecimento dos sujeitos marginalizados e perseguidos. Nesse sentido, a despeito da glória luminosa do fascismo ainda presente no cotidiano, há os resistentes, aqueles que, apesar de tudo, continuam emitindo seus sinais: são os vaga-lumes, cujos lampejos aparecem e aparentemente se apagam. Feitos da matéria sobrevivente dos fantasmas, os vaga-lumes seriam os condenados às margens, os relegados ao erro diante da glória emitida pelo poder. "Tal seria, em todo caso, a 'glória' miserável dos condenados: não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim" (Didi-Huberman, 2014, p. 13–14).

Feitos de um brilho discreto, os vaga-lumes erram pela escuridão; sua vida é estranha; seu mundo, por si só muito instável, vagueia entre o desaparecimento aparente e a presença necessária. Didi-Huberman (2014) pensa na oposição entre os políticos pérfidos do fascismo e as figuras marginalizadas. Os projetores da propaganda estariam, nesse sentido, "aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante" (Didi-Huberman, 2014, p. 16), luz que, uma vez projetada, ofusca os pequenos vaga-lumes, projetando um regime de glória cuja incidência no cotidiano propõe uma vida harmônica, uma perfeita primavera de segurança.

Nesse cenário, a memória se torna fundamental, na medida em que se torna um terreno de embates. Não por acaso, Beatriz Sarlo (2007), analisando, a princípio, o caso da Argentina, enfatiza a memória como dever no contexto da ditadura civil-militar na América Latina. É o testemunho de sujeitos sobreviventes que permitiu a condenação do

terrorismo de estado: "a ideia do 'nunca mais' se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita" (Sarlo, 2001, p. 20). No caso da Argentina, o testemunho tornou-se um instrumento jurídico em espaços nos quais outras memórias foram destruídas pelos responsáveis. Foram elementos fundamentais para a transição democrática. Sem as memórias, as condenações na Argentina não teriam sido possíveis.

> Essa perspectiva é reforçada por Tzvetan Todorov, em *Los Abusos de la memoria* (2008), segundo o qual houve uma tendência, por parte dos regimes autoritários do século XX, de suprimir ou controlar as memórias. Nesse sentido, a memória passou a ser vista com bons olhos pelos que lutavam contra a tirania, de forma que toda reminiscência, por mais humilde, foi associada à resistência ao autoritarismo. (Todorov, 2008, p. 14)

Nesse sentido, ao se referir à imagem dos conselheiros pérfidos e à dos vaga-lumes, Didi-Huberman (2014, p. 17) observa que

> os 'conselheiros pérfidos' estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou 'passivos', se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais.

Fica patente aqui a oposição entre as luzes de um poder e os frágeis vaga-lumes, que, sobrevivendo, mantêm suas luzes, apesar de tudo. Alba e os membros da guerrilha são essas figuras que têm na discrição a condição para a sobrevivência. São vaga-lumes imersos na noite trazida por um poder maior que eles próprios e com objetivos destrutivos.

Para além dessa caça aos "sujeitos subversivos", há, da parte do regime, a propaganda que incide sobre o cotidiano. A princípio, a ditadura difunde a ideia do perigo iminente do comunismo. Essa propaganda é mantida e repetida com recursos praticamente ilimitados. Em *La Casa de los Espíritus* (2006), os agentes da ditadura recebiam auxílio financeiro do senador Esteban Trueba, avô de Alba. O receio de um comunismo crescente no mundo e em progresso no país justificaria uma atitude enérgica e a derrubada de um presidente eleito democraticamente.

Para um governo ditatorial, não convém a diferença e a diversidade; a homogeneização deve predominar, como se a sociedade fosse um corpo único. Dessa forma, após o estabelecimento do regime, os soldados patrulhavam a rua. Alguns agentes, excitados pela violência daqueles dias, "detinham os homens com cabelo longo ou com

barba, signos inequívocos de seu espírito rebelde" (Allende, 2006, p. 392, tradução do autor)[1].

O mesmo ocorre com mulheres com calças. Tanto os cabelos dos homens quanto as calças das mulheres passam a ser proibidos, fazendo prevalecer o cabelo curto e a saia. Isso porque os agentes sentiam a responsabilidade de impor o que entendiam por moral, ordem e decência. Trata-se da homogeneização dos costumes, de forma a unificar ações e aparências de acordo com a vontade do novo regime. Ao ir ao congresso felicitar os agentes e perguntar por seu filho Jaime, Esteban Trueba é surpreendido com uma fala autoritária, que lhe ordena a comparecer na manhã seguinte para assistir ao *Te Deum*, "com que a pátria agradeceria a Deus a vitória sobre o comunismo" (Allende, 2006, p. 394, tradução do autor)[2].

Didi-Huberman (2014) observa que o verdadeiro fascismo é aquele que se volta para os "valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo" (Didi-Huberman, 2014, p. 28–29). Cortar o cabelo, usar saias, comparecer a uma solenidade pública, tudo isso diz respeito a um fascismo cultural que poda manifestações da diferença; mais que isso, pretende controlar os corpos dos indivíduos, incutindo-lhes valores e impedindo-lhes a possibilidade da escolha. Ao mesmo tempo avesso ao outro, o regime autoritário faz crer que a sociedade existe como um bloco único, com harmonia de pensamentos. É o que se pretende com o *Te Deum*; sua urgência é tão incisiva, que o modo como a convocação é feita espanta o senador Trueba, tão pouco acostumado a receber ordens. Tais eventos representam um corte no cotidiano da cidade.

O próprio senador, em carona com um soldado, diz que, se os militares não se tivessem adiantado, os comunistas teriam dado o golpe e, àquela hora, os próprios militares estariam mortos. Essa imagem construída pelo poder provoca algo análogo à imagem vista por Pasolini: uma noite que teria "devorado, assujeitado ou reduzido as diferenças" (Didi-Huberman, 2014, p. 30), noite na qual os projetores se acendem com toda força, sobretudo nas notícias transmitidas pela mídia.

Após o golpe, o toque de recolher dura dois dias, que, para Alba, representam uma eternidade. Ela chama a atenção para a forma como as rádios acolhem o novo regime, transmitindo a imagem dos novos líderes:

[1] "detenían a los hombres con pelo largo o con barba, signos inequívocos de su espíritu rebelde".
[2] "con que la patria agradecería a Dios la victoria sobre el comunismo".

> as rádios transmitiam ininterruptamente *hinos marciais* e a televisão mostrava apenas *paisagens do território nacional e desenhos animados*. Várias vezes por dia apareciam nas telas os quatro generais da junta, sentados entre o escudo e a bandeira para promulgar seus éditos: *eram os novos heróis da pátria.* (Allende, 2006, p. 391, tradução do autor)[3]

Com base em Pasolini, Didi-Huberman (2011) observa a presença constante dos mecanismos televisuais no cotidiano das pessoas. Como não nos furtar a eles? Os hinos marciais, as paisagens do território nacional, a presença constante dos generais, pintados como "heróis da pátria", chegam às casas para ali se estabelecerem, firmando imagens de poder. A mesma estratégia é observada por Umberto Eco, em *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005). Com memórias referentes aos anos 1930 na Itália, o narrador destaca as figuras heroicas de soldados em posição de combate. Nota que seria praticamente impossível, para uma criança, não se admirar de tais figuras.

Paralelamente à ideia dos vencedores como heróis, tem-se a fabricação de uma imagem negativa do inimigo. Tal processo acontece no início do novo governo, com a orquestração de uma campanha cujo fim era apagar a imagem positiva do "presidente" para substituí-la por outra, muito conveniente aos novos interesses. Sua casa é aberta para visitas, com o nome de "o palácio do ditador".

Um exemplo semelhante de fabricação do inimigo é descrito por Umberto Eco (2005). Nele vemos a representação do judeu e do soldado estadunidense por revistas italianas dos anos 40; suas figuras aparecem animalescas, enfeadas: um macaco com uniforme de soldado aparece burlescamente abraçado à estátua da "Vênus de Milo", ridicularizada pelo valor de dois dólares nela gravado. A figura feia de um judeu apontando o punho fechado para o expectador traz o feio associado ao violento. Nesse sentido, a ideia do feio e do animalesco torna-se uma arma de guerra. Tais figuras são construídas como feias exatamente pelo fato de representarem o inimigo.

Na narrativa aqui analisada, nota-se um processo semelhante:

> podia-se olhar dentro dos seus armários [os do presidente] e assombrar-se com o número e qualidade dos seus casacos de camurça, registrar os caixotes, vasculhar a despensa para ver o rum cubano e o saco de açúcar que guardava. (Allende, 2006, p. 401, tradução do autor)[4]

[3] "Las radios transmitían ininterrumpidamente himnos guerreros y la televisión mostraba sólo paisajes del territorio nacional y dibujos animados. Varias veces al día aparecían en las pantallas los cuatro generales de la junta, sentados entre el escudo y la bandera, para promulgar sus bandos: 'eran los nuevos héroes de la patria'".

[4] "Se podía mirar dentro de sus armarios y asombrarse del número y la calidad de sus chaquetas de gamuza, registrar sus cajones, hurgar en su despensa, para ver el ron cubano y el saco de azúcar que guardaba".

A indumentária de qualidade e o álcool sugerem um indivíduo dado a prazeres. Além disso, "circularam fotografias grosseiramente manuseadas que o mostravam vestido de Baco, com uma guirlanda de uvas na cabeça, refastelando-se com matronas opulentas e atletas do seu próprio sexo, em uma orgia perpétua [...]" (Allende, 2006, p. 402, tradução do autor)[5]. As imagens fabricadas, da mesma forma que aquelas referidas por Umberto Eco, dizem respeito à destruição de qualquer admiração pública pela figura do inimigo. Convém ao novo regime que a população entenda o presidente deposto como devasso.

Em *Geografias de exílio* (2005), Miriam L. Volpe destaca os usos e manipulações da memória. No mesmo caminho de Eco (2005), a autora observa que "quem manipula a memória manipula, também, o poder". Nesse sentido, há tantos procedimentos de silenciamento, quanto "a falsificação, o mascaramento e a simulação de fatos para a conformação de uma ordem imposta" (Volpe, 2005, p. 93).

Falsificação e mascaramento evidenciados no trabalho com as imagens, de forma a destruir a imagem do líder adversário. Essa tentativa de manipulação da memória fica também patente no dia do bombardeio do palácio presidencial. Jaime (médico e tio de Alba, que ficara junto do presidente até seus últimos momentos) é retirado à força do edifício. Conduzido até as autoridades, o médico ouve que seria liberado em troca de uma declaração na televisão: "só queremos que apareça na televisão e diga que o Presidente estava bêbado e que se suicidou. Depois o deixo ir para sua casa" (Allende, 2006, p. 390, tradução do autor)[6].

Trata-se, aqui, da tentativa de forjar acontecimentos a partir de um testemunho, de manipular uma memória por meio da negociação da liberdade. A imagem do presidente deposto como de um bêbado que se suicidou remeteria à ideia de um homem ao mesmo tempo devasso e fraco. O suicídio, por sua vez, retiraria do regime recém-instalado toda a responsabilidade daquela morte. Assim como o feio e o animalesco se tornam arma de guerra nas descrições de Eco, as figuras do bêbado e do suicida — relatada por um testemunho — serviriam (verdadeira arma ideológica) como estratégia para a destruição da imagem do inimigo.

[5] "Circularon fotografías burdamente trucadas que lo mostraban vestido de Baco, con una guirnalda de uvas en la cabeza, retozando con matronas opulentas y con atletas de su mismo sexo, en una orgía perpetua".

[6] "Sólo queremos que aparezca en la televisión y diga que el Presidente estaba borracho y que se suicidó. Después lo dejo irse a su casa".

Trata-se, portanto, de falsificação, mascaramento e manipulação da memória, com vistas à legitimação da nova ordem política em ascensão; a memória, aqui, funcionaria como um registro histórico, para Volpe (2005), um artefato criado pelos narradores da história — os dominadores.

Em suas *Teses sobre o conceito de história* (1994), Walter Benjamin questiona exatamente a história que se identifica com os vencedores; mais do que isso, uma história que se coloca como verdade do passado — aquilo que o autor chama de "historicismo". Diante de uma história que se firma como verdadeira, ele propõe a apropriação de uma reminiscência, "tal como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 1994, p. 224), perigo que consiste em se entregar, tal como um instrumento, às classes dominantes.

Benjamin pensa ainda num estudo do passado que sirva para se agir no presente, e não como um instrumento justificador das tradições; dessa forma: "o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer [...]" (Benjamin, 1994, p. 224).

Para Herbert Daniel (1982), a tortura era mais do que uma forma de se retirar a verdade; era uma filosofia, um meio de se *fazer a verdade*. Trata-se do processo tentado com Jaime: a produção da verdade por meio de ameaças e dor. Ora, quando Jaime se nega a fazer as declarações na televisão, é agredido, humilhado e retirado inconsciente do Ministério da Defesa em um ônibus do exército; logo depois, ele recupera a consciência: "através do vidro observou a noite e quando o veículo se pôs em marcha, pôde ver as ruas vazias e os edifícios embandeirados. *Compreendeu que os inimigos haviam ganhado* e provavelmente pensou em Miguel" (Allende, 2006 p. 390, grifos meus)[7]. Jaime tem consciência da vitória do inimigo; numa conclusão semelhante, Benjamin arremata sua reflexão (presente na última citação do parágrafo anterior): "[...] e esse inimigo não tem cessado de vencer" (Benjamin, 1994, p. 225).

As "centelhas de esperança" às quais se refere Benjamin (1994) dialogam com os vaga-lumes, essas faíscas momentaneamente ofuscadas pelo esplendor dos holofotes, pelas manipulações e falsificações da memória. Dois dias depois, Jaime é fuzilado após horas sem alimento e sem água. Opta, portanto, por se manter do lado dessas centelhas,

[7] "A través del vidrio observó la noche y cuando el vehículo se puso en marcha, pudo ver las calles vacías y los edificios embanderados. Comprendió que los enemigos habían ganado y probablemente pensó en Miguel".

com prejuízo de sua própria vida. Apesar de sua recusa em declarar o suicídio do presidente, essa se torna a versão oficial, na qual ninguém acredita.

Os atos de fixação do novo governo prosseguem nas semanas seguintes, marcadas por tentativas de embelezamento da cidade, que vão desde sua limpeza à retirada de mendigos da rua. Revelam-se as belezas, ocultando-se os marginais, figuras "obscenas" que, sempre fora de cena, não deveriam aparecer aos olhos estrangeiros:

> Puseram vedações para cobrir as populações marginais, ocultando-as dos olhos do turismo e dos que não queriam ver. Em uma noite surgiram por encantamento jardins recortados e maciços de flores nas avenidas plantados pelos desempregados para criar a *fantasia de uma pacífica primavera.* (Allende, 2006, p. 400, tradução do autor)[8]

"Pacífica primavera" diz respeito a um mundo inventado pelo poder dos projetores que ofusca qualquer manifestação contrária: "qualquer tentativa de escrever mensagens políticas em via pública era castigado com uma rajada de metralhadora no local" (Allende, 2006, p. 400, tradução do autor)[9]. A cidade se torna "bonita" como nunca antes; desaparecem os meninos mendigos, os cães vadios e os caixotes de lixo. Tem-se a sensação de um mundo novo — muito "admirável" — em oposição a uma era de terror marcada pelo medo do comunismo.

As luzes do poder chegam ao âmbito educacional, sobretudo aos materiais de história: "com uma canetada, os militares mudaram a história, apagando os episódios, as ideologias e os personagens que o regime desaprovava" (Allende, 2006, p. 402, tradução do autor)[10]. Há mudanças no mapa, conferindo ao país mais território do que ele de fato dispunha. A censura, a princípio restrita aos meios de comunicação, passa a abarcar os textos escolares, as canções, as temáticas dos filmes e as conversas particulares. Proíbem-se palavras como "sindicato", "companheiro" ou "liberdade", que passam a ser ditas com cautela.

Diante de tantas construções marcadas por escolhas e supressões favoráveis ao regime, "Alba se perguntava de onde haviam saído tantos fascistas da noite para o dia"

[8] "Pusieron panderetas para tapar las poblaciones marginales, ocultándolas a los ojos del turismo y de los que no querían ver. En una noche surgieron por encantamiento jardines recortados y macizos de flores en las avenidas, plantados por los cesantes para crear la fantasía de una pacífica primavera".

[9] "Cualquier intento de escribir mensajes políticos en la vía pública era penado con una ráfaga de ametralladora en el sitio".

[10] "De una plumada, los militares cambiaron la historia, borrando los episodios, las ideologías y los personajes que el régimen desaprobaba".

(Allende, 2006, p. 402, tradução do autor)[11]. Por conta do fechamento da Faculdade de Filosofia a qual frequentava, ela abandona os estudos. Alguns professores são presos, outros desaparecem; um deles, Sebastián Gómez, é morto após a delação de seus próprios alunos. A universidade se enche de espias.

Walter Benjamin (1994), em *Experiência e Pobreza*, traz a ideia da "autoridade do moribundo", figura emblemática, a qual caberia maior autoridade no ato de transmitir experiência. Didi-Huberman (2014), no entanto, observa que a condição de moribundo não diz respeito apenas ao velho pai agonizante de *Experiência e pobreza* (1994) ou mesmo à figura dos "mulçumanos", segundo Agamben (2008), mas se estende a todos, tanto por afrontar nossa condição temporal quanto pela "extrema fragilidade de nossos 'lampejos' de vida" (Didi-Huberman, 2014, p. 139), fragilidade evidenciada em razão da impotência desses pequenos lampejos aparentemente desaparecidos diante do foco luminoso do poder.

Tal fragilidade, no entanto, não significa morte definitiva. Trata-se de um desaparecimento momentâneo dos sujeitos resistentes. Sua morte aparente, seu apagar de luzes dura um instante, para, em seguida, ressurgir em outro lugar ou tempo, trazendo à tona memórias capazes de afrontar qualquer tentativa de negacionismo. Nesse sentido, a despeito de todas as tentativas de se forjar memórias de uma "pacífica primavera", deve prevalecer o testemunho daqueles que viram suas existências ameaçadas. *La Casa de los Espíritus* encena esse testemunho que sobrevive ao tempo, lampejando no presente aquilo que não pode ser esquecido.

Considerações finais

Este artigo refletiu, a partir de *La Casa de los Espíritus* (2006), de Isabel Allende, sobre as construções feitas pela ditadura chilena ao buscar se firmar no poder. Da ideia de um comunismo iminente, passando pela sensação de uma cidade estável, até a imagem negativa do inimigo e a propagação de uma história heroica do regime nos livros didáticos, temos um itinerário voltado para o cotidiano e para a manipulação das memórias.

[11] "Alba se preguntaba de dónde habían salido tantos fascistas de la noche a la mañana".

Há, no entanto, aqueles que sobrevivem e cujas memórias permitem se contrapor ao discurso do poder, que visa a apagar a diversidade. Refletir sobre essas estratégias e seus impactos no cotidiano é fundamental para um melhor entendimento da história e do tempo presente.

O retorno recorrente de imagens afeitas ao autoritarismo, bem como a recente tentativa de golpe militar na Bolívia, sugere, no âmbito da América Latina, um passado pouco confrontado. Tal cenário evidencia a atualidade de *La Casa de los Espíritus* e a necessidade de sua constante retomada.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALLENDE, Isabel. *La Casa de los Espíritus*. 7. Ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas* (vol. 1). Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ECHEVERRÍA, Mónica; CASTILLO, Carmen. *Santiago-París*: el vuelo de la memoria. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

ECO, Umberto. *A misteriosa chama da rainha Loana*: romance ilustrado. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador*: memórias políticas do Chile sob Pinochet. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SIMÕES, Silvia Sônia. O Golpe de Estado e a primeira fase da Ditadura militar no Chile. *Espaço Plural*, v. XIII, n. 27, p. 195–213, julio–diciembre, 2012. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944369014. Acesso em: 21 set. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução: Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008.

VOLPE, Miriam Lidia. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

Recebido em: 30/06/2024
Aceito em: 04/11/2024

[i] **Evandro Figueiredo Candido** é graduado e mestre em Letras pela UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei); graduado em História pela UFV (Universidade Federal de Viçosa); doutor em Letras pela UFMG; professor de Teoria Literária e Literatura pela UFLA (Universidade Federal de Lavras). **E-mail:** evan.candido9@gmail.com

https://doi.org/10.55702/3m.v29i58.61442

DRUMMOND, LEITOR DE STEPHEN SPENDER

[DRUMMOND, STEPHEN SPENDER READER]

CLEBER RANIERI RIBAS DE ALMEIDA[i]
https://orcid.org/0000-0002-9617-5344
Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, Brasil

Resumo: Trata-se da tradução do ensaio intitulado "What is Modern in Modern Poetry" (1948), de autoria do poeta inglês Stephen Spender (1909–1995), acompanhada de um esquecido artigo do poeta Carlos Drummond de Andrade, intitulado "Poesia e Pesadelo" (1949), então publicado nos jornais *Correio da Manhã* (RJ) e *Folha da Manhã* (SP). O artigo de Drummond é uma recensão crítica do ensaio de Spender. Estas duas fontes documentais evidenciam que Drummond usou as prescrições poéticas de Spender como pedras de toque para elaboração do poema "A Máquina do Mundo", publicado sete meses depois de "Poesia e Pesadelo". Nosso propósito é resgatar os esquecidos textos de ambos os autores e, assim, revelar certas nuanças da fenomenologia da criação poética de "A Máquina do Mundo", nuanças que abrirão novos caminhos para intepretação do poema.

Palavras-chave: Drummond; Stephen Spender; A Máquina do Mundo; Filosofia das Máquinas

Abstract: This is a translation of the essay entitled "What is Modern in Modern Poetry" (1948), by the English poet Stephen Spender (1909–1995), accompanied by a forgotten article by the poet Carlos Drummond de Andrade, entitled "Poesia e Pesadelo" (1949), then published in the newspapers Correio da Manhã (RJ) and Folha da Manhã (SP). Drummond's article is a critical review of Spender's essay. These two documentary sources show that Drummond used Spender's poetic prescriptions as touchstones for the poem "A Máquina do Mundo", published seven months after "Poesia e Pesadelo". Our aim is to recover the forgotten texts of both authors and thus reveal certain nuances in the phenomenology of the poetic creation of "The World Machine", nuances that will open up new ways of interpreting the poem.

Keywords: Drummond; Stephen Spender; The Machine of the World; Philosophy of Machines

Introdução

No dia 6 de março de 1949, a 2ª seção do jornal *Correio da Manhã* (RJ) publicou um instigante ensaio de Carlos Drummond de Andrade intitulado "Poesia e Pesadelo". O texto foi reimpresso no jornal *Folha da Manhã* em 10 de abril de 1949[1] e, tal como ocorrera com outros estudos críticos de autoria do poeta, permaneceu perdido nos jornais da época sem que jamais fosse compilado em livro. Decerto, Drummond jamais fez questão de que o ensaio fosse posteriormente republicado. E ainda que não saibamos, por confissão, o motivo da recusa, podemos presumir, a partir do texto, por que o poeta jamais o encetou num de seus livros posteriores. Trata-se de material inconfidencial para um artista que pretendia manter em segredo as ideias originárias de seu mais enigmático poema. O conteúdo das reflexões ali encerradas tornou-se, com o tempo, flagrantemente revelador do modo como o bardo pensou, prefigurou e concebeu a alegoria de "A Máquina do Mundo".

"Poesia e Pesadelo" é a recensão crítica de um olvidado ensaio de Stephen Spender, intitulado "*What is Modern in Modern Poetry*", publicado na revista de artes *The Tiger's Eye*, (n. 4, 1948, p.1–13). Drummond, propositadamente, não creditou o título do ensaio resenhado. É provável que o poeta mineiro tenha lido e adquirido esse raríssimo texto de Spender na Livraria Guanabara. Segundo o testemunho de Zevi Ghivelder, ex-balconista da Livraria, o poeta itabirano a frequentava assiduamente. Contudo, quando consultamos o Inventário do Arquivo Carlos Drummond de Andrade, não encontramos a revista *The Tiger's Eye* entre os documentos do acervo. Das duas, uma: ou Drummond jamais adquiriu a revista, tendo lido o ensaio de Spender na própria Livraria, ou a comprou e, posteriormente, a perdeu ao longo da vida, o que é bastante provável.

Temos então razões mais do que convincentes para acreditar que as reflexões de Spender foram inspiradoras para que Drummond começasse a conceber os rudimentos

[1] Essa republicação é muito importante porque a primeira versão carioca foi impressa com muitos erros tipográficos. O cotejo de ambas as versões nos permite corrigir algumas dessas erratas, ainda que muitas tenham se repetido. Erros como "anglo" em vez de "ângulo" persistiram, além de aspas que se fecham sem que saibamos onde deveriam ter sido abertas. Além disso, a versão da *Folha da Manhã* se encerra em "obscuros enigmas", tendo suprimido a frase final do artigo. Essas rasuras, contudo, não impedem a leitura e plena compreensão do texto.

alegóricos e narrativos de "A Máquina do Mundo". Afinal, "Poesia e pesadelo" foi publicado sete meses antes da primeira publicação do poema. E é notório como o *leitmotiv* filosófico daqueles tercetos segue as prescrições do ensaio de Spender. Trazer os ensaios à tona não apenas nos revela certas nuanças da fenomenologia da criação poética de "A Máquina do Mundo", nuanças que abrirão novos caminhos para intepretação do poema.

Poesia e Pesadelo

Carlos Drummond de Andrade

Stephen Spender, poeta inglês que combateu pela república espanhola, analisou há pouco o conceito de "moderno" em poesia.

O "moderno" começa por existir em nós, na nossa própria mente, como um primeiro motor de certos artistas, observa o autor de *Ruins and Visions*. Às vezes é um complexo, outras uma neurose. A preocupação de "ser moderno" apresenta-se não raro inconsciente e de toda maneira domina a atividade criadora de determinado tipo de artista.

Mas o "moderno" existe fora de nós, como uma consequência desse estado de espírito e como um fenômeno independente dele. Assim, não se trata a rigor de um fenômeno contemporâneo. "O contemporâneo é a insistência no moderno como finalidade artística". Por exemplo, um dos sinais exteriores da modernidade em poesia, o verso livre, já está em Marlowe e Shakespeare, como está ainda, acrescente-se de passagem, ao longo de toda a lírica espanhola tradicional. (P. Henriquez Ureña, *La Versificación irregular en la poesia castellana*). Mas a insistência no processo, e sua como que sistematização convulsiva, é fenômeno do modernismo contemporâneo, que se aplica em tomar um caso particular de versificação e aprofundá-lo até os seus limites extremos, por certo como um dos recursos artísticos que melhor poderão exprimir o que há de irregular, de extravasante, de conturbado em nossa alma dita moderna.

Há que distinguir, contudo, entre forma e espírito modernos. Para Spender, o verso livre de Whitman é moderno, porém sua poesia não o é. Esse verso livre norte-americano era a Guerra da Independência dos Estados Unidos projetada formalmente na literatura: não sendo essencialmente moderna a sensibilidade do cantor de *Leaves of Grass*, os poemas a ela não se ajustam, resultando muita vez em enumerações cacetes, superficiais, externas. Whitman, em sua poesia "revolucionária", acaba lembrando-nos Tennyson. Ao

passo que Baudelaire, fiel à tradição e mesmo à convenção formal, revela-se-nos perturbadoramente moderno, e pai da poesia moderna: seu conteúdo, sim, é a própria vida moderna: "a experiência do tédio, a humanidade, a feiura e a beleza da cidade moderna".

Moderno é, pois, o que caracteriza a vida de hoje, no que essa vida se diferencia da vida em qualquer outro tempo ou em qualquer outro ponto. É, numa palavra, a industrialização, com suas consequências psicológicas, humanas, sociais. Uma delas, apontada por Eliot: nossa sensibilidade rítmica já não é a mesma da de nossos antepassados, porque foi modificada pelo ruído do motor a gasolina[2].

Atenção, porém: o poeta moderno não é simplesmente aquele que canta a máquina ou a cidade tentacular[3], e pode muito bem suceder que esse não o seja. Moderno se dirá antes daquele que se empenhar "em pôr conscientemente o mundo interior da imaginação criadora em uma certa relação com o ambiente contemporâneo, desde que, pelo sentimento, haja percebido que a relação existente não é satisfatória". Considera a definição modelar, e aplicável a qualquer tipo de artista moderno, de hoje como do passado mais remoto. O novo não será mais, portanto, que uma nova relação estabelecida entre as coisas e nós.

Prosseguindo em sua exposição, Spender anota que parece caber uma função geral à poesia moderna: a de integrar no mundo poético a fealdade, a beleza fantástica, a aparente inumanidade dos fenômenos da chamada "era do maquinismo". **Sua comovedora tarefa consiste, pois, não em tornar inumana ou desumana a poesia, senão em recusar a ideia de ser inumano o mundo em que vivemos, de aço, vapor, energias cósmicas. A máquina fica sendo um símbolo poético das paixões humanas; poetiza-se o sonho da máquina, já que tudo é sonho,** e uma grande cidade não é mais que um enorme conjunto de sonhos mesclados e superpostos. Os sonhos de glória napoleônicos deixaram em Paris sua marca física, o Arco do Triunfo, e "sob as grandes botas do sonho alemão durante a ocupação, arde a pequena chama

[2] O tema da sensibilidade poética para certos aspectos da experiência vital aparece diversas vezes nos ensaios de Eliot. Creio, porém, que Drummond se refira à clássica passagem do ensaio "Johnson como crítico e poeta", na qual Eliot diz: "A sensibilidade de qualquer época do passado dá sempre a impressão de que provavelmente é mais limitada do que a nossa, pois estamos naturalmente muito mais cônscios da falta da consciência de nossos ancestrais com relação às coisas de que somos conscientes do que da falta de consciência, em nós mesmos, relativamente às coisas que eles perceberam e das quais não temos a menor ideia" (Eliot, 1991, p. 231–232).

[3] Drummond refere-se aqui ao livro de Emile Verhaeren, *Cidades tentaculares* (*Les Villes Tentaculaires*, 1895).

votiva do Soldado Desconhecido", outro sonho, ou outro símbolo, que perdura. "Em algumas seções da cidade, a vida dos pobres, isto é, os sonhos e as aspirações dos pobres, estão [sic] enredados nas linhas mais rígidas e poderosas dos sonhos de seus exploradores. Não obstante, tudo é sonho, e a única esperança da humanidade é sonhar um sonho melhor, buscar uma felicidade maior e menos egoística, desvanecendo os seus pesadelos". A essa luz poética de Spender, o próprio marxismo não é mais do que uma teoria de interpretação dos sonhos, aplicada numa vasta escala a toda sociedade, e não na diminuta proporção do indivíduo humano.

Menos artificiosa do que parece à primeira vista, a concepção do nosso ensaísta apoia-se na verificação de que vivemos sobre dois níveis: o interior, fluído e movediço ao sabor de nossa fantasia individual, e o exterior, onde o produto dessa fantasia se deposita cristalizando-se. **Assim, máquinas, guerras e imperialismos são apenas a cristalização, no tempo e no espaço, de nossos sonhos, ou pior, de nossos pesadelos. Aparentemente monstruosos, tais pesadelos solidificados são ainda humanos, humaníssimos; apenas, preferimos considerá-los fora da humanidade, quando já não temos força para nos furtarmos a eles. É o drama da era maquinista, o drama por excelência moderno, de que o poeta de hoje tem uma trágica percepção.**

Aqui intervém o "realista social", e propõe ao poeta que transforme esse pesadelo. Mas o Spender experiente de 1948 não atribui tal função ao poeta: ao cuidar da transformação do sonho deixaria ele de sonhar, aderindo à cristalização, e passaria a ser mero propagandista; sairia do nível interior para mecanizar-se "em tarefas construtivas e externas".

É certo que o artista moderno se tem prestado a essa experiência. Como é certo também que impulsos contraditórios costumam sacudi-lo. Assim, o caso de **W.H. Auden**, citado por Spender, e o dele próprio, como o de outros grandes poetas de sua geração, que passaram do social para o subjetivo, do político para o metafísico — "períodos de expansão e de encolhimento". Justifica Spender a retração de **Auden** em sua visão social, pela circunstância óbvia e desagradável de que "a sociedade não parece estar-se movendo na direção de um paraíso socialista", e uma visão utópica não é suficiente para quem queira fazer um retrato poeticamente verdadeiro da vida humana, como uma unidade de consciência sob a estrutura despedaçada das cristalizações externas do nosso tempo"

[sic][4]. Os poetas desse tipo cantavam, pois, o inverso da realidade que os envolvia, e seu modernismo era a negação da vida moderna, sem ser ao mesmo tempo a superação ou a solução desta, que permanece com seus pesadelos demasiado reais. Outra solução, a de Eliot, converte o desespero tipicamente moderno de "The Waste Land" em salvação pessoal pelo cristianismo: a fuga do tempo através da intemporalidade. Essas experiências "modernas" estão liquidadas como tais. Resta, para Spender, o exemplo modernista de Apollinaire, que procurou extrair do **maquinário** e da cidade nova toda gama de sensações estéticas e humanas que eles podem proporcionar: seus poemas dão por sua vez a sensação de viagem — "mas é uma viagem triste, com poucos lugares de descanso".

De tudo isso conclui Spender que o modernismo se extinguiu, à falta de finalidade: já não é contemporâneo. O artista moderno era um engolidor de espadas, às vezes de grande potencialidade, pois tinha de devorar até turbinas e metralhadoras. Suas armas de ação e reação eram a sensibilidade e a personalidade. Não bastam, no mundo de hoje.

Ao fim deste imperfeito resumo, haveria que discutir com o nosso poeta a caducidade, que ele proclama, de um estado de espírito que não pode ter se esgotado, como não se esgotou a realidade de que se nutre ou que reflete. Admitamos que um grupo de poetas atingiu, por via individual, as verdades que encerram de algum modo o ciclo algo romântico do modernismo conceituado sob o ângulo que acabamos de expor. Não é menos certo, contudo, que o processo de desintegração dos pesadelos está apenas em começo, e a poesia, como as artes em geral, e como o próprio homem, tem de descobrir uma **saída para a claridade**. As verdades particulares a que atinge um poeta não se contagiam obrigatoriamente aos demais, que precisarão descobri-las por si mesmos. De um modo geral, o território "moderno" está ainda por explorar, com todos os seus **escuros enigmas**. Não está morto o que ainda não começou a nascer (Andrade, 1949).

***

1. What is Modern in Modern Poetry

O que é o moderno na poesia moderna

Stephen Spender

[4] Nas duas publicações do artigo, não é possível saber onde estas aspas se abrem.

1. Some people talk as though they were in favor of all contemporary works of art being modern. They praise every contemporary achievement which they regard as modern and they dislike any work done by any contemporary artist which they do not consider so. At the other extreme, there are those who like what is conventional and dislike modern art.

Algumas pessoas falam como se fossem a favor de que todas as obras de arte contemporâneas sejam modernas. Elogiam todas as realizações contemporâneas que consideram modernas e não gostam de qualquer trabalho feito por qualquer artista contemporâneo que não considerem assim. No outro extremo, estão aqueles que gostam do convencional e não gostam da arte moderna.

2. Now there is a certain mysteriousness in all this talk about what is modern in art. My purpose here is to consider what being modern means in one particular art, poetry, though the modernism which I analyze in poetry has its parallels also in painting and in music.

Ora, há um certo mistério em toda essa conversa sobre o que é o moderno na arte. O meu propósito aqui é considerar o que significa ser moderno numa arte específica, a poesia, embora o modernismo que analiso na poesia tenha paralelos também na pintura e na música.

3. Those people who support the modern think of modernism in poetry as distinctly an aim. By modern, they do not just mean being contemporary. They mean, rather, writing in a special way, writing about a special subject-matter; rejecting certain old forms of writing poetry and using perhaps vers libre; or even discovering what are called "new forms" or using old forms in an entirely new way. Being modern is an idea at once strong and generalized. It is so strong that one might almost say that in most minds there is by now an idea of what is modern which contains its classical examples. For instance, Walt Whitman is "modern" because he wrote in free verse. Rimbaud, on the other hand, often uses conventional forms without, as it were, the slightest regard for their conventions. Gerard Manley Hopkins wrote sonnets which, although strictly and technically sonnets, yet observed none of the principles of development which most of his contemporaries

expected from the sonnet. Many classical examples of modern art exist, not only in poetry, but still more in painting and music (the impressionists, the Post-impressionists, the music of Stravinsky written before the last war, etc.). One has only to mention these works to see that they retain their essentially *modern* character. Modernism does not mean just being fashionable, up-to-date. It is quite conceivable even that modernism as an aim might become out of date (as it has done in Soviet Russia), though it would remain nevertheless a part of the now historic modern movement. In fact, I should say that the generation of writers living today is less modernist than that living in 1939. We who live in 1948 are not as futurist as the Futurists in 1909 thought we would be.

Os adeptos do moderno consideram o modernismo na poesia claramente como um objetivo. Por moderno, não entendem apenas ser contemporâneo. Entendem, antes, escrever de uma maneira especial, sobre um assunto especial; ou, ainda, rejeitar certas formas antigas de escrever poesia e usar, talvez, o *vers libre*; ou, mesmo, descobrir as chamadas "novas formas", ou usar formas antigas de um modo inteiramente novo. Ser moderno é uma ideia ao mesmo tempo forte e generalizada. É tão forte que se poderia dizer que na maioria das mentes já existe uma ideia do que é moderno, ideia que contém seus exemplos clássicos. Por exemplo, Walt Whitman é "moderno" porque escreveu em versos livres. Rimbaud, por outro lado, usa frequentemente formas convencionais sem ter, por assim dizer, a menor consideração pelas convenções de tais formas. Gerard Manley Hopkins escreveu sonetos que, embora fossem estrita e tecnicamente sonetos, não observavam nenhum dos princípios de desenvolvimento que a maioria de seus contemporâneos esperava do soneto. Existem muitos exemplos clássicos de arte moderna, não só na poesia, mas ainda mais na pintura e na música (os impressionistas, os pós-impressionistas, a música de Stravinsky escrita antes da última Guerra etc.). Basta mencionar essas obras para constatar que conservam o seu carácter essencialmente *moderno*. Modernismo não significa apenas estar na moda, atualizado. É perfeitamente concebível que o modernismo, enquanto objetivo, possa tornar-se ultrapassado (como aconteceu na Rússia Soviética), embora continue a fazer parte do movimento moderno, agora histórico. De fato, eu diria que a geração de escritores que vive hoje é menos modernista do que a que vivia em 1939. Nós, que vivemos em 1948, não somos tão futuristas quanto os Futuristas de 1909 pensavam que seríamos.

4. I think that two methods are necessary in order to analyze and criticize the concept *modern* in art poetry. The first method is a process of psychoanalysis. **The idea of that which is modern exists in our own minds, it is a powerful motive of many artists. It has the force of a complex, even sometimes of a neuroses[5].** It may be a blind compulsive force which has not been brought out into the conscious light of criticism. Therefore I shall try to analyze my own idea of what is modern, as an aim which I recognize in the work of others and in my own work. The second method of understanding the modern aim is to state some theory of the relation of the contemporary artist to the world in which we live, which will discuss modernism as a poetic method of interpreting contemporary phenomenon in terms of the imagination.

Penso que são necessários dois métodos para analisar e criticar o conceito do moderno na arte poética. O primeiro método é um processo de psicanálise. **A ideia do que é moderno existe em nossas mentes**, é um poderoso motivo de muitos artistas. **Tem a força de um complexo, às vezes até de uma neurose**. Pode ser uma força cega e compulsiva que não foi trazida à luz consciente da crítica. Por isso, tentarei analisar a minha própria ideia do que é o moderno como um objetivo que reconheço no trabalho dos outros e no meu próprio trabalho. O segundo método de compreensão do objetivo do moderno consiste em afirmar uma teoria da relação do artista contemporâneo com o mundo em que vivemos; [este método] discutirá o modernismo como um método poético de interpretação do fenômeno contemporâneo nos termos da imaginação.

5. I begin first then with the analytic approach, and I take myself, as a typical case-history. I can discover in my own case a preoccupation with the idea of being modern which illuminates for me the very personal and often incompletely explained obsession with the idea of being a "modern" poet which one finds in remarks of Apollinaire, some asides of the surrealists, the symbolists, the imagists, etc.

Começo, então, pela abordagem analítica, considerando a mim mesmo como um caso típico. Posso descobrir, no meu próprio caso, uma preocupação com a ideia de ser moderno; tal preocupação ilumina para mim a obsessão muito pessoal, muitas vezes explicada de forma incompleta, com a ideia de ser um poeta "moderno", a mesma que se

[5] Todas as passagens do ensaio de Spender aqui postas em negrito são excertos reutilizados por Drummond no ensaio “Poesia e Pesadelo”. A numeração dos parágrafos do ensaio em inglês não consta no texto original. Trata-se de um recurso empregado para melhor controlar a tradução e edição do texto.

encontra nas observações de Apollinaire, em alguns apartes dos surrealistas, dos simbolistas, dos imagistas etc.

6. I can remember very distinctly walking along a road in Hampstead, London, when I was twelve years old and suddenly becoming preoccupied with the idea of writing a novel which would move in scarcely perceptible gradations from prose to rhythmic prose, from rhythmic prose to free verse, from free verse to rhyme and fixed forms. My idea was that the book should have an enormous range of form and yet no fixed form. Of course, this idea was crude, and unless one can elaborate it much further it is without intrinsic interest. And here I am concerned simply with one personal, subjective aspect of it, that at this early stage I was seized with an overwhelming desire to create something entirely *new* in a form which was entirely new. And it is significant to me that the idea of novelty occurred to me firstly as a revolution in form, because I am now going to suggest that there are three stages in the development of the modern poetic movement: the first is the revolution in the form of poetry; the second is the introduction of a modern subject-matter into poetry; and the third is the development of a modern attitude towards the experiences contained in modern poetry.

Lembro-me perfeitamente de caminhar por uma estrada em Hampstead, Londres, quando tinha doze anos e de ficar subitamente preocupado com a ideia de escrever um romance que se movesse em gradações quase imperceptíveis da prosa para a prosa rítmica, da prosa rítmica para o verso livre, do verso livre para a rima e as formas fixas. Minha ideia era que o livro deveria ter uma enorme variedade de formas e ainda assim não ter uma forma fixa. É claro que esta ideia era rudimentar e, a menos que se possa elaborá-la muito mais, ela não tem interesse intrínseco. E aqui estou preocupado apenas com um aspecto pessoal e subjetivo disso, que é o fato de, nessa fase inicial, ter sido tomado por um desejo irresistível de criar algo inteiramente novo numa forma que era inteiramente nova. E é significativo para mim que a ideia de novidade me tenha ocorrido primeiramente como uma revolução na forma, porque vou agora sugerir que existem três fases no desenvolvimento do movimento poético moderno: a primeira é a revolução na forma da poesia; a segunda é a introdução de um tema moderno na poesia; a terceira é o desenvolvimento de uma atitude moderna em relação às experiências contidas na poesia moderna.

7. To return now to my own crude experiences of the modern impulse: when I was eighteen and wrote a great deal of very bad verse, I had a passion for introducing slums, gasworks, factories, pylons and all such modern symbols into my poems, though I was not able to integrate this material into a larger poetic experience. Later, when I was living in Berlin in the later nineteen-twenties until 1933, I made the discovery that there is a certain attitude towards experience which enables the artist to weave the most modern material into his work, so that it becomes human and not merely mechanical. I found this attitude not so much in poetry at that time, as in some music-particularly the music of Hindemith and Alben Berg… and in the cinema, particularly in the early Russian films, such as *Potemkin*, *October (Ten Days which Shook the World)*, *Earth*, and — perhaps the Russian film in which it made its final appearance — *Road to Life*[6]. I shall try later on to enlarge on this modern attitude; but for the moment let me describe it as a kind of tragic gaiety, rising in the early Russian films to a tragically heroic optimism. In the later Russian films this sense of the tragic is replaced by a mechanical, official heroism and optimism, which is no longer what I call modern. In fact, although my using the word "modern" may appear rather arbitrary, most people would understand what I mean when I say that the Russian film has stopped being "modern" since 1935. Before that date, from 1925 to 1935 the Russian film was definitely part of a modernist movement which extended to all the arts.

Voltando agora às minhas próprias experiências rudimentares do impulso moderno: quando eu tinha dezoito anos e escrevia em demasia versos muito ruins, tinha uma paixão por introduzir em meus poemas favelas, fábricas de gás, fábricas em geral, torres elétricas e todos os símbolos modernos do gênero, embora não fosse capaz de integrar esse material numa experiência poética mais ampla. Mais tarde, quando vivia em Berlim, no final da década de 1920, até 1933, descobri que há uma certa atitude em relação à experiência que permite ao artista entrelaçar em seu trabalho o que há de mais moderno, de tal modo que esse material se torne humano e não meramente mecânico. Encontrei essa atitude não tanto na poesia daquela época, mas na música moderna — particularmente na música de

[6] Talvez por traduzir livremente os títulos dos filmes que assistira na Alemanha, Spender tenha alterado os respectivos nomes das películas. Redigiu “Seven Days which Shook The World” e “The Way into Life” quando os títulos dados pela tradução anglo-americana da época foram *October (Ten Days which Shook the World) e The Road to Life,* respectivamente.

Hindemith e Alben Berg… e no cinema, precisamente nos primeiros filmes russos, como *O encouraçado Potemkin*, *Outubro (Os dez dias que abalaram o mundo)*, *Terra* e — talvez o filme russo em que tal atitude fez a sua aparição final — *O caminho da vida*. Tentarei mais tarde alargar essa atitude moderna; mas, por enquanto, deixem-me descrevê-la como uma espécie de alegria trágica, que se eleva nos primeiros filmes russos a um otimismo tragicamente heroico. Nos últimos filmes russos, esse sentido do trágico é substituído por um heroísmo e um otimismo mecânico e oficial que já não é mais o que chamo de moderno. De fato, embora o uso da palavra "moderno" possa parecer um tanto arbitrário, a maioria das pessoas compreenderia o que quero dizer quando afirmo que o cinema russo deixou de ser "moderno" desde 1935. Antes dessa data, de 1925 a 1935, o cinema russo fazia parte, em definitivo, de um movimento modernista que se estendeu para todas as artes.

8. Now, leaving my own personal experience aside, I find that there is a parallel development of modernism in poetry. First we have the vers libre breakdown of the regular forms in which poetry was written. There follow attempts to create new forms in poetry, new patterns, new arrangements of rhyme. A revolution in poetry follows the pattern of a revolution in society. The old forms break down because it is felt that, besides being worn out, they are incapable of being adapted to the new material of contemporary life. Then there is an attempt to set up a regime of new forms which are better suited to the modern conditions. Aragon's essay in defense of rhyme is a characteristic attempt to set up a new poetic regime after the poetic revolution.

Agora, deixando de lado a minha experiência pessoal, acho que há um desenvolvimento paralelo do modernismo na poesia. Primeiro, temos a ruptura do *vers libre* com as formas regulares em que a poesia era escrita. Seguem-se tentativas de criar novas formas de poesia, novos padrões, novos arranjos de rima. Uma revolução na poesia segue o padrão de uma revolução na sociedade. As velhas formas desmoronam porque se sente que, além de desgastadas, são incapazes de se adaptarem aos novos materiais da vida contemporânea. Tenta-se, então, instaurar um regime de novas formas, mais adequadas às condições modernas. O ensaio de Aragon em defesa da rima é uma tentativa característica de estabelecer um novo regime poético após a revolução poética.

9. In the English language, Walt Whitman is the classic example of the modern revolutionary. He was conscious of the youth, the vastness, the potentialities of the young America of the Nineteenth Century. He was engulfed in the epic struggle of the war of the North against the South. He found the perfect hero, the Aeneas of his Aeneid, in President Lincoln. In this situation and with such material, he found that the poems of contemporary American poets were faded drawing room imitations of the weaker followers of the English romantic movement. He decided, therefore, that America must have its own poetry which must break away completely from Europe. Walt Whitman's free verse is the American War of Independence projected formally into literature.

Na língua inglesa, Walt Whitman é o exemplo clássico do revolucionário moderno. Ele estava consciente da jovialidade, da vastidão e das potencialidades da jovem América do século XIX. Estava envolvido na luta épica da guerra do Norte contra o Sul. Encontrou, no presidente Lincoln, o herói perfeito, o Eneias de sua Eneida. Nessa situação e com tal material, constatou que os poemas dos poetas americanos contemporâneos eram imitações desbotadas da sala de estar dos seguidores mais fracos do movimento romântico inglês. Decidiu, assim, que a América deveria ter a sua própria poesia, e que ela deveria romper completamente com a Europa. **O verso livre de Walt Whitman é a Guerra de Independência Americana projetada formalmente na literatura.**

10. Nevertheless, the subject matter and the sensibility of Whitman are not essentially modern. In sensibility, he was perhaps closer to Tennyson than to any other of his contemporaries, and Tennyson recognized this in his admiration of Whitman. His subject matter is Whitman himself, war, the American epic. Occasionally Whitman is audacious, for example in his attitude towards sex, but there is nothing modern about such audacity; many poets have shown courage in their erotic and even obscene writings. Occasionally, he writes poems which are immense lists of the occupations of Americans, the geography of America, and so on. In a way these poems of Whitman are impressive, in another way they are boring, but the point is that they are not modern, because they do not become effectually integrated into Whitman's poetic sensibility. They remain external as the names in a Directory. Whitman was a revolutionary in form, but his sensibility and his material are essentially traditional.

Apesar disso, os temas poéticos e a sensibilidade de Whitman não são essencialmente modernos. Em termos de sensibilidade, talvez estivesse mais próximo de Tennyson do que de qualquer outro de seus contemporâneos, e Tennyson reconheceu isso em sua admiração por Whitman. Os temas de Whitman são o próprio Whitman, a guerra, o épico americano. Ocasionalmente, ele é audacioso, por exemplo, em sua atitude em relação ao sexo, mas não há nada de moderno nessa audácia; muitos poetas demonstraram coragem em seus escritos eróticos, até obscenos. Ocasionalmente, Whitman escreve poemas que são imensas listas das ocupações dos americanos, da geografia da América e assim por diante. De certo modo, esses poemas são impressionantes, porém, doutro modo, são enfadonhos; mas a questão é que não são modernos porque não se integram efetivamente à sensibilidade poética de Whitman. Permanecem externos como os nomes de um catálogo. Whitman foi um revolucionário na forma, mas a sua sensibilidade e o seu material são essencialmente tradicionais[7].

11. Baudelaire, whose use of form is surprisingly traditional, conventional even, is far more modern in the effect of his material on his sensibility, than Whitman. He was above all the poet who contributed to European poetry the experience of the boredom, the humanity, the ugliness and the beauty of the modern city.

Baudelaire, cujo uso da forma é surpreendentemente tradicional, até mesmo convencional, é muito mais moderno no efeito do seu material sobre a sua sensibilidade do que Whitman. **Baudelaire foi, sobretudo, o poeta que contribuiu para a poesia europeia com a experiência do tédio, da humanidade, da feiura e da beleza da cidade moderna.**

12. In one of his essays Eliot wrote that the noise of the gasoline engine had modified the rhythmic sensibility of contemporary human beings. Thus when one speaks

[7] Esse julgamento da poesia de Walt Whitman como "falsa" e "mecânica" foi extraído por Spender das reflexões estéticas de D.H. Lawrence (2012). Numa entrevista, Lawrence diz que "Walt era, na verdade, muito super-humano. O perigo do super-homem é que ele é mecânico". Depois de citar três versos de Whitman ("Eu sou aquele que sofre por amor apaixonado:/A terra não gravita? Toda matéria, sofrendo, não atrai toda matéria?/O mesmo acontece com este meu corpo em relação a tudo o que encontro ou conheço"), Lawrence pergunta: "O que pode ser mais mecânico do que isso? A diferença entre vida e matéria é que a vida, as coisas vivas, as criaturas vivas se afastam por instinto de parte da matéria, ignorando, felizmente, quase toda a matéria, e só se aproximam de alguns fragmentos de matéria selecionada de forma especial" (Lawrence, 2012, p. I).

of the "modern" in Poetry, one does not mean that a poet may refer to a steam engine, a motor-car, a gasworks, a slum, a telefone bell, but that these things have in some way become a part of his poetic sensibility so that he speaks to his contemporaries in a language which is, in the subtlest shade of sounds and use of imagery, a contemporary language of people whose ears and eyes are surrounded by such mechanical appliances. To be modern does not mean either to write in free verse or in alexandrines. The alexandrines of Baudelaire have in their most hidden rhythm an echo of the city which one would not expect to find in the free verse of Walt Whitman. The astonishingly revolutionary technique of Whitman expresses an idealized vision and a delicate love of nature which we find in certain English poets such as Clare, and, at his best, Tennyson.

Num de seus ensaios, Eliot escreveu que o ruído do motor a gasolina modificou a sensibilidade rítmica dos seres humanos contemporâneos. Assim, quando se fala do "moderno" na Poesia não se quer dizer que um poeta tenha a licença de se referir a uma máquina a vapor, a um automóvel, a uma fábrica de gás, a uma favela, ao toque de um telefone, mas que essas coisas se tornaram, de alguma forma, parte da sua sensibilidade poética, de modo que ele fale aos seus contemporâneos numa linguagem que é, na mais sutil tonalidade dos sons e no uso das imagens, uma linguagem contemporânea de pessoas cujos ouvidos e olhos estão rodeados por tais aparelhos mecânicos. Ser moderno não significa escrever em verso livre ou em alexandrinos. Os alexandrinos de Baudelaire têm em seu ritmo mais oculto um eco da cidade que não se esperaria encontrar nos versos livres de Walt Whitman. A técnica surpreendentemente revolucionária de Whitman expressa uma visão idealizada e um delicado amor pela natureza que encontramos em certos poetas ingleses como Clare e, no seu melhor, Tennyson.

13. In a general sense there has always been a modern movement in English poetry. It would be interesting for example to study the development of the blank verse line through Marlowe, Shakespeare and the later Elizabethans such as Ford, Webster and Tourneur, to see how within the sound of those ten syllables the stiffness of Marlowe's *Faustus* melted to the moonlit calm of Shakespeare's romantic comedies, how in the later Shakespeare and the later Elizabethans the same line echoes the collapse of the Elizabethan self-confidence and the distresses of the times which followed. Such a

sensibility does not reveal itself merely in scenes portrayed but in the very sound of the syllables.

De um modo geral, sempre houve um movimento moderno na poesia inglesa. Seria interessante, por exemplo, estudar o desenvolvimento da linha do verso branco através de Marlowe, Shakespeare e dos últimos elisabetanos, como Ford, Webster e Tourneur, para ver como, no som dessas dez sílabas, a rigidez do *Fausto* de Marlowe se fundiu com a calma lunar das comédias românticas de Shakespeare, ou como, no Shakespeare posterior e nos elisabetanos posteriores, a mesma linha ecoa o colapso da autoconfiança elisabetana e as angústias dos tempos que se seguiram. Tal sensibilidade não se revela apenas nas cenas retratadas, mas no próprio som das sílabas.

14. To be modern, in the sense of which I speak, is therefore not just a contemporary phenomenon. What is contemporary is the insistence on modernism as an artistic aim. The Greeks always wanted to be new, people at all times have wanted to be fashionable, certain epochs have wished to be revolutionary. But being *modern*, as I am trying to describe it is something more than this. It is an endeavor consciously to place the interior world of the creative imagination in a certain relationship with the contemporary environment. And this aim can only result from the feeling that there is an existing relationship which is unsatisfactory. I want now to discuss this relationship of the imaginative world created by contemporary poetry to the real world of modern life by which we are surrounded. In order to understand the aims of modern poetry, one has to have something like a theory of the relationship of poetry to the world.

Ser moderno, no sentido em que falo, não é, portanto, apenas um fenômeno contemporâneo. **O que é contemporâneo é a insistência no modernismo como objetivo artístico.** Os gregos sempre quiseram ser novos, as pessoas sempre quiseram estar na moda, certas épocas quiseram ser revolucionárias. Mas ser *moderno*, como estou tentando descrever, é algo mais do que isso. **É um esforço para colocar conscientemente o mundo interior da imaginação criativa numa certa relação com o ambiente contemporâneo. E esse objetivo só pode resultar do sentimento de que existe uma relação que é insatisfatória.** Quero agora discutir essa relação do mundo imaginativo criado pela poesia contemporânea com o mundo real da vida moderna que nos rodeia.

Para compreender os objetivos da poesia moderna, é preciso ter algo como uma teoria da relação da poesia com o mundo.

15. Let me say that there is a difference between one poet's theory about his own poetry and a theory about the whole of poetry. For the individual poet the problem of his poetry is comparatively simple. It is to write the poetry which he thinks ought to be written. Therefore when I speak of modernism in poetry I am not criticizing individual poets because they are not modern. I am merely stating that there appears to be a general function possible to the whole world of modern poetry which is to integrate into the world of poetry the ugliness, the fantastic beauty, the apparent inhumanity of those phenomena which are sometimes called "the machine age."

Permitam-me dizer que há uma diferença entre a teoria de um poeta sobre a sua própria poesia e uma teoria sobre a poesia como um todo. Para o poeta individual, o problema da sua poesia é relativamente simples. Trata-se de escrever a poesia que ele pensa que deve ser escrita. Portanto, quando falo de modernismo na poesia não estou criticando poetas individuais porque não são modernos. Estou apenas afirmando que parece haver uma **função geral possível para todo o mundo da poesia moderna, que é integrar no mundo da poesia a feiura, a beleza fantástica, a aparente desumanidade daqueles fenômenos que são por vezes chamados de "a era da máquina".**

16. Some poets have tried to strengthen their own poetry and perhaps also the whole of poetry by introducing this iron, steam and fire into the tissues of poetic language. But in doing this, they are not, of course, just trying to make their poetry more forceful and mechanical by adding to poetry the superhuman strength of machinery. The modern movement is not a movement to make poetry inhuman. It is, rather, a movement which refuses to accept the discouraging idea that the modern world of the machine age is in some way inhuman. It takes the view that everything created by human beings is material available to poetry, because every machine, every war, every slum, every organization, every new invention is a crystallization within the external world of inward human wishes, fears, passions. To say that a machine is a crystallization of such essentially human forces is as to say that the concrete shape of this crystallization — the machine itself — is a poetic symbol of all those human passions.

Alguns poetas têm tentado fortalecer a sua própria poesia e, talvez, também, toda a poesia, ao introduzir, nos tecidos da linguagem poética, o ferro, o vapor e o fogo. Mas, ao fazê-lo, não estão, evidentemente, apenas tentando tornar a sua poesia mais poderosa e mecânica, acrescentando a ela a força sobre-humana da maquinaria. **O movimento moderno não é um movimento para tornar a poesia desumana. É, antes, um movimento que se recusa a aceitar a ideia desencorajadora de que o mundo moderno da era das máquinas é de alguma forma desumano. Considera que tudo o que é criado pelos seres humanos é material disponível para a poesia, porque todas as máquinas, todas as guerras, todas as favelas, todas as organizações, todas as invenções são uma cristalização, no mundo exterior, de desejos, medos e paixões humanos interiores. Dizer que uma máquina é uma cristalização de tais forças essencialmente humanas é o mesmo que dizer que a forma concreta dessa cristalização — a própria máquina — é um símbolo poético de todas essas paixões humanas[8].**

17. A description of a great modern town in imaginative terms which have a psychological truth as great as that contained in a classical tragedy is entirely possible. One could regard the whole of a great city, such as Paris, as an enormous complex of dreams intermingled and lying over each other like washes of water-color on a sheet of paper. The dreams of Napoleonic glory, for example, have left their symbols, such as the Arc de Triomphe, which subsist through the dark shadow of German power during the Occupation, and the little flame of the Unknown Warrior burns under the jackboots of the German dream. In some quarters of the city, the lives of the poor, that is to say the dreams and aspirations of the poor are entangled in the more rigid and powerful lines of the dreams of their exploiters. But nevertheless it is all a dream, and the only hope of

[8] Em sua autobiografia que viria a ser publicada três anos depois desse ensaio, *World Within World,* Spender reitera o imperativo imposto aos poetas modernos no que diz respeito a poetizar a fealdade da vida moderna: "O que me entusiasmava no movimento moderno era a inclusão, dentro das novas formas, de materiais que pareciam feios, antipoéticos e inumanos. A transformação da cena sórdida e da vida da Dublin de Stephen Daedalus e Bloom no romance poético cujo título, Ulysses, coloca seu objetivo ao lado do épico mais atemporal; a justaposição de cenas do declínio europeu com as que recordam as maiores glórias da tradição passada, em *The Waste Land*, de Eliot: elas me mostraram que a vida moderna pode ser matéria para a arte, e que o poeta, em vez de ter que se separar de sua tempo, poderia criar a partir da aceitação desse tempo" (Spender, 1951, p. 95).

humanity is to make it dream a better dream, seek a better and less selfish kind of happiness, arid banish nightmares.

É perfeitamente possível descrever uma grande cidade moderna em termos imaginativos que contenham uma verdade psicológica tão grande quanto a contida numa tragédia clássica. Poderíamos considerar toda uma grande cidade, como Paris, como um enorme complexo de sonhos que se misturam e se sobrepõem uns aos outros como manchas de aquarela sobre uma folha de papel. **Os sonhos da glória napoleônica, por exemplo, legaram-nos seus símbolos, como o Arco do Triunfo, que subsistiu perante a obscura sombra do poder alemão durante a Ocupação, assim como a pequena chama do Soldado Desconhecido ainda arde sob as botas do sonho alemão. Em alguns bairros da cidade, a vida dos pobres, isto é, os sonhos e aspirações dos pobres, estão emaranhados nas linhas mais rígidas e poderosas dos sonhos dos seus exploradores. Mas, apesar disso, é tudo um sonho, e a única esperança da humanidade é fazê-los sonhar um sonho melhor, procurar um tipo de felicidade melhor e menos egoísta, e banir os pesadelos.**

18. The whole of human history is such a dream, and theories of human history, such as the Marxist theory of historic-materialism, are simply theories of dream interpretation applied on a vast scale to the whole of society, instead of on the minute scale of the human individual. The Marxist, indeed, agrees with the Freudian that the motive of the human dream is the fulfilment of a wish of an egoistic and material kind.

Toda a história humana é um sonho, e as teorias da história humana, como a teoria marxista do materialismo histórico, são simplesmente teorias de interpretação de sonhos aplicadas em vasta escala a toda a sociedade, em vez de na escala diminuta do indivíduo humano. O marxista, de fato, concorda com o freudiano que o motivo do sonho humano é a realização de um desejo de tipo egoísta e material.

19. The problem of our lives, whether we consider ourselves as individuals or as whole societies is that we live on two levels. One level is the inner, changeable, extremely fluid level of fantasy and personality, the other is the outward level in which we interpret our fantasies into those actions which I call crystallizations. There is a gulf between the individual world of fantasy and the outer world of crystallized fantasies because the inner

world is a constantly changing scene of the imaginative life, and the outer world is a very fixed scene. The dream of the machines and cities and power politics and wars which we project into the outer world is one from which we cannot wake up. And when we crystallize a nightmare for ourselves and when at the same time we realize that we are hopelessly frozen in this nightmare from which we cannot rouse ourselves, we start saying that it is inhuman, mechanical, outside ourselves, and impossible to be translated into terms of the fluid human imagination.

O problema das nossas vidas, quer nos consideremos como indivíduos ou como sociedades inteiras, é que vivemos em dois níveis. Um é o nível interior, mutável e extremamente fluido da personalidade e da fantasia; o outro é o nível exterior, no qual interpretamos nossas fantasias em ações a que chamo de cristalizações. Há um abismo entre o mundo individual da fantasia e o mundo exterior das fantasias cristalizadas porque o mundo interior é uma cena da vida imaginativa em constante mudança, e o mundo exterior é uma cena muito fixa. O sonho das máquinas e das cidades, da política de poder e das guerras que projetamos no mundo exterior é um sonho do qual não podemos acordar. E quando cristalizamos um pesadelo para nós mesmos e quando, ao mesmo tempo, percebemos que estamos desesperadamente congelados nesse pesadelo do qual não conseguimos nos libertar, começamos a dizer que é desumano, mecânico, exterior a nós e impossível de ser traduzido em termos da fluida imaginação humana.

20. Now I would not agree with the "social realist" critics that it is the function of the poet to change the human dream, for the simple reason that when one starts trying to change the dream, one ceases to be a dreamer and becomes occupied with the external process of machines and organizations into which the dream has crystallized. One becomes a propagandist. Change takes place on the level of action. There comes a moment when the change in the imaginative life has to pass onto this other level and take place in the world of architecture and machines and organizations, and when it does that it ceases to have the quality of fluid imagination and becomes mechanized in constructive and external tasks.

Não concordo com os críticos “realistas sociais” quando dizem que a função do poeta é mudar o sonho humano, pela simples razão de que, quando alguém começa a tentar mudar o sonho, deixa de ser um sonhador e passa a ocupar-se com

o processo externo de máquinas e organizações em que o sonho se cristalizou. Torna-se um propagandista[9]. A mudança ocorre no nível da ação. Chega um momento em que a mudança na vida imaginativa tem que passar para esse outro nível e ocorrer no mundo da arquitetura, das máquinas e das organizações; e quando isso acontece, deixa de ter a qualidade da imaginação fluida e torna-se mecanizada em processos construtivos e tarefas externas[10].

21. No. The function of poetry is to re-create for us the symbolic aspect of reality: to show us that human inventions symbolize human passions: to uncrystallize institutions and inventions and actions so that we see them again as human desires, human fears, expressions of human needs.

Não. A função da poesia é recriar para nós o aspecto simbólico da realidade: mostrar-nos que as invenções humanas simbolizam as paixões humanas; descristalizar instituições, invenções e ações para que as vejamos novamente como desejos humanos, medos humanos, expressões das necessidades humanas.

22. When we say that the contemporary world is inhuman, impersonal, mechanical, all we mean is that the crystallization of modern needs into machinery, organizations, and so on, is far more complex and vast today than it was in the past. It is so complex that when we look at the world around us we find it filled with organizations and inventions which seem to have lost their original personal and human impulses. We are surrounded everywhere by organizations which instead of being the means by which we can organize

[9] Sobre o poeta tornar-se mero propagandista de uma utopia revolucionária ou de uma causa política, Spender refere-se, no capítulo VIII de *The Creative Element*, intitulado "The Theme of Political Orthodoxy in the Thirties", ao exemplo da poesia de W.H. Auden, que abandonou a causa desde o livro *Spain*: "Tendo explorado essa posição, o próprio Auden a abandonou. A Espanha foi um ponto de virada em seu desenvolvimento. Depois disso, ele escreveu pouco sobre política. A Espanha revela as grandes dificuldades de escrever um poema que sustente a atitude de um lado em uma luta contemporânea. O poeta é forçado a colocar sua imaginação a serviço de interpretações da luta que, sendo de fato ideias de propagandistas, são externas ao seu próprio sentimento. Ele também deve insistir na vitória como significando sucesso militar ou revolucionário porque uma interpretação trágica da causa, do ponto de vista dos participantes, pareceria derrotista" (Spender, 1953, p. 153).

[10] Em seu livro de 1953, *The Creative Element*, Spender reitera seu argumento acerca dos limites da imaginação utópica diante do imperativo poético de representar a feiura da realidade industrial: "A tentação clássica do poeta moderno — de que Shelley e Rimbaud são exemplos — é pensar que a poesia pode afirmar o poder de formação e ordenação da imaginação sobre a realidade. Em momentos de embriaguez com seus próprios dons imaginativos, os poetas chegaram a pensar que a poesia poderia salvar a civilização — salvando-a, talvez, depois de antes de tudo destruí-la". (Spender, 1953, p. 39).

our wishes, the symbols upon which we can concentrate our imagination, become means of organizing our lives and robbing us of our humanity.

Quando afirmamos que o mundo contemporâneo é desumano, impessoal e mecânico, tudo o que queremos dizer é que a cristalização das necessidades modernas em máquinas, organizações etc., é muito mais complexa e vasta hoje do que era no passado. É tão complexo que, quando olhamos para o mundo que nos rodeia, descobrimos que está repleto de organizações e invenções que parecem ter perdido os seus impulsos pessoais e humanos originais. Estamos rodeados por toda parte por organizações que, em vez de serem os meios pelos quais podemos organizar os nossos desejos, que são os símbolos a partir dos quais podemos concentrar a nossa imaginação, tornam-se meios de organizar as nossas vidas e roubando-nos a nossa humanidade.

23. This being so, there are two general tendencies in modern art. One is to shrink from this world which appears to be so inhuman and so impersonal into a smaller world of the personal, the private, the obscure, the remote, the individual, the whimsical and the inconsequential. The other is to endeavor to relate the life of the imagination to the world of vast inhuman-seeming organizations and inventions which modern humanity has created.

Sendo assim, há duas tendências gerais na arte moderna. Uma é a de se afastar deste mundo que parece ser tão desumano e tão impessoal para o pequeno mundo do pessoal, do privado, do obscuro, do remoto, do individual, do caprichoso e do inconsequente[11]. A outra é esforçar-se por relacionar a vida da imaginação com o mundo das vastas organizações e invenções de aparência desumana que a humanidade moderna criou.

[11] Um exemplo de afastamento radical de um poeta em relação ao mundo moderno nos é dado por Spender no capítulo V ("Pioneering the Instinctive Life") de *The Creative Element*. A certa altura, o crítico analisa a poesia de D.H. Lawrence e refere-se às "fraquezas" desse poeta nos seguintes termos: "Talvez a maior fraqueza de Lawrence fosse uma espécie de impaciência resultante de uma recusa absoluta em enfrentar a feiura necessária. Há pouca feiura em tudo, exceto em seus primeiros trabalhos, e sempre que ele se depara com isso, reage com desgosto e horror. Ele odiava os lugares de sua infância e a vida dos trabalhadores não apenas porque havia crescido completamente longe deles, mas porque não suportava a feiura das aldeias mineiras. E a histeria em sua obra não está ligada — como pensam a maioria dos críticos — a uma obsessão sexual, mas a um ódio que o faz querer fugir ou destruir qualquer feiura que veja (Spender, 1953, p. 106). Posteriormente, Spender volta a se referir à poesia de Lawrence como uma tentativa de negar a fealdade do mundo industrial moderno: "faltava-lhe paciência [a Lawrence], não tolerava em nada a feiura das cidades industriais, que tinham de ser confrontadas para completar a realização imaginativa de suas ideias, nem poderia aceitar, nem para si nem para os outros, a disciplina e o método para levar a cabo uma revolução ou alcançar uma obra de arte completa" (Spender, 1953, p. 191–192).

24. Often these two impulses of shrinking and expansion exist side by side in the same poet. In some poets, there are periods of expansion followed by periods of shrinking. For example, W. H. Auden in his earlier work brought a highly individual interpretation of Freudianism combined with Marxism to bear on the modern world. In these poems one has a picture of an England which is a kind of hospital of crowds who owe their humanity to the fact that they are interpreted as being ill by the poet, who is a kind of mental doctor. Their physical environment of slums and factories and their social environment of unemployment, war and revolution are a series of neurotic projections which unite the whole of humanity in a kind of purgatory. Beyond this purgatory there gleams the faint light of a revolutionary dawn which will create a better world for humanity where everyone will fulfill his or her individuality by having a satisfactory place in the social structure. There, the instruments of production, instead of being the vague wilderness which engulfs humanity in the chaos of mis-shapen dreams, will be peaceful irrigating rivers flowing through society, bearing their gifts of milk and honey.

Muitas vezes, esses dois impulsos de contração e expansão existem lado a lado no mesmo poeta. Em alguns poetas, há períodos de expansão seguidos de períodos de retração. Por exemplo, W. H. Auden, em seu trabalho anterior, fez uma interpretação altamente individual do freudismo combinado com o marxismo para dar conta do mundo moderno. Nesses poemas, temos a imagem de uma Inglaterra que é uma espécie de hospital de multidões que devem a sua humanidade ao fato de serem interpretadas como doentes pelo poeta, que é uma espécie de psiquiatra. O seu ambiente físico de favelas e fábricas e o seu ambiente social de desemprego, guerra e revolução são uma série de projeções neuróticas que unem toda a humanidade numa espécie de purgatório. Para além desse purgatório, brilha a luz tênue de uma aurora revolucionária que criará um mundo melhor para a humanidade, onde cada um realizará a sua individualidade ocupando um lugar satisfatório na estrutura social. Lá, os instrumentos de produção, em vez de serem a vaga imensidão que engolfa a humanidade no caos dos sonhos disformes, serão rios pacíficos e irrigadores que fluem através da sociedade, transportando as suas dádivas de leite e mel.

25. This is a vision from which Auden has retreated into a certain mysticism in his later work. His reasons for retreating are fairly obvious. The social vision of the poet is

certainly a way of forming an imaginative and humanizing vision of our modern life, but unfortunately it is compromised by the disagreeable fact that society does not seem to be moving towards a socialist Paradise. If we are to form a poetically true picture of human life as an unity of consciousness underlying the diverse and broken up structure of external crystallizations of our time, an utopian vision is not enough. For such a vision consists of pretending that the external disunity is going to cease at some point and we are going to return to a kind of life in which there is a harmony of the inner dream with the outward appearances. But we have to take it into account that this may not happen. Utopianism or even Social realism does not compel the shape of the world in which we live. To imagine things truly we must imagine them as they are.

Esta é uma visão da qual Auden se afastou em favor de um certo misticismo em seus trabalhos posteriores. Suas razões para recuar são bastante óbvias. A visão social do poeta é certamente uma forma de moldar uma visão imaginativa e humanizadora da nossa vida moderna, mas infelizmente está comprometida pelo desagradável fato de que a sociedade não parecer estar caminhando para um paraíso socialista. Se quisermos formar uma imagem poeticamente verdadeira da vida humana como uma unidade de consciência subjacente à estrutura diversa e fragmentada das cristalizações externas do nosso tempo, uma visão utópica não é suficiente. Pois tal visão consiste em fingir que a desunião externa vai cessar em algum momento e que vamos regressar a um tipo de vida em que há uma harmonia do sonho interior com as aparências exteriores. Mas temos que levar em conta que isso pode não acontecer. O utopismo, ou mesmo o realismo social, não impõem forma ao mundo em que vivemos. Para imaginar as coisas verdadeiramente, devemos imaginá-las como são.

26. There is one poem which is the supreme example of a modern poem in English. That is T. S. Eliot's *The Waste Land. The Waste Land* which was written shortly after the war of 1914–1918 is a vision of chaos: it is a statement in bare and fragmentary terms of a vision of the present condition of humanity. Eliot is confronted here with the problem I have stated, which is to create the modern, apparently inhuman and therefore unimaginable environment in such terms that we see it as an expression of our human feelings, and traditions. He does so by the device of confronting some vivid invocation of the past, with an equally vivid invocation of some present scene which corresponds

significantly to the past scene. We move from classical mythology to a conversation in a London pub: from a passage which reminds us of the passage in Shakespeare's *Anthony and Cleopatra* where there is the famous description of Cleopatra seated in her barge on the Nile, to one which is a sordid love scene in a boarding house. There is a wonderful description of that stretch of the river Thames which Spenser celebrated in his great poem Prothalamion, which Eliot contrasts with the modern Thames, sweating with oil and tar, its banks covered with sandwich paper, crowded with holidaymakers. But when I say Eliot contrasts the past with the present I weaken the impression of his effect, which is not so much contrast as juxtaposition. Everything in *The Waste Land* is juxtaposed: a great past drawn from all ages, from Greece, from India, and from the England of Elizabeth with a sordid modern chaos and history: a great literature, with an ignoble use of language; a great mythology drawn from paganism, from Buddhism and from Christianity, with an era of unbelief; ravishing and pure beauty is juxtaposed with squalid ugliness.

Há um poema que é o supremo exemplo da moderna poesia inglesa. Trata-se de *The Waste Land*, de T. S. Eliot. *The Waste Land*, que foi escrito pouco depois da guerra de 1914–1918, é uma visão do caos: é uma declaração crua e fragmentária de uma visão da atual condição da humanidade. Eliot é aqui confrontado com o problema a que me referi, que é o de criar o ambiente moderno, aparentemente desumano e, portanto, inimaginável, em termos que o vejamos como uma expressão dos nossos sentimentos e tradições. O poeta o faz através do artifício de confrontar alguma invocação vívida do passado com uma invocação igualmente vívida de alguma cena presente que corresponde significativamente à cena passada. Passamos da mitologia clássica para uma conversa num *pub* londrino; de um excerto que nos lembra a passagem de *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare (onde há a famosa descrição de Cleópatra sentada em sua barcaça no Nilo), para outro que é uma sórdida cena de amor numa pensão. Há uma descrição maravilhosa daquele trecho do rio Tâmisa, a qual Spenser tornou célebre em seu grande poema, "Prothalamion", que Eliot contrasta com o Tâmisa moderno, transpirando óleo e alcatrão, com suas margens cobertas de pacotes de sanduíche e apinhadas de turistas. Mas, quando digo que Eliot contrasta o passado com o presente, enfraqueço a impressão do seu efeito, que, mais do que contraste, é justaposição. Tudo em *The Waste Land* é justaposto: um grande passado advindo de todas as épocas, da Grécia, da Índia e da Inglaterra de

Elizabeth, com o sórdido caos e história modernos; uma grande literatura, com um uso ignóbil da linguagem; uma grande mitologia tirada do paganismo, do budismo e do cristianismo, com uma época de descrença; a beleza arrebatadora e pura é justaposta à feiura esquálida.

27. The effect of *The Waste Land* is overwhelming. It is a poem which certainly tells us that it is possible to invent a form in poetry which integrates all the experience of the modern world within the human imagination; it is possible also to invent a style, concentrated, fragmentary and rapid, which is surely the style of our age. One finds this same power of concentration in Apollinaire and in Eluard.

O efeito de *The Waste Land* é avassalador. É um poema que nos diz que é possível inventar uma forma de poesia que integre toda a experiência do mundo moderno na imaginação humana; é possível, também, inventar um estilo concentrado, fragmentário e rápido, que é certamente o estilo da nossa época. Encontramos esse mesmo poder de concentração em Apollinaire e em Eluard.

28. But here I am brought up against the third problem of a modern poetry, which is the problem of the attitude of the poet towards the experiences of our time which are peculiarly modern. I have shown how Auden retreated from an attitude which, however critical and analytical, was nevertheless utopian in that it presupposed some degree of change which would introduce a new harmony between the inner and the outer life. The attitude of Eliot in *The Waste Land* is complete despair, complete nihilism. This attitude enabled him to realize the vision of that moment, but it did not lead anywhere further. *The Waste Land* is *Le Voyage au Bout de La Nuit* and beyond the night there is either the dawn or abyss and silence, or else perhaps just an interminable continuation of *The Waste Land* which suggests a way of looking at things which is static and incapable of development. With Eliot the solution was a return to Christianity, but this return implied a certain retreat from the reality of *The Waste Land.* The significance of Eliot's further development is that while he continued to despair of society, he discovered in Christianity the possibility of personal salvation. *The Waste Land* tells us how much we are involved in this world, his later work how little we are involved in it. *The Waste Land* is the vision

of a moment in time, the later poems are concerned with escaping from time into timelessness.

Mas aqui me deparo com o terceiro problema de uma poesia moderna, que é o problema da atitude do poeta perante as experiências do nosso tempo que são peculiarmente modernas. Mostrei como Auden recuou de uma atitude que, embora crítica e analítica, era, no entanto, utópica, na medida em que pressupunha algum grau de mudança que introduziria uma nova harmonia entre a vida interior e a vida exterior. A atitude de Eliot em *The Waste Land* é de completo desespero, completo niilismo. Essa atitude lhe permitiu tornar real a visão daquele momento, mas não o conduziu a lugar algum posteriormente. *The Waste Land* é *Le Voyage au Bout de La Nuit* e, para além da noite, há ou a aurora ou o abismo e o silêncio, ou então, talvez, apenas uma continuação interminável de *The Waste Land* a qual nos sugere uma forma de ver as coisas que é estática e incapaz de se desenvolver. **Para Eliot, a solução foi um regresso ao cristianismo, mas esse regresso implicou um certo afastamento da realidade de *The Waste Land*. O significado do desenvolvimento posterior de Eliot é que, embora continuasse a se desesperar com a sociedade, descobriu no cristianismo a possibilidade de salvação pessoal.** *The Waste Land* nos diz o quanto estamos envolvidos neste mundo; seu trabalho posterior mostra o quão pouco estamos envolvidos nele. ***The Waste Land* é a visão de um momento no tempo; já os poemas posteriores preocupam-se em escapar do tempo para a atemporalidade.**

29. The result is that in the later poems, although Eliot continues to use a modern imagery, he is no longer so interested in the imaginative interpretation of the modern world. The modern imagery is simply used by way of vivid illustration to show how it is possible for the individual in search of salvation to escape from the modern world. Thus Eliot, who began by being a poet influenced by Baudelaire, Apollinaire and Laforgue in their interpretation of the individual within the modern industrial environment, ceases to be part of that movement. The Church can only condemn the modern world and show us that we are not creatures of its environment.

O resultado é que, nos poemas posteriores, embora Eliot continue a usar um imaginário moderno, já não está mais tão interessado na interpretação imaginativa do mundo moderno. O imaginário moderno é simplesmente utilizado como ilustração vívida

para mostrar como é possível ao indivíduo em busca de salvação escapar do mundo moderno. Assim, Eliot, que começou por ser um poeta influenciado por Baudelaire, Apollinaire e Laforgue em suas respectivas interpretações do indivíduo no ambiente industrial moderno, deixou de fazer parte desse movimento. A Igreja só pode condenar o mundo moderno e mostrar-nos que não somos criaturas do seu ambiente.

30. Perhaps the most successful and characteristic attitude of the poet who seeks consciously to be modern, is to be found in the work of Apollinaire. This is the attitude which I have called one of "tragic gaiety." The poet dramatizes himself as the modern man who sees in all human inventions potentialities of experiencing new sensations, creating new worlds, new forces. He sees an aeroplane in the sky and he identifies it with his own spirit, he looks down on Paris at dawn with the eyes of the pilot of the aeroplane. He measures himself against the machinery of war and he is glad when he triumphs over war's misery. When he is finally killed one feels that he has succumbed to an excess of the machine age as gladly as he would succumb to an excess of alcohol. The speed and wit and gleam of his poetry borrow something from machinery and at the same time remain human. The result of this constant measuring of himself against the modern world in all its most violent aspects is that the poet never takes either himself or his poetry too seriously. Every poem is a flight, although one feels that the poet is a pilot in control of his poem, he is also carried on the engine of an impulse which is never quite his own impulse. A poem is something that happens to him rather than something that grows out of him and he never travels quite to the centre of his experience, so that every poem has a certain carelessness, a quality of neither being completely finished or even completely begun. Nevertheless every poem shines like steel.

Talvez, a atitude mais bem-sucedida e característica do poeta que busca conscientemente ser moderno se encontre na obra de Apollinaire. Essa é a atitude que chamei de “alegria trágica”. O poeta dramatiza-se como o homem moderno que vê em todas as invenções humanas potencialidades de experimentar novas sensações, de criar novos mundos, novas forças. Vê um avião no céu e o identifica com o seu próprio espírito; olha Paris ao amanhecer com os olhos do piloto de avião. Compara-se à maquinaria da guerra e alegra-se quando triunfa sobre a miséria da guerra. Quando é finalmente morto, sente que sucumbiu ao excesso da era da máquina com a mesma alegria com que

sucumbiria ao excesso de álcool. A velocidade, a inteligência e o brilho de sua poesia emprestam algo da maquinaria e, ao mesmo tempo, permanecem humanos. O resultado dessa constante avaliação de si mesmo em relação ao mundo moderno em todos os seus aspectos mais violentos é que o poeta nunca se leva demasiado a sério, nem a si próprio, nem a sua poesia. Cada poema é um voo e, embora se sinta que o poeta é um piloto que controla seu poema, ele também é levado pelo motor de um impulso que nunca é exatamente o seu próprio impulso. Um poema é algo que lhe acontece e não algo que cresce a partir dele e ele nunca chega ao centro da sua experiência, de modo que cada poema tem um certo descuido, uma qualidade de não estar completamente terminado ou mesmo completamente começado. Entretanto, cada poema brilha como o aço.

31. But this gaiety of Apollinaire is also tragic, because one feels that the poet is after all carried from one experience to another by these forces outside himself. At one moment he is in one country and at another in another, and although his gaiety accepts and is glad to be carried away, nevertheless it is a sad journey with very few restingplaces.

Mas essa alegria de Apollinaire é também trágica, porque se sente que o poeta é afinal transportado de uma experiência para outra por essas forças externas a ele. Num momento, ele está em um país e, em outro, noutro, e embora sua alegria aceite e fique feliz por ser levada embora, não deixa de ser uma viagem triste com pouquíssimos lugares de descanso.

32. This tragic gaiety is characteristic of what I would call a transitional attitude towards the modern world. It is to be found in those early Russian films, which I have already mentioned, and so far as I can judge from translations it has its counterpart in poems of Maiakovsky and in *The Twelve* of Alexander Blok. There is one episode in one of the early Russian films *(Earth,* I think) which I will quote because it is illustrative of the mood of such art with its curious mixture of love and contempt for machinery and of a consciousness of the human body as the counterpart of the machine. The episode was cut out of the film when it was shown in England. I myself saw the film in Berlin. A tractor is brought to a village in a remote part of Russia. It is the first tractor the villagers have ever seen. But there is someone who can drive it and they go out with it into the fields. Suddenly the tractor stops. No amount of ingenuity will make it move and the

villagers are dismayed. Then the driver of the tractor who has come from the town explains what is the matter. There is no water in the cooling system of the engine. But they are far from the village and they have no water. Suddenly some one has an idea which he suggests to the other men of the village. The men of the village crowd round the tractor and urinate into the bonnet. The tractor goes again and everyone is happy.

Essa alegria trágica é característica daquilo que eu chamaria de atitude de transição em relação ao mundo moderno. Ela pode ser encontrada nos primeiros filmes russos, que já mencionei, e, pelo que posso julgar pelas traduções, tem sua contraparte nos poemas de Maiakovsky e em *Os Doze*, de Alexander Blok. Há um episódio num dos primeiros filmes russos (*Terra*, presumo) que citarei porque ilustra o espírito dessa arte com sua curiosa mistura de amor e desprezo pelas máquinas e de uma consciência do corpo humano como contraparte da máquina. O episódio foi cortado do filme quando foi exibido na Inglaterra. Eu mesmo vi o filme em Berlim. Um trator é levado para uma aldeia numa região remota da Rússia. É o primeiro trator que os moradores da aldeia já viram. Mas há alguém que sabe dirigi-lo e os habitantes saem com ele para o campo. De repente, o trator para. Não há engenho que o faça andar e os aldeões ficam desolados. Então, o motorista do trator, que veio da cidade, explica o que está acontecendo. Não há água no sistema de arrefecimento do motor. Mas eles estão longe da aldeia e não há água disponível. De repente, alguém tem uma ideia e a sugere aos outros homens da aldeia. Os aldeões então rodeiam o trator e urinam no arrefecedor. O trator volta a andar e todos ficam felizes.

33. This episode illustrates well enough a certain attitude towards machinery. The machine is regarded partly as an extension of the human body, partly as a joke which can be treated with a good humored contempt. That was the mood of the Russians towards the tractor at a certain moment. But the machinery which looks like a romantic fate ends by being a tragic fate sending everyone to the war in its tanks and its aeroplanes.

Esse episódio ilustra bem uma certa atitude em relação às máquinas. A máquina é vista, em parte, como uma extensão do corpo humano, em parte, como uma piada que pode ser tratada com desdém bem-humorado. Essa foi a atitude dos russos em relação ao trator em determinado momento. Mas o maquinário, que parece um acaso romântico, acaba por ser um destino trágico, enviando todos para a guerra nos seus tanques e nos seus aviões.

34. Here I have simply discussed certain aspects of the aims of modernism in poetry. To me the poets and artists who endeavoured to be modern — in the senses which I have been discoursing — are heroic, because they have tried to make us understand in terms of our imagination the environment which we have blindly made for ourselves. They have tried to open our eyes to what we are doing.

Aqui, limitei-me a discutir alguns aspectos referentes aos objetivos do modernismo na poesia. Para mim, os poetas e artistas que se esforçaram por ser modernos — no sentido que tenho discorrido — são heroicos porque tentaram fazer-nos compreender, em termos da nossa imaginação, o ambiente que cegamente criamos para nós próprios. Eles tentaram abrir nossos olhos para o que estamos fazendo.

35. What they have not succeeded in doing is to create an atitude towards environment other than the tragi-comedy of acceptance. Yet it is something that they have tried to make us see our world of great organizations, great machines, great industries, great wars, as a projection into reality of our own consciousness and not as inhuman forces controlling our lives. Nevertheless, although our environment is projected from ourselves, there is a sense in which we indeed are dominated by it. Therefore it is not enough just to make us see the situation of the world we have made for ourselves, we must also have an attitude towards that situation if it is to be completely significant. This is where the modern has failed.

O que não conseguiram fazer foi criar uma atitude em relação ao ambiente que não fosse a tragicomédia da aceitação. Não obstante, é algo que tentaram fazer-nos ver: o nosso mundo de grandes organizações, grandes máquinas, grandes indústrias, grandes guerras, como uma projeção na realidade da nossa própria consciência e não como forças desumanas que controlam as nossas vidas. Contudo, embora o nosso ambiente seja projetado a partir de nós mesmos, há um sentido em que somos de fato dominados por ele. Por conseguinte, não basta apenas fazer-nos ver a situação do mundo que criamos para nós mesmos, devemos também ter uma atitude em relação a essa situação, caso queiramos que ela seja integralmente significativa. É aqui que os modernos falharam.

36. The modern movement drew its strength from the persuasion that the individual artist could dramatize in his work the meeting of his own individual personality with images of machinery, industrialism, slums, wars, science, etc. — and that such a confrontation of man with interior images of a man-made world was enough because it demonstrated the triumph of individual sensibility. The modernist work of art was the sword-swallowing act of the modern artist devouring turbines and machine guns, with his imagination capable — potentially — of digesting atom bombs. The problem of the modern artist was to retain, in a disintegrating world, his tragical-gay smile, his irony, his sensibility and his vision of the Rhine-maidens, like Mr. Prufrock. The motto of modernist art was "Sensibility is Enough": the lesson of the present century, shown in our return to dogmatism and to strict form, is that, alas, sensibility like patriotism, is not enough. The modernist movement — now become historical — produced its serious playboys, and its titanic individualists — Joyce, James and Picasso, the greatest sword-swallowers in the history of art. But the modern world is too catastrophic for such giants. The artist who meets it with nothing but his sensibility and his individuality is driven to invent more and more inclusive forms, wider and wider views of our time in the relation of the whole of history, a greater and greater splitting open of his whole personality in his art. It seems therefore that the age of the modern-art dinosaurs is over. Modernism has ceased to be an end. Attitudes, philosophies, and formal patterns have now become the aims of a chastened and humbler group of modern artists, and the modern movement has ceased to be contemporary.

O movimento moderno tirou a sua força da convicção de que o artista individual poderia dramatizar, no seu trabalho, o encontro da sua própria personalidade individual com imagens de maquinaria, industrialismo, favelas, guerras, ciência etc., e que esse confronto do homem com imagens interiores de um mundo feito pelo próprio homem era suficiente porque demonstrava o triunfo da sensibilidade individual. A obra de arte modernista foi o ato **do artista moderno de engolir espadas devorando turbinas e metralhadoras com a sua imaginação capaz de — potencialmente — digerir bombas atômicas.** O problema do artista moderno era manter, num mundo em desintegração, o seu sorriso trágico-alegre, a sua ironia, a sua sensibilidade e a sua visão das donzelas do Reno, como o Sr. Prufrock. O lema da arte modernista era “A sensibilidade é suficiente”: a lição do presente século, demonstrada pelo nosso regresso ao dogmatismo e à forma

rígida, é que, infelizmente, a sensibilidade, tal como o patriotismo, não é suficiente. O movimento modernista — agora tornado histórico — produziu os seus *playboys* sérios e os seus titânicos individualistas — Joyce, James e Picasso, os maiores engolidores de espadas da história da arte. Mas o mundo moderno é demasiado catastrófico para tais gigantes. O artista que conhece apenas com a sua sensibilidade e individualidade é levado a inventar formas cada vez mais inclusivas, visões cada vez mais amplas do nosso tempo na relação com o todo da história, incorrendo numa cisão cada vez maior do todo de sua personalidade em sua arte. **Parece, portanto, que a era dos dinossauros da arte moderna chegou ao fim. O modernismo deixou de ser um fim.** Atitudes, filosofias e padrões formais tornaram-se agora os objetivos de um grupo castigado e mais humilde de artistas modernos, **e o movimento moderno deixou de ser contemporâneo.**

Referências

ANDRADE, C. D. de. Poesia e pesadelo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 de março de 1949a. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pesq=%22Stephen%20Spender%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=46107. Acesso em: 3 set. 2020.

ANDRADE, C. D. de. Poesia e pesadelo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 10 abril 1949b. 3º Caderno. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24378&keyword=%22Stephen+Spender%22&anchor=218750&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=8d61088b13bade643b09b568b9ee6b33>; https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=24378&keyword=%22Stephen+Spender%22&anchor=218751&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=2698968fdce6e74bb7d4511e94c0e763. Acesso em: 3 set. 2020.

SPENDER, S. What is Modern in Modern Poetry. *The Tiger's Eye*. New York, v. 1, i. 4, p. 1–13, 15 jun. 1948.

SPENDER, S. *The Creative Element*: a Study of a Vision, Despair and Orthodoxy Among Some Modern Writers. Michigan: Hamish Hamilton, 1953.

Recebido em: 16/10/2023
Aceito em: 15/10/2024

[i] **Cleber Ranieri Ribas de Almeida** é doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) e Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Autor do livro de poemas *Fenda* (Penalux, 2019) e *Drummond e a Poesia do Pensamento em Claro Enigma* (Danúbio, 2025). **E-mail:** ranieriribas@yahoo.com.br

Sobre as autoras e autores do Dossiê

Ana Tereza Prado Lopes

É Professora Adjunta do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisadora, artista plástica e curadora. Graduada em artes visuais pela École Supérieure D'Art Visuel (ESAV). Tem especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e formação em tradução inglês-português, PUC-Rio. Doutora e mestre em artes visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). **E-mail:** anaterezapl@hotmail.com

Efrén Giraldo

Es escritor y Profesor Distinguido de la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia. Es autor de varios libros, entre ellos, Sumario de plantas oficiosas (ed. Luna Libros, 2023, traducido al portugués por ed. Fosforo), y Caminos del moriche: cuaderno vegetal de La vorágine (ed. Luna Libros, ed. Laguna Libros, 2024). **E-mail:** egiral25@eafit.edu.co

Evando Nascimento

Nasceu em Camacã, Bahia. É professor universitário, escritor, artista visual e ensaísta. Bacharel em Letras pela UFBA, mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Nos anos de 1990, foi aluno de Sarah Kofman e de Jacques Derrida, em Paris. Em 2007, realizou um Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidade Livre de Berlim. Foi Professor na Université Stendhal de Grenoble. É professor aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou, entre outros livros de ficção, *Cantos do mundo: contos* (ed. Record) e *Diários de Vincent* (ed. Circuito). Tem quatro livros traduzidos no exterior e mais um no prelo, entre eles, o volume de ensaios *O Pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, bem como *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (ambos pela ed. Civilização Brasileira). Foi um dos curadores da FLIP 2021, com o tema "Nhe'éry, a Literatura & as Plantas", na qual dividiu uma mesa-redonda de abertura com o botânico italiano Stefano Mancuso. Dirige a Coleção Contemporânea: Literatura, Filosofia & Artes (ed. Civilização Brasileira). Em novembro de 2022, realizou sua primeira exposição individual na Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel da UERJ: "Linha a linha: Desenhos-Escritos de Evando Nascimento", com curadoria de Marisa Flórido, crítica e professora do Instituto de Artes da UERJ. **E-mail:** evandobn@uol.com.br

Evelina Hoisel

É Professora Titular de Teoria da Literatura, pesquisadora CNPq, autora dos livros *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmerica e Nações Unidas*; *Grande Sertão: veredas — uma escritura biográfica*; *Teoria, crítica e criação: o escritor e*

seus múltiplos, entre outros. Vários ensaios publicados em coletâneas e periódicos. **E-mail:** hoisel@ufba.br

Gabriel Guimarães Barbosa

É doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa financiada pelo CNPq. **E-mail:** briel.nl@gmail.com

Luciana Abreu Jardim

É professora de Literatura da Universidade Federal do Pampa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg. Coordenadora dos projetos de pesquisa Barroco Floral e Laharsismo e País de pintura. **E-mail:** lucianajardim@unipampa.edu.br

Luciana dos Santos Salles

É professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. **E-mail:** lucianasall@gmail.com

Marcela Rivera Hutinel

Es licenciada en Psicología y Filosofía por la Universidad Católica de Chile y Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente es Académica Titular del Departamento de Filosofía de la UMCE. Su trabajo docente, ensayístico e investigativo intenta explorar fenómenos estéticos, políticos y subjetivos desde ejercicios de pensamiento que se anclan en el cuerpo, la escritura y la imaginación. Ha publicado su traducción de *Entretiens sur toutes choses*, colección de ensayos de Charles de Saint-Évremond (Prometeo, 2013); un libro colectivo editado junto a Pablo Oyarzun: *Escepticismo, literatura y visualidad* (Ventana Abierta/U. de Chile, 2016); *Pensar por imágenes: Montaigne y la caída* (Cuadro de Tiza, 2020), *Lo que la mano da* (Mundana Ediciones, 2022) y *Figuras anómalas de la lectura* (Ediciones Macul, 2024). **E-mail:** marcela.rivera@umce.cl

Mariana Vieira

É doutora em Estudos de Literatura: Literatura Comparada (Poslit-UFF, 2024), mestre em Letras e Artes (PPGLA-UEA, 2021), especialista em Literatura, Cultura e Ensino da Arte (Uniminas, 2024) e graduada em Letras: Língua portuguesa (UEA, 2019). Obteve bolsa de estudos pela Fapeam em todas as etapas de sua formação. É membro do grupo de pesquisa Memocult (PPGLA-UEA) e realiza estágio pós-doutoral no PPGLA (PROPOSDOC-PROPESP-UEA), sob supervisão do Prof. Dr. Allison Leão (2024–2025). **E-mail:** vieira_mariana@id.uff.br

Marisa Flórido Cesar

É professora de História e Teoria da Arte e do PPGARTES do Instituto de Artes (IART) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Pesquisadora, crítica de arte e curadora independente, possui livros e textos sobre artes visuais em livros, revistas acadêmicas, catálogos e periódicos. Entre os livros publicados, estão *Nós, o outro,*

o distante na arte contemporânea brasileira [Circuito, 2014] e *Ana Vitória Mussi* [Apicuri, 2013]. **E-mail:** marisaflorido.uerj@gmail.com

Miriam Viviana Gárate

Possui Bacharelado e Licenciatura em Letras pela Universidad Nacional de Rosario (1984), mestrado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1991), doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e é Livre-docente (2005) pela mesma Universidade. Atualmente é Professora Associada da Universidade Estadual de Campinas. **E-mail:** mvivianagarate@gmail.com

Raquel Riera

É graduada em Estudos Literários e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestranda em Teoria e História Literária pela mesma instituição sob orientação da profa. Dra. Miriam Viviana Gárate. **E-mail:** araquelriera@gmail.com

Wallysson Francis Soares

É doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Pesquisa autoficção, animalidade e pensamento vegetal na obra de Evando Nascimento, em interseção com a desconstrução de Jacques Derrida e com os pensamentos decoloniais. **E-mail:** wallysoares@hotmail.com

Sobre as autoras e autores dos artigos de tema livre

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

É doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) e Professor Associado da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Autor do livro de poemas *Fenda* (Penalux, 2019) e *Drummond e a Poesia do Pensamento em Claro Enigma* (Danúbio, 2025). **E-mail:** ranieriribas@yahoo.com.br

Eliza Araújo

é Professora Adjunta no Instituto de Letras, no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (GLE), na Universidade Federal Fluminense. É coordenadora do Núcleo de Estudos em Literatura Diaspórica, Cultura e Tradução (NELDCult/UFF). Coordena o projeto de pesquisa "Poesia com Iluminação: mulheres negras do Black Arts Movement e do Quilombhoje". Seu livro *Morrison, Angelou e Evaristo: mulheres negras e escrita revolucionária* (Pontes, 2023) é o resultado de sua tese de doutorado, onde investiga conexões entre arte, política e a escrita narrativa de mulheres negras nos EUA e Brasil. **E-mail:** elizaaraujo@id.uff.br

Evandro Figueiredo Candido

É graduado e mestre em Letras pela UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei); graduado em História pela UFV (Universidade Federal de Viçosa); doutor em Letras pela UFMG; professor de Teoria Literária e Literatura pela UFLA (Universidade Federal de Lavras). **E-mail:** evan.candido9@gmail.com

Orlando M. Ferreira Neto

Possui bacharelado em História pela Universidade de São Paulo (Usp) (1997), mestrado em História Social do Trabalho pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (Usp). No mestrado estudou a crítica social e política de William Godwin na Grã-Bretanha da década de 1790. No doutorado estudou o pensamento histórico de J. G. Herder e sua relação com a formação da nacionalidade alemã no último quartel do século XVIII. Atualmente conclui pesquisa de pós-doutorado na mesma instituição, sob a coordenação do prof. dr. Márcio Suzuki, a respeito da sensibilidade histórica nos escritos italianos de Karl Philipp Moritz e J. W. Goethe (1786–1787). **E-mail:** orlandomfn@yahoo.com.br

Nesta edição

Ana Tereza Prado Lopes
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Efrén Giraldo
Eliza Araújo
Evando Nascimento
Evandro Figueiredo Candido
Evelina Hoisel
Gabriel Guimarães Barbosa
Luciana Abreu Jardim
Luciana dos Santos Salles
Marcela Rivera Hutinel
Mariana Vieira
Marisa Flórido Cesar
Miriam Viviana Gárate
Orlando M. Ferreira Neto
Raquel Riera
Wallysson Francis Soares

REVISTA TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS