

Organizadora

Elisa Amorim Vieira

Nas trilhas de Gaia

Natureza e violência na literatura
e outras Artes



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2022

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenadora

Emilia Mendes

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Lorryny Cristina da Silva

Diagramação

Ana Cláudia Dias Rufino

Revisão de provas

Ana Cláudia Dias Rufino

Lobélia Rodrigues

Lorryny Cristina da Silva

ISBN

978-65-87237-50-3 (digital)

978-65-87237-49-7 (impresso)

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição –

FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: originais.labeled@gmail.com

site: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/>

Sumário

- 5 **Apresentação:**
De quando o Caos espreita Gaia

Ruínas da modernidade, violência, memória e trauma

- 11 ***Os Emigrantes* – abrindo uma janela para
contemplarmos a obra**
Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva
- 25 **Fotografias do “trauma”: testemunho da
catástrofe na região Amazônica**
Ian Anderson Maximiano Costa
- 49 **O apocalipse goiano: o estranho enquanto
alegoria do fim dos tempos nas obras de
J. J. Veiga**
João Pedro de Carvalho
- 69 **O rio monstruoso: desigualdade social e
destruição da natureza em *Sob a água
negra*, de Mariana Enriquez**
Laura Gomes dos Santos
- 83 **A imagem da paisagem como lugar de
memória em Milan Kundera: exílio, idílio e
conciliação**
Lorena do Rosário Silva

- 103 Uma semente em ruínas: a construção de uma consciência ecocêntrica nos poemas “A bomba” de Carlos Drummond e “Luz verde” de Rolf Jacobsen.**

Matheus Saez Magalhães e Silva

Em torno de Gaia, Antropoceno e Ecocrítica

- 127 Palavra, corpo e território: por uma política da não negligência**
- Camila Carvalho
- 151 Imaginar o fim (e o recomeço) do mundo: as palavras que nos guiam pelo Antropoceno**
- Clarissa Xavier Pereira
- 167 Un punto azul pálido**
- Juan José Magán Joaquín
- 193 Representações da natureza na literatura romântica: uma ecocrítica social e histórica**

Rodrigo Medeiros Campos

Sobre paisagens inventadas, animais e plantas

- 205 Não quero dominar a natureza: uma leitura de *Batendo Pasto*, de Maria Lúcia Alvim**
- Laura Gabino
- 219 O caso do diabo do Onzo (ou sobre como um poema transforma a paisagem em tempos de crise)**
- Mariana Pereira Guida
- 237 Velando à beira da moldura**
- Natália Goulart Pelegrini
- 255 5 horas e 24 minutos da manhã: luz, água, ar, terra**
- Patrícia Borges Chavda
- 269 Sobre os autores**

Apresentação: De quando o Caos espreita Gaia

Em sua *Teogonia*, diz-nos Hesíodo que, de um universo ainda informe, sobressai a força fecundante do Céu, Urano, que, ávido de amor, busca a Terra, Géia, em grego, Gaia¹. Como consequência, Gaia está constantemente prenhe, pura potência vital. Dela nascem todos os deuses e demais seres. Porém, ao lado do Céu e da Terra, sempre espreita o Caos – o insondável, força de negação, de cisão –, que dera origem a Gaia, Tártaro e Eros.

O primeiro momento da configuração do mundo em sua ordem atual é também o da insurreição de Cronos, filho de Gaia, que, instigado e armado secretamente por sua mãe, vingava-se do pai que o aprisionara nas entranhas da terra. Ao ceifar o pênis do Céu, Cronos interfere na fecundação de sua mãe. O arдил tramado por Gaia desencadeia o enfrentamento entre a intensa vitalidade do Céu e o sinuoso pensamento de Cronos. Esse confronto põe limite à força fecundante do Céu. Instaura-se, então, a segunda fase cósmica, na qual Céu e Gaia se afastam e sobrepõe-se o reinado de Cronos, aquele que vigia, tocaia e engole seus filhos recém-nascidos. Cronos passa a reinar sobre os humanos da Idade do Ouro e nas distantes Ilhas dos Bem-Aventurados, mas, posteriormente, será dominado por Zeus, em uma disputa que por pouco não leva a Totalidade Cósmica de volta ao Caos de onde viera.

¹ HESÍODO. *Teogonia*: A origem dos deuses, 1986.

Esquecidos da força imanente de Gaia, havíamos fixado sua imagem de grande mãe provedora, sujeita, inclusive, a ser domesticada e pacificada em jardins geométricos de palácios opulentos. Explorada e abusada à exaustão por um sistema insaciável de produção de mercadorias, Gaia recobrou sua força original e, cada dia mais, vem invadindo nosso cotidiano, nossos pensamentos. Cega aos danos que provoca, Gaia é aquela que arrebatou, se intromete, afirma Isabelle Stengers². E como a “resposta à Gaia” deve ser tanto ao que provocou a sua intrusão quanto às consequências disso, a literatura e as artes colocam-se hoje, mais do que nunca, diante do imenso desafio.

O conjunto de textos apresentado nesta publicação é fruto de reflexões surgidas em um seminário sobre “Natureza e Violência”, oferecido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras (Pós-Lit/UFMG) e realizado, de forma remota, ao longo do segundo semestre de 2020. Capturados pela pandemia da Covid-19 e enclausurados em nossas casas, vivenciamos o terror desencadeado por Gaia à medida que mergulhávamos em nossas discussões, buscando não sucumbir ao medo. Nesse exercício, observamos as inúmeras possibilidades de diálogo da literatura e das artes com outras matrizes de pensamento e diversos campos do conhecimento, desde a ecocrítica, antropologia, filosofia, devaneios de entomólogos em suas excursões pela Amazônia, até os magníficos relatos cosmogônicos do povo yanomami. Cada autor e autora desta coletânea buscou aproximar as inquietações surgidas das leituras e discussões aos seus objetos de estudo ou de interesse, o que resultou em reflexões que perpassam a fotografia, as obras de Virgínia Woolf, Mariana Enríquez, Herberto Hélder, José J. Veiga, Diamela Eltit, Maria Gabriela Llansol, Milan Kundera, Gautier, Maria Lúcia Alvim, Sebald, Sophia de Mello Breyner Andresen, Chantal Maillard e Javier Dávila Durand, dentre outros e outras.

As conclusões a que chegaram as autoras e autores são diversas, mas confluem em pontos fundamentais. Nestes textos ressoam palavras como as de Ailton Krenak, que nos alertam para a profundidade das marcas que nós humanos, no chamado Antropoceno, estamos imprimindo

² STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, p. 37.

ao planeta³. O que nos dizem a literatura e as artes diante das ameaças a Gaia? E qual é o nosso papel diante de tais ameaças? Estarmos vivos hoje é um privilégio que nos impele a buscar respostas a essas questões.

Elisa Amorim Vieira

Referências

HESÍODO. *Teogonia*: A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*: Resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

³ KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019.

**Ruínas da modernidade, violência,
memória e trauma**

***Os Emigrantes* – abrindo uma janela para contemplarmos a obra**

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva

Os emigrantes, obra de gênero híbrido, escrita por W. G. Sebald, alimenta-se de imagens, de documentos e de testemunhos para reconstruir as histórias de quatro personagens – pertencentes ou muito próximos de famílias de judeus – expatriados de suas terras natais entre os períodos da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, para além dos materiais aos quais recorre, o narrador se permite imprimir seu próprio olhar em cada uma das histórias. Como resultado dessa mescla entre a precisão documental e a ficção, a *paisagem* moldada remete à *natureza* dos fatos dos quais parte, sem a obrigação de coincidir completamente com eles. É a “narração nas ruínas da narrativa”, de que nos fala Benjamin, marcando o fim da narrativa tradicional, “sob os cacos de uma tradição em migalhas”¹.

O contexto da *Shoah* está, mesmo que discretamente, implícito nas quatro histórias. Em nenhuma delas, no entanto, o narrador nos apresenta informações mais detalhadas sobre o período. Com sutileza, ele submerge em sua narrativa dados mais ou menos visíveis que cabe a nós decodificar – ler o não dito, fixado entre suas palavras. Assim, podemos enxergar a condição de judeu expatriado do Dr. Henry Selwyn no segredo que ele diz ter guardado durante muito tempo, até mesmo de sua esposa, em relação às suas origens – segredo este que, uma vez revelado, poderia ter sido, na concepção do próprio personagem, o motivo para o fim

¹ BENJAMIN *apud* GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, 2006, p. 53.

de seu casamento. Além disso, também, a decisão do médico de, ao emigrar, substituir seu nome de nascença, Hersch Seweryn, e a informação de que, na terra natal, ele perdera seu consultório e seus pacientes, nos permitem inferir quais seriam as origens do personagem. Esses elementos nos trazem à mente as tantas histórias de judeus que tiveram seus bens – e suas vidas – confiscados e usurpados pelos nazistas, além das histórias dos que, no exílio, acostumaram-se a viver pela metade, distantes da terra natal e da vida que conheciam, obrigados a soterrar dentro de si suas memórias e sua própria identidade.

De forma semelhante, podemos inferir a ascendência judaica de Paul Bereyter ao saber que a morte de seus pais estaria ligada à perseguição nazista, que ele era discriminado na cidade de S., em que viveu o exílio, por ser “um quarto judeu” e que teria sido impedido de dar aulas enquanto durou a guerra. O mesmo ocorre em relação a Max Aurach, posto que o narrador nos revela que os pais desse personagem, que deveriam segui-lo pouco depois que ele emigrou, não puderam fazê-lo a tempo, tendo sido colocados em um trem e, então, assassinados.

Ambros Adelwarth parece ser o único, entre os quatro personagens centrais, de ascendência não judaica. No entanto, após emigrar, ele começa a trabalhar para uma família de judeus muito ricos e torna-se um amigo íntimo do herdeiro, Cosmos, que padece e morre pouco depois do fim da Primeira Guerra Mundial.

Recebemos, portanto, informações escassas e, muitas vezes, cifradas a respeito da relação de cada personagem com a Primeira e/ou Segunda Guerra e com os absurdos do nazismo. Mas conseguimos inferir, analisando as pistas deixadas pelo narrador, em contraste com o contexto temporal em que as histórias se desenrolam, que a condição de exilados desses personagens, em maior ou menor grau, decorre justamente da perseguição nazista e de toda a monstruosidade daquele período, cravando, em cada um deles, dolorosas cicatrizes.

O que resta da natureza na extra moldura da paisagem?

Anne Cauquelin nos fala dos contrastes entre a natureza – desmedida, desconhecida, selvagem – e a paisagem – medida, normatizada, civilizada. Segundo a autora, Lucrécio percebia a natureza como perversa e pobre, enquanto o jardim, por outro lado, seria o lugar da ordem, da beleza e da riqueza. E para compor a paisagem, faz-se imprescindível o enquadramento, através do qual podemos subtrair “ao olhar uma parte da visão – ‘Isso não entra’, diremos nós e harmonizaremos os elementos naturais numa unidade recortada pela moldura”². que “vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal”³.

Nesse sentido, emoldurar é, portanto, a possibilidade de imprimir naquilo que vemos o nosso próprio olhar, mas é também uma forma de reduzir, domesticar o que estamos vendo, para transformá-lo no que *queremos* ver. Afinal, o que nos foge ao controle, o que não podemos domar, pode ser incômodo, confuso – e, para alguns, parecer perigoso ou mesmo inconveniente. Assim, interpondo uma moldura entre mim e a natureza,

[...] o horror do desmesurado, a selvageria de uma tal força irrup-tiva da natureza conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis, ao núcleo traçado pelo olho em redor do que ele **quer** ver. Recordemos que Lucrécio já nos dizia que a natureza é para ser evitada, e nós podemos evitá-la, acrescentava ele: sim, porque temos a preciosa paisagem que, ao remeter à natureza, a domestica; interpondo entre ela e nós seu *análogon* civilizado⁴.

Enquadrar a natureza é, portanto, encolhê-la para que ela possa caber no limite do nosso olhar. É domesticá-la, reduzi-la àquilo que queremos, eliminando tudo o que nosso olho enxerga como excedente, desnecessário. Se ignorarmos nosso passado também selvagem e o fato de que nós, seres humanos, somos, em algum nível, parte dessa mesma natureza que pretendemos domesticar, podemos pensar que ao transformá-la em

² CAUQUELIN. O jardim das metamorfoses, 2007, p. 134.

³ CAUQUELIN. O jardim das metamorfoses, 2007, p. 137.

⁴ CAUQUELIN. O jardim das metamorfoses, 2007, p. 139. Grifo nosso.

paisagem estaríamos aproximando-a um pouco mais de nós, já que o processo a torna mais “civilizada” – mais próxima à ideia de Cultura.

Em *Os Emigrantes*, a natureza aparece intrinsecamente ligada ao humano – ambos em ruínas. Mas não se trata, *a priori*, da natureza-natureza e sim da natureza-artifício, a *paisagem*. Em toda a obra as paisagens ocupam um papel importante, sendo minuciosamente descritas. No caso de três das quatro narrativas, aparece a figura do jardim, ligado, em diferentes níveis, ao personagem central de cada uma delas, ou a alguém muito próximo dele.

Em “Ambros Adelwarth”, mais de uma década depois da morte de Cosmos, seu pai, o velho Solomon, para quem Ambros continua trabalhando, decide isolar-se, passando a dedicar-se exclusivamente a sua criação de orquídeas e, daí em diante, “praticamente morava em suas estufas”⁵. A partir do desenrolar da Segunda Guerra, o estado de saúde de Solomon, visivelmente depressivo, se agrava com as notícias que lhe chegavam de sua terra natal, de modo que ele “passava a maior parte do tempo enrolado em um cobertor escocês entre suas plantas de raízes aéreas da América do Sul, praticamente não dizendo mais nem o necessário”⁶. Entre suas plantas, o personagem parece ter encontrado uma espécie de refúgio ou mesmo de fuga: o fato de tratar-se de uma estufa, ora, da natureza-artifício, traz em si a representação do estado interior daquele homem, alheio à própria natureza, reduzido, em sua dor, a uma pequena parte de si, o suficiente, apenas, para caber no interior de uma moldura, compondo uma paisagem triste e decadente – porque isolada, limitada e pobre, em sua suposta riqueza.

Paul Bereyter parecia apreciar muito a natureza, algo que se constata pelos passeios ao ar livre com seus alunos, em que os incitava a procurar plantas ou apenas a aproveitar o dia; além de sua crítica ao “aniquilamento e destruição da vida natural”⁷. Causados pela modernização, por meio da construção de fábricas. Depois de deixar a cidade de S. e passar a viver em Bolieu, recuperando-se de uma cirurgia de cataratas, o personagem faz questão de cuidar do jardim da propriedade, então bastante

⁵ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 101.

⁶ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 102.

⁷ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 49.

abandonado, dedicando a esse trabalho a maior parte de seu tempo, “coisa que talvez apreciasse mais que tudo”⁸. Pelas mãos de Paul, de acordo com o testemunho da madame Landau, proprietária de Bolieu, o jardim ganha vida: “as árvores novas, as flores, as folhagens e trepadeiras, os canteiros de hera na sombra, os rododendros, as roseiras, os arbustos menores e os relvados – tudo crescia e não havia mais lugares nus”⁹.

Assim como o velho Solomon, Paul também opta por isolar-se no jardim, possivelmente como um meio, frustrado, de escapar de suas questões pessoais, eliminando – ou ignorando – os excedentes de sua própria moldura interior. Por seus surtos de ódio injustificável, direcionado aos alunos dos quais, normalmente, gostava muito – surtos que ele chamou de claustrofóbicos –, o personagem havia sido forçado a aposentar-se e, por isso, deixou a cidade de S., da qual, provavelmente por sua condição de expatriado e pelo tratamento depreciativo que recebia da população do lugar, nunca gostou. Chamar de claustrofóbicos seus surtos que, aparentemente, eram crises de ansiedade e pânico, demonstra que ele se sentia enclausurado e sufocado, o que encontra justificativa na própria situação de desterro, além da forma como ele vivia no exílio. Também nos remete à ideia da moldura, nesse caso, representada pelo olhar das pessoas a sua volta, para as quais Paul, um estrangeiro, nunca seria um igual, especialmente por ser judeu.

Impossibilitado de um retorno a si mesmo, à sua verdadeira natureza – onde estaria ela? Antes dos surtos? Da guerra? Da emigração? – desterrado da pátria e de si, agora – com a perda do ofício que amava – por completo, refugiar-se em um jardim morto, com a missão de devolvê-lo à vida, nos diz muito mais sobre o próprio Paul do que sobre o jardim. O destino da natureza de sempre se renovar concretiza-se para as plantas, mas para o homem parece ser tarde demais.

O narrador conhece o Dr. Henry Selwyn quando visita, ao lado da esposa, uma casa onde pretendem hospedar-se durante alguns meses. A descrição minuciosa do lugar, em que a estrutura arquitetônica parece inseparável da natureza, remonta uma paisagem abandonada e bucólica,

⁸ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 61.

⁹ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 61.

mergulhada na inércia e no silêncio, ao ponto de parecer “não haver ninguém morando ali”¹⁰:

Ficava numa rua quieta perto da igreja com o seu cemitério gramado, pinheiros escoceses e teixos, oculta atrás de um muro da altura de um homem, e uma densa vegetação de louro e azevinho. [...] A larga fachada da casa em estilo clássico estava coberta de videira, a porta, laqueada de preto. [...] No lado norte as telhas estavam verdes, hera variegada cobria parte das paredes, um caminho musgoso passava pela entrada de serviço e o galpão de lenha para a casa, entrando por sombras profundas¹¹.

Estamos diante da “natureza não vigiada”, recusando-se a continuar domesticada e reclamando para si o domínio que lhe fora tirado pela imponente construção que agora ela devora. No entanto, atrás da casa, esconde-se um jardim exuberante, com

[...] um gramado amplo e quadrado, rodeado de canteiros de flores, arbustos e árvores. Além do gramado, à oeste, descortinava-se a paisagem, um parque com árvores isoladas: tílias, olmos e carvalhos sempre verdes. Atrás, as ondulações suaves das terras aráveis e, no horizonte, as alvas montanhas de nuvens¹².

Percebemos um claro contraste entre o domínio da natureza vislumbrado na fachada, que causava no narrador uma impressão de abandono, de que não haveria ninguém habitando aquela casa, e a paisagem que ele avista nos fundos, diante da qual sente-se extasiado: a primeira é percebida como selvagem e pobre, a segunda, como civilizada e rica.

Aparentemente hipnotizados pela paisagem, o narrador e sua esposa demoram algum tempo para notar a presença do velho Dr. Henry Selwyn, estirado num ponto do jardim. O homem lhes pareceu cansado e absorto, ao ponto de só tê-los notado quando já estavam bem próximos dele. O mais curioso sobre a forma como o narrador descreve Selwyn diz respeito a sua estatura: “embora alto e de ombros largos, parecia atarracado, sim, a gente podia dizer que parecia um homem pequeno”¹³. A possibilidade oferecida pelo narrador para justificar essa impressão

¹⁰ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 10.

¹¹ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 10.

¹² SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 11.

¹³ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 11.

contraditória é a de que o homem, habituado a olhar por cima dos óculos que usava, estava sempre com a cabeça baixa, de modo que “com certeza acostumara-se a essa postura curvada, *quase subserviente*”¹⁴. Essa descrição nos leva a imaginar uma pessoa que costuma encolher-se diante dos outros, a abrir mão de alguma parte de si para escapar do julgamento alheio, tornando-se mais adequado àquilo que seu espectador *quer ver*.

A partir da convivência e das conversas entre Selwyn e o narrador, nossa inferência se confirmará, já que, como vimos, ao emigrar, esse personagem esconde de todos, inclusive da esposa, sua ascendência judaica, chegando a mudar de nome. Sua atitude, no entanto, parece justificável, afinal, em sua opinião, a esposa o teria deixado exatamente por tomar conhecimento de que havia se casado com um judeu. Não é de se surpreender que uma pessoa habituada a ter que enfrentar, durante toda a vida, a discriminação por parte de indivíduos que a olham com desdém, que a consideram menos digna, menos humana, apenas por ser quem é, chegue à velhice completamente encolhida, fragmentada. Condição que, no velho Selwyn, se expressa, em primeiro plano, por essa ambiguidade em que um homem alto é percebido como pequeno. Um homem que, possivelmente, um dia fora grande, mas que terminou podado, moldado, esvaziado – reduzido a essa postura “quase subserviente” de que nos fala o narrador.

Além disso, de algum modo, o próprio Selwyn é parte do jardim, ou, em suas palavras, “um ocupante do jardim, *a kind of ornamental hermit*”¹⁵. Tal afirmação torna ainda mais evidente a relação que, quase sempre silenciosa, nos parece atravessar a obra, entre o humano e a paisagem, ambos em transição da natureza-natureza para a natureza-artifício.

A ideia da moldura, do enquadramento, aparece no livro também na figura das janelas. Afinal, de acordo com Cauquelin, a janela e a moldura nos permitem ver paisagem onde, sem elas, só veríamos natureza¹⁶. Ao longo das narrativas, as diferentes paisagens costumam ser descritas com muitos detalhes, desde as cores da vegetação até os nomes das

¹⁴ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 11. Grifo nosso.

¹⁵ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 12.

¹⁶ CAUQUELIN. *O jardim das metamorfoses*, 2007.

árvores e das plantas – o que, inclusive, nos convida a notar no narrador um profundo interesse e conhecimento pelo assunto. E não são poucas as vezes em que essas paisagens são contempladas através de janelas, o que, novamente, as coloca em relação com o humano, ambos no lugar da natureza domesticada, reduzida, moldada de acordo com o que se quer ver:

A janela, como tudo o que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem à distância, o arco que emoldura, a coluna que designa e corta, uma simples extensão de um muro, que detém a invasão da floresta, a ruína que marca o tempo e é signo de que ele pode ser tomado por uma marca: todos esses aparatos são os mesmos que o temor estabeleceu para que a natureza-artifício triunfe, aquela que sabemos poder domar (olhar)¹⁷.

Trata-se da tensão entre natureza e cultura, a primeira, presente na natureza-natureza, aquela descrita como selvagem e desmedida, enquanto a segunda, em relação a essa natureza-natureza, é a chamada natureza-artifício, “civilizada”, o jardim, a estufa, a paisagem – o natural domesticado, moldado de acordo com nossos desejos. Nos seres humanos, ambos, natureza e cultura, estão igualmente presentes – embora muitos de nós insistam em esquecer-se que também são parte da primeira.

Mas, na casa em que vive o Dr. Henry Selwyn, a Natureza, sob o peso da Cultura, insiste em continuar resistindo: em meio a horta abandonada, “em estado selvagem”, no interior das “estufas de vidro vitorianas meio arruinadas”, cresciam, além das frutas e vegetais, parreiras e “tufos de folhagens, que chegavam à altura dos ombros”¹⁸. Embora sem cuidado, a vida, ali, persistia num convívio caótico, em que “não apenas a horta estava à míngua depois de anos de abandono, como a própria natureza, não vigiada – ele [Selwyn] podia sentir isso cada vez mais –, estava gemendo e desabando sob o peso daquilo que lhe impúnhamos”¹⁹.

No entanto, mesmo que num estado precário e produzindo muito menos do que quando recebia os devidos cuidados, a qualidade dos vegetais produzidos por aquela horta seria superior aos de qualquer outra,

¹⁷ CAUQUELIN. *O jardim das metamorfoses*, 2007, p. 139.

¹⁸ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 13.

¹⁹ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 13.

“de um gosto extraordinariamente fino”²⁰ na opinião de Selwyn e também do próprio narrador. É como se o retorno da natureza-natureza, em relação à natureza-artifício, revelasse a importância da liberdade: “não podemos evitar que, livre de vigilância, a paisagem nos diga sempre: ‘eu sou a natureza’”²¹. Mas, ao mesmo tempo, essa liberdade não é real, afinal, a natureza selvagem resiste em um ambiente artificial, o interior de uma estufa, esta estrutura que, para Huyssen, representa uma alegoria da natureza como artifício, “combina duas tradições: a do jardim e a da arquitetura” e cujos “traços que a definem, na verdade, estão mais próximos dos princípios de geometria racional, disciplina e controle subjacentes à arquitetura dos jardins franceses”²².

Seres que morrem por partes: vida orgânica vs vida animal

De acordo com Agamben, a tese central da fisiologia de Bichat propõe que “a vida pode sobreviver a si mesma”²³, pois ela seria composta por uma pluralidade de vidas e de mortes. Dessa forma, em todo organismo conviveriam dois “animais”, um de *vida orgânica*, comparada a de um vegetal que “não é senão uma ‘sucessão habitual de assimilação e excreção’”²⁴ e o outro de *vida animal*, capaz de estabelecer relações com o mundo exterior:

A cisão entre o orgânico e o animal atravessa a vida inteira do indivíduo, ficando marcada pela oposição entre a continuidade das funções orgânicas (circulação do sangue, respiração, assimilação, excreção etc.) e a intermitência das funções animais (a mais evidente entre elas é a do sono-vigília), entre a assimetria da vida orgânica (um só estômago, um fígado, um coração) e a simetria da vida animal (um cérebro simétrico, dois olhos, duas orelhas, dois braços etc.), e, por último, na não coincidência entre o seu início e o seu fim. Assim como, de fato, a vida orgânica começa, no feto, antes do que a vida animal, assim também, *no envelhecimento e na agonia*, sobrevive à morte desta²⁵.

²⁰ SEBALD. *Os emigrantes*, 2012, p. 13.

²¹ CAUQUELIN. O jardim das metamorfoses, 2007, p. 187.

²² HUYSSSEN. O jardim como ruína, 2014, p. 86.

²³ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 152.

²⁴ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 152.

²⁵ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 152-153. Grifo nosso.

A vida orgânica, portanto, começaria antes da vida animal e terminaria depois dela. Essa “inconcebível permanência do ‘animal de dentro’, mesmo que o ‘animal de fora’ tenha deixado de existir”²⁶, um enigma irreduzível para Bichat, representaria uma multiplicação da morte, tornando-se morte aos poucos, dividida em uma série de mortes parciais:

A morte natural tem isso de notável, ou seja, de que ela põe fim, quase completamente, à vida animal, bem antes que acabe a vida orgânica. Olhe para o homem que se apaga no final de uma longa velhice: morre por partes; as suas funções exteriores cessam uma depois da outra; todos os seus sentidos cerram-se sucessivamente; as causas habituais da sensação passam por eles sem os afetar. A vista se obscurece, se turva, e ao final deixa de transmitir a imagem dos objetos: é a cegueira senil [...]. Isolado no meio da natureza, privado parcialmente das funções dos órgãos sensitivos, o velho sente que também as do cérebro se apagam bem rapidamente. Quase já não há nele percepção, pois, nos sentidos, nada ou quase nada ativa seu exercício [...]; os movimentos do velho são raros e lentos; custa fadiga sair da atitude em que se encontra [...]. Transcorre suas jornadas concentrado em si mesmo, alheio ao que acontece a sua volta, sem desejos, sem paixões, sem sensações; quase não fala, pois nada o leva a romper o silêncio, satisfeito por sentir que ainda existe, quando qualquer outro sentimento já desvaneceu... É fácil verificar, a partir do que dissemos, de que no velho as funções exteriores se apagam aos poucos, de que a vida animal já cessou quase inteiramente quando a orgânica ainda está ativa. Sob esse ponto de vista, a condição do ser vivo que a morte natural está para anular é semelhante àquela em que se encontrava no seio materno, ou então ao estado do vegetal, que não vive senão no interior, e para o qual toda a natureza está em silêncio²⁷.

Todos os personagens centrais das narrativas de *Os Emigrantes* são descritos como homens *velhos* e em *agonia*, duas situações em que, como nos mostra Agamben, para Bichat a vida orgânica sobreviveria à vida animal. Paul, inclusive, adoecido pela catarata, vivencia a lenta e gradativa perda da visão. Ambros passa, aos poucos, a não conseguir executar nem mesmo tarefas simples, chegando ao fim da vida quase sem conseguir cuidar de si mesmo. Devastados por uma melancolia que os conduz à depressão, os quatro protagonistas, assim como Cosmos e o

²⁶ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 153.

²⁷ BICHAT *apud* AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 153-154.

velho Solomon, optam por isolar-se do mundo e cessam quase por completo suas interações com ele. Além disso, os personagens são frequentemente descritos como figuras silenciosas, lentas e desatentas – fechados em si mesmos, alheios ao mundo exterior.

Para além da idade avançada, que traz consigo o comprometimento de funções físicas, os personagens carregam as marcas da *agonia* provocada por sua condição de exilados e pelos fatores, inclusive os que desconhecemos, que os levaram a isso. Impulsionando os transtornos psicológicos que os personagens desenvolvem está o fato de terem sido forçados a abandonar seus ofícios. Selwyn, que era médico, ao deixar a terra natal foi obrigado a renunciar a seu consultório e a seus pacientes – mas ele não deixa de apresentar-se como Dr., o que parece trazer em si um indicativo de sua recusa em abandonar por completo a vida que tinha. Paul, enquanto durou a Segunda Guerra, foi impedido de lecionar e, mais tarde, afetado pelas sequelas de tudo o que sofreu, vê sua saúde mental cada vez mais comprometida e acaba aposentado à força. Ambros, que parecia valorizar bastante seu trabalho como mordomo, após muitas perdas e afundado na depressão, não pode mais executá-lo. Para os três, é como se a perda abrupta e injusta daquilo que sabiam fazer tão bem os esvaziasse, tornando suas vidas completamente sem sentido.

Para Agamben, as descrições da morte animal lembram em muito as da apatia do *mulçumano* nos campos. Tomemos como exemplo o trecho a seguir, parte de um dos raros testemunhos prestados por alguém que pôde sobreviver à condição de *mulçumano*: “fiquei prostrado completamente do ponto de vista psíquico. A prostração manifestou-se da seguinte maneira: fui tomado por uma apatia geral, nada me interessava, não reagia mais nem aos estímulos externos, nem aos internos”²⁸, O quadro, de fato, remete à ideia da vida orgânica que, na descrição de Bichat, sobrevive à vida animal. Ora, o indivíduo já não vive, posto que não executa nenhuma atividade que esteja além da mera sobrevivência física – estas, inclusive, são executadas precariamente.

²⁸ Trecho do testemunho de Feliksa Piekarska, retirado do livro *O que resta de Auschwitz*, de Agamben, 2008, p. 165.

Nesse contexto, recorrendo a Foucault, Agamben nos lembra da diferença apontada pelo filósofo entre o poder soberano do velho Estado territorial – *fazer morrer e deixar viver* – e o biopoder moderno – *fazer viver e deixar morrer* –, para indicar a existência de uma terceira fórmula entre essas duas, atrelada à biopolítica do século XX,

[...] já não *fazer morrer*, nem *fazer viver*, mas *fazer sobreviver*. Nem a vida nem a morte, mas a produção de uma sobrevivência modulável, e virtualmente infinita constitui a tarefa decisiva do biopoder em nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o mulçumano da testemunha, a vida vegetal mantida em funcionamento mediante as técnicas de reanimação da vida consciente, até alcançar um ponto limite que, assim como as fronteiras da geopolítica, é essencialmente móvel e se desloca segundo o progresso das tecnologias científicas e políticas. A ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre a *zoé* e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência²⁹.

Portanto, de acordo com Agamben, a intenção do biopoder no *mulçumano* foi a de separar toda a vida de si mesma, produzindo uma sobrevivência apartada de qualquer possibilidade de testemunho. Mas essa intenção não se consumou por completo, afinal, ainda que o *mulçumano*, testemunha integral, tenha sido silenciado, há quem dê testemunho por ele, ao ponto de que “não é possível separar o mulçumano do sobrevivente”³⁰. É como se os dois, ser vivo e ser que fala, se unissem em uma “identidade idealizada”, só assim alcançando e consumando sua humanidade.

Podemos identificar algo da figura do *mulçumano* em cada um dos personagens centrais das narrativas de *Os Emigrantes*: seres vivos, gradativamente destituídos de sua vida animal e, então, de sua vida orgânica, mas que não puderam ser realmente apagados nem silenciados, porque deixaram rastros, na figura dos arquivos fotográficos, documentais, testemunhais etc., que, reunidos pelo narrador, puderam, através

²⁹ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 155-156.

³⁰ AGAMBEN. O arquivo e o testemunho, 2008, p. 158.

do relato desse ser que fala, consumir-se em um testemunho possível para as histórias daqueles que já não podem testemunhar por si próprios.

Na obra de Sebald, também os espaços, que guardam memórias e parecem resistir ao apagamento, são importantes para a reconstituição das quatro histórias. Em todas elas vemos cenários melancólicos: as estufas meio arruinadas de Selwyn em seu combate contra a natureza não vigiada que lhes invadem; o apartamento abandonado de Paul na triste cidade de S.; a cidade deserta em que vivia Max; e o hospital psiquiátrico em ruínas, onde viveram e morreram Cosmos, Ambros – e quem saberá quantos mais. Neste último, inclusive, o narrador se encontra com um dos médicos responsáveis pelos tratamentos de choque que, gradativamente, roubaram de seus pacientes primeiro a vida animal e depois também a orgânica. O profissional sabe que colaborou com atos desumanos, mas sabe também que as vítimas não podem dar testemunho e aguarda ansioso que a estrutura do hospital, já bastante decadente, desabe, levando consigo toda e qualquer memória subjacente.

Fechando a janela – considerações finais

Nossa ânsia por domesticar a natureza pode ser destrutiva, condenando-a à ruína e ao apagamento, em prol de interesses mesquinhos e inconsequentes. Mas também pode ser criadora, gerando outras formas de vida possível, que, ainda que domadas, emolduradas, possam coexistir com a natureza-natureza, da qual são originárias, e não a sobrepor. Nascem daí belos jardins, hortas, estufas, que não representam o fim da natureza em si, mas a possibilidade de que ela, conduzida pelos seres humanos – nós, que somos também parte da natureza, mas não nos limitamos a ela –, se expanda e se renove sob outras formas.

Quanto a nós, seres humanos, não funcionamos bem em molduras – embora constantemente submetidos a elas. Além da vida orgânica, precisamos de atributos da vida animal para nos sentirmos completos, mas podemos perdê-los ou tê-los comprometidos quando distanciados de nossa própria identidade e privados de qualquer forma de liberdade. Neste caso, nosso destino inevitável, muitas vezes, acaba sendo o de nos convertermos em ruínas.

A obra analisada é atravessada por representações da natureza-artifício, nas figuras do jardim e da estufa, intimamente ligadas ao humano, como se os personagens e as paisagens refletissem a ruína uns dos outros. E por mais que a vida resista, num intento persistente de refazer-se, parece destinada a sucumbir, a converter-se em escombros e ao apagamento – embora sempre deixe rastros a partir dos quais ela pode ser reconstituída.

A vida pode sobreviver a si mesma, afinal, ela é plural. Ora, em cada ser há uma multiplicidade de vidas e de mortes. A vida orgânica, que diz respeito às funções básicas de sobrevivência, precede e sucede a vida animal, aquela em que as interações com o mundo exterior são possíveis. E a morte natural, ao fim e ao cabo, implica morrer por partes, decair, arruinar-se – e só então desaparecer. Todo ser, portanto, nasce e morre incompleto. Mas entre uma coisa e outra, embora sujeito a ser enquadrado, moldado, domesticado, há um infinito de possibilidades.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. O lugar da memória a propósito dos monumentos (motivos e parênteses). *In*: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 167-183.
- AGAMBEN, Giorgio. O arquivo e o testemunho. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 139-169.
- CAUQUELIN, Anne. O jardim das metamorfoses. *In*: CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 128-191.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Mariele Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. O jardim como ruína. *In*: HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 83-90.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Rio de Janeiro: PSIC. CLIN. v. 20, n. 1, 2008. p. 65-82. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em 16 nov. 2021.

Fotografias do “trauma”: testemunho da catástrofe na região Amazônica

Ian Anderson Maximiano Costa

Fotos fornecem um testemunho.

Susan Sontag¹

A catástrofe é o progresso, o progresso é catástrofe.

Walter Benjamin²

“Catástrofe”, “trauma” e “testemunho” são palavras que parecem estabelecer uma relação de sinonímia na experiência moderna, principalmente, se pensarmos no século XX. Para muitos críticos, esse foi o século da “Era das catástrofes” ou numa outra inscrição, que se correlaciona com a anterior, a “Era dos extremos” – denominação do historiador Eric Hobsbawm³. A catástrofe é causadora de situações traumáticas e essas, por sua vez, potencializam testemunhos, vozes sobre situações limite. Numa primeira impressão, a consecução dessa tríade que apresentamos parece esquemática e linear, no entanto, a relação entre essas três formas é complexa, imiscuem-se uma miríade de discursos, seja a escrita; a produção fílmica; a imagem; a memória; as impossibilidades; os silêncios.

Esse século XX marcado por catástrofes descortinou um nova forma de entendimento da história e dos episódios limites, o progresso e a linearidade deixam de ser tábula rasa, as ruínas já são tantas que não é mais possível escondê-las ou silenciá-las, o desastre parece cotidiano, nos assola de todos os lados, é ordinário. Nesse sentido, os eventos experienciados como catástrofe não são somente aqueles dos “extremos”:

¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 16.

² BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: Sobre as hiperimagens*, 2012, p. 75.

³ O século XX para Eric Hobsbawm começa com a Primeira Guerra Mundial, passa pela constituição da ideia de “Guerra total”, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria; e termina com a queda da URSS em 1991. São todos eventos circunscritos aos limites, na designação do historiador, “extremos”. (Cf.: HOBBSAWM. *Era dos extremos*, 1995)

Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história do século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização da catástrofe⁴.

O século XX é o produtor dessa mudança, a catástrofe é agora cotidiana, o real é visto como traumático. Nessa perspectiva, o século XXI também poderia ser lido na mesma esteira, a “Era da informação” nos bombardeia com a catástrofe de modo anêmico. Contanto, o elemento central nessa transição é o “evento traumático”. Esse termo oriundo da psicanálise freudiana⁵ deixa de ser pautado exclusivamente por seus sentidos ligados ao indivíduo, para também incluir o coletivo e a forma com a qual lidamos diariamente com o “real”, com a imersão em experiências traumáticas. Por esse ângulo, o trauma é aquilo que nos atinge coletivamente, sejam nas ditaduras na América Latina no século XX, ou, o tema desta reflexão, no desastre ecológico e humano na Amazônia. Uma catástrofe contínua, cotidiana; é tanto do século XX como do XXI.

Essa complexidade anunciada inicialmente em relação aos desastres é plasmada nos significados potencializados pelos termos “catástrofe” e “trauma”. Precisemos, então, o enredamento das discussões na crítica:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (Kata + Strophé). A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa⁶.

No trecho citado, já estão enunciados os elementos para se pensar a catástrofe e o trauma na região amazônica, tema deste trabalho. Ferimento no corpo da selva, “friccionar, triturar, perfurar” apontam para uma ação, no contexto da floresta, realizada por máquinas, produtos do

⁴ SELIGMANN-SILVA. História como trauma, 2000, p. 74.

⁵ Seligmann-Silva nota essa virada no pensamento freudiano a partir do ensaio “Moisés e o monoteísmo” (1939). (Cf.: SELIGMANN-SILVA. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: Sobre as hiperimagens, 2012).

⁶ NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação, 2000, p. 8.

“progresso” que visam erigir estradas, rodovias, em suma, levar a “civilização” para o lugar inóspito. Não obstante, esse espaço não é o “lugar do vazio” ou da “sem história”, na visão euclidiana, a violência, o ferimento, é tanto no corpo da floresta quanto do indígena. É o Estado, o garimpo e os fazendeiros que “tritaram e perfuram”. É o progresso que traz em si as ruínas.

Nesse âmbito, é possível compreender e refletir sobre o outro significado conflitante com o primeiro que surge em relação ao trauma, aquilo que se quer “suplantar”, o “ferimento” que se quer esconder. Na região amazônica, essa chaga prima pela ausência, já não está lá. Sua memória foi suplantada pela máquina. No lugar das florestas, estradas; das reservas indígenas, mais estradas, garimpos, mineradoras, empreiteiras e fazendeiros. A memória é recalçada pelo progresso: “O trauma é justamente uma ferida na memória”⁸.

Para os críticos Nestrovski e Seligmann-Silva⁹ o trauma e o seu recalque constituem em um problema narrativo, uma vez que se colocam em cena os debates acerca dos “testemunhos”: como narrar situações inimagináveis que parecem se localizar para além da linguagem, já que ela própria expõe seus limites e insuficiências diante de tais circunstâncias? Não há uma resposta unívoca, muito menos uma solução. Entretanto, deve-se logo descartar aquelas “formas simples de narrativa”, o realismo mimético é falho. No limite, é um problema que evoca diretamente a ideia de representação: “A catástrofe costuma trazer em si um problema de representação”¹⁰.

No caso amazônico, essa ausência assinalada também carrega em germe um problema de representação. Como “testemunhar” sobre esse desastre ecológico e humano que recai sob a Amazônia no século XX, e que persiste no XXI, tendo em vista que vários espaços dessa região foram suplantados, já não existem? Uma primeira possibilidade é pensar no próprio testemunho dos povos e etnias que ali viviam e ainda vivem. A

⁷ Termo utilizado por Euclides da Cunha em “Amazônia, terra sem história” de *À margem da história*. (Cf.: CUNHA. *À margem da história*, 1999).

⁸ SELIGMANN-SILVA. *História como trauma*, 2000, p. 84.

⁹ NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Apresentação*, 2000.

¹⁰ CARVALHO *apud* NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Apresentação*, 2000, p. 7.

queda do céu, de Davi Kopenawa, é fundamental desde essa perspectiva, sendo, além de uma reflexão sobre a cosmologia yanomami, um testemunho sobre os assédios dos brancos, das epidemias que dizimara e dizimam milhares, da construção da rodovia Perimetral Norte; da catástrofe.

Uma outra possibilidade seria pensar o testemunho além dos registros escritos e orais, por meio da imagética. As imagens não são simplesmente ilustrações que anexamos ao final dos livros como espelho dos conteúdos. Imagens são produtoras e agenciadoras de sentidos. Desde esse ponto de vista, propomos neste ensaio a utilização da fotografia como forma de testemunho da catástrofe na Amazônia. Fotografias são também memória, fotos que “representam” o desastre ecológico na construção da rodovia Transamazônica e do desastre étnico para os Krenakohore – sem nunca abandonar o ecocídio, movimento simultâneo – na construção da rodovia Cuiabá-Santarém.

A fotografia estabelece uma relação frontal com a ausência de que falamos, pode registrar aquilo que já não é mais possível acessar de maneira material: “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência”¹¹, é memória. No ensaio “Na caverna de platão”, Sontag tece algumas reflexões sobre esse instrumento moderno, apontando como a fotografia cria uma nova “ética do ver”:

[...] Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro na cabeça – como uma antologia de imagens¹².

Essa “ótica do ver” pressupõe ler o mundo através das imagens, dando a sensação de que podemos fixá-lo, que reter o objeto pelas fotografias não é só gravar a presença – que mesmo sendo um duplo possui uma relação de espelhamento com o “original” –, é também manter as ausências, aquilo que já desapareceu, a memória, antologia das ruínas. Dessa forma, essa capacidade de preservação das fotografias é similar

¹¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 26.

¹² SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 13.

a do testemunho, uma foto é de certa forma um “relato imagético” do que aconteceu: “[...] Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos, parece comprovado quando nos mostram uma foto”¹³.

Nesse ponto, a fotografia parece se assentar na margem oposta da que Nestrovski e Seligmann-Silva¹⁴ assinalaram nas impossibilidades do testemunho na “Era da catástrofe”, ali a representação é posta sempre em suspenso pelo caráter falho da linguagem diante de fatos inenarráveis. Como vemos, à primeira vista, a imagem se constitui nas antípodas, é suplementar à linguagem. Para Susan Sontag¹⁵, a fotografia marca a certeza: “[...] Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”¹⁶.

Todavia, essa presumida antinomia entre inexatidão e certeza é aparente, ainda segundo Sontag, o campo imagético das fotografias é atravessado pelas relações dialéticas entre arte e verdade, ficção e testemunho, catástrofe e representação. Acompanhemos o argumento:

[...] a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e consciência. [...] Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos¹⁷.

Acrescentaríamos, ainda, como a ficção e o relato de testemunho também são interpretações. Mesmo que a fotografia pareça se distanciar do testemunho, ela se aproxima nos momentos de influxo dos “extremos”. No momento das catástrofes, a imagem fotográfica começa a duplicar o mundo quando o “real” se encontra em processo de ruínas, conforme nota Sontag:

¹³ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 16.

¹⁴ NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Apresentação*, 2000.

¹⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004.

¹⁶ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 16.

¹⁷ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 16-17.

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo¹⁸.

As imagens que iremos apresentar se inscrevem nesse cenário, pois registram um mundo que está desaparecendo ou que se encontra em um processo acelerado de extinção. São fotografias que funcionaram em seu contexto de produção como registros jornalísticos: nas primeiras imagens temos uma denúncia do projeto modernizador levado a cabo pela ditadura civil-militar durante o ufanismo e a megalomania na construção da rodovia Transamazônica, no rastro da alardeada propaganda do “milagre econômico” dos anos 1970. Nas outras fotografias, a catástrofe é a que se abate sob a etnia dos Krenakahore, expulsos e “transferidos” de suas terras para a construção de outra rodovia, BR-165, também durante a ditadura. São fotografias que lidam diretamente com o trauma.

Para efeito de exposição e interpretação dividimos as fotografias em dois grupos dialógicos: *imagens do continuum da história*, em que lemos as imagens respaldados no Walter Benjamin das “Teses sobre o conceito de história”; e as *hiperimagens*, baseados no conceito mobilizado por Seligmann-Silva¹⁹.

Conquanto, para se chegar na análise das imagens em si, acompanhemos num primeiro momento, e de maneira sucinta, os discursos históricos do século XX que criaram um palco para um “*ethos* exploratório” da região amazônica.

O “progresso” na Amazônia

O movimento de ocupação da Amazônia se inscreve no processo de modernidade do início do século XX, numa conjuntura que parece colocar lado a lado “república”, “urbanismo” e “civilização”. É o tempo da *Belle Époque*, dos grandes bulevares, da moda de Paris, das cidades. O duplo desse movimento é a consecução de um Estado-Nação moderno que

¹⁸ SONTAG. *Sobre a fotografia*, 2004, p. 26.

¹⁹ SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: Sobre as hiperimagens*, 2012.

controla e delimita suas fronteiras, promove a interiorização, viabiliza a azáfama que constrói estradas, ferrovias, portos e cidades; e do conúbio, com um capitalismo extrativista dilapidador da natureza. É a “civilização”.

Podemos observar cada um desses elementos na exploração da Amazônia, a gênese é a construção da Ferrovia Madeira-Mamoré, que se inicia no Império, no Segundo Reinado, e avança pela Primeira República. O progresso deixa um rastro produtor de ruínas na estrada de ferro que se estendia por muitos quilômetros dentro da densa floresta, para a realização de tal “feito” foi necessário impulsionar um grande volume de capital, norte-americano, para formação da força produtiva e, principalmente, para colocar abaixo a selva.

Entretanto, o custo ambiental e humano foi enorme. A Estrada parecia mais um projeto de sísifo, intermitente, constantemente interrompida. Como assinala Francisco Foot Hardman, o projeto parecia espectral, vazio, um “trem-fantasma”²⁰. Alegoria que marca seu elemento de ruína, os escombros da modernidade.

No outro lado desse “*ethos* exploratório” temos o *boom* da borracha. Se um dos pressupostos da Estrada de Ferro era a integração territorial, a fase da borracha tem como objetivo esmiuçar a floresta em busca do látex, seu carro-chefe é utilizar a selva em proveito do urbano, ligando-se as linhas mestras do capitalismo extrativista, haja vista que a largada é dada por suas hostes. Um trabalho de extração realizado por indígenas e de maneira tradicional e que se converte em atividade desenfreada:

No começo era um trabalho de aventureiros que imitavam as técnicas indígenas. Porém, quando a borracha começa a se tornar um material importante, pois um norte-americano chamado Goodyear havia desenvolvido o método de vulcanização, que eliminava os problemas de transporte e previa sua posterior elaboração industrial, a situação mudou²¹.

A extração aumenta com a demanda, velha lei capitalista. Os seringais conjugam de maneira notável uma dupla exploração: do homem, sendo utilizados tanto trabalhadores migrantes das regiões do nordeste, fugindo da seca, como indígenas locais para extração do látex, muitos se

²⁰ HARDMAN. Vertigem do vazio: Poder e técnica na recriação do paraíso, 2004.

²¹ PIZARRO. Vozes do seringal: Discursos, lógicas, desvios amazônicos, 2012, p. 115.

endividando com os grandes “caucheiros” e vivendo uma situação análoga à escravidão. O segundo se refere à ideia de civilização, levar o progresso para a selva, a floresta é vista neste quadro como *locus* do extrativismo puro. Nessa configuração, é interessante analisar como o espaço é apresentado: “ouro verde”, “ouro elástico”, a floresta reencarna o mote do paraíso no imaginário do período colonial, conquanto, para se conseguir retirar toda essa riqueza exige-se um trabalho árduo de luta contra a natureza. A “civilização” nunca é um ponto pacífico.

Na América Latina, a ideologia da “civilização” está relacionada às imagens do “deserto”. Consideremos o *Facundo ou civilização e barbárie*²², de Domingo F. Sarmiento, o livro que funcionou como modelo para implantação do Estado argentino no século XIX, bem como criou um imaginário na América Latina relacionado a tal temática. No *Facundo*, o pampa é visto como lugar da barbárie, da falta de contatos sociais e do Estado, em que a única lei válida é a dos caudilhos e dos temidos saques “bárbaros” (*malón*) dos indígenas. Já a cidade, vista como lugar da civilização e em permanente contato com a Europa, é o lugar dos portos. Sua expressão maior é Buenos Aires. Por sua vez, essa está sob ameaça da barbárie do campo, que cada vez mais ronda as cidades, sendo preciso, portanto, erradicá-la.

Essa lógica antinômica entre civilização e barbárie irá funcionar como pretexto para as *Campañas del Desierto* ou *Conquista del Desierto* (1878) na Argentina, o avanço do Estado – a civilização e o progresso – para a região dos pampas. O espaço dos *gauchos* e dos indígenas é visto como um deserto, um lugar sob o signo do vazio e nessa lógica deve-se ocupá-lo, pela força. Guardando as diferenças de contexto, na Amazônia funciona um método semelhante, a região também é vista sob rótulo do vazio, do deserto. E também deve-se ocupá-la.

A crítica Ana Pizarro vê nessa postura uma prática que justifica todos os atos de violência e barbárie cometidos na Amazônia: “[...] É importante aqui a função da noção de civilização: a bandeira do Ocidente, que será a justificativa da própria barbárie, assentada nos princípios da razão”²³.

²² SARMIENTO. *Facundo ou Civilização e barbárie*, 2010.

²³ PIZARRO. *Vozes do seringa! Discursos, lógicas, desvios amazônicos*, 2012, p. 131-132.

Longe de se constituir somente como uma prática privada de enriquecimento, a exploração do látex na Amazônia também é pautada pelos argumentos da expansão territorial, já que se coloniza em nome do Estado-Nação. É uma ação concomitante, ação privada e Estado, ou, em outra leitura, imbricação entre capital e Estado. Cria-se uma relação de homonímia entre “civilização”, “progresso” e “Estado”:

Civilização, Pátria, Progresso. A tríade é representativa da corrente de pensamento positivista que predomina em grande parte do século 19 e boa parte do século 20, dando sustento à forma adotada pela modernidade latino-americana em sua versão amazônica²⁴.

Tríade que deveria se converter num acorde tétrade que incluía os movimentos do capital internacional. Esse papel do Estado se afirma de vez na década de 1940 e num segundo *boom* da borracha na Amazônia, no rastro da Segunda Guerra Mundial e da ditadura do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas.

Sem dúvidas essa nova fase recupera os discursos modernizantes de “conquista dos sertões”, ou seja, era necessário ocupar o vazio territorial da Amazônia, integrá-la ao desenvolvimento da nação. Contudo, introduz-se um novo determinante, um Estado centralizado, autoritário.

Um dos primeiros objetivos desse momento foi o de produzir para a demanda de borracha na Segunda Guerra Mundial, para tanto, o aparato propagandista do Estado Novo realiza toda uma campanha de mobilização de trabalhadores para a região, são os “soldados da borracha”. Entretanto, esse deslocamento massivo é organizado sob novas lógicas, um dos desideratos principais é acabar com o arranjo federalista e descentralizado da Primeira República, isto é, promover a centralização. O outro, a segurança nacional, seja do perigo externo ou interno, manter as fronteiras resguardadas e ocupadas. Para isso, desenvolve-se a “Marcha para o Oeste”, um novo movimento bandeirante no século XX:

Mas pode-se dizer que foi após 1930 e mais precisamente com o Estado Novo que surgiram esforços mais incisivos de mobilização dessa grandiosa tradição que remetia à expansão territorial e se traduzia em uma fórmula de fácil apreensão para a população: a da Marcha para o Oeste. Sob essa designação, um amplo programa

²⁴ PIZARRO. Vozes do seringal: Discursos, lógicas, desvios amazônicos, 2012, p. 135.

governamental precisou ser organizado, principalmente a partir de 1938, quando o Estado anunciou sua política de “nacionalização” do Brasil²⁵.

Essa “nacionalização” do Brasil é marcada por muito autoritarismo e pressupõe considerar aquelas regiões distantes não pertencentes ao próprio Brasil, é necessário colonizá-las, e reencenar a conquista. É exemplar, desde esse ponto de vista, o seguinte trecho do *Discurso do Rio Amazonas* (1940) de Vargas:

A Amazônia, sob o impulso fecundo de nossa vontade e de nosso trabalho, deixará de ser, afinal, um simples capítulo da história da terra e , equiparando aos outros grandes rios, tornar-se-á um capítulo da história da civilização²⁶.

Novamente a premissa da “terra sem história” de Euclides²⁷ se assoma. É somente a partir da mobilização da “Marcha para o Oeste”, da integração nacional, que a Amazônia deixará de ser apenas terra para torna-se um capítulo a mais na História – com H maiúsculo – Ocidental. A transformação da “terra” é antecâmara do “tempo da estrada”, metamorfose da terra em asfalto. No discurso de Vargas está anunciada a construção de estradas, o assentamento de colonos, o desmatamento, a tomada de terras indígenas, a catástrofe. Não é por acaso que em períodos de maior autoritarismo a região amazônica sofre um maior assédio, que atinge seu paroxismo na ditadura civil-militar.

Imagens do *continuum* da história

Rodovia Cuiabá-Santarém (BR-165), Rodovia Xavantina-Cachimbo (BR-080), Rodovia BR-174, Rodovia BR-210 e Rodovia Transamazônica foram alguns dos projetos empreendidos pela ditadura civil-militar nas distintas regiões da Amazônia, que levaram em seus rastros: ligações entre Estado e empreiteiras²⁸; desmatamento; expulsão, pandemias e mortes de indígenas; ruínas.

²⁵ GOMES. População e sociedade, 2013, p. 60-62.

²⁶ GOMES. População e sociedade, 2013, p. 71.

²⁷ CUNHA. *À margem da história*, 1999.

²⁸ Principalmente com a Camargo Corrêa.

A partir do Golpe de 1964, a ditadura retomou argumentos históricos – como vimos – para a ocupação da Amazônia, era necessário explorar o potencial do “deserto verde”, uma nova designação que circulava nesse período. O objetivo era criar uma “Operação Amazônica”, uma série de projetos foram debatidos, como a criação de um “Grande Lago Amazônico”, que previa a inundação de uma larga região, que incluía Manaus e Santarém, para elaboração de uma barragem monumental²⁹. O projeto não foi para a frente, mas era indicativo do que estava por vir. Foram criadas medidas que visavam ocupar economicamente a região, numa parceria entre Estado e capital privado, conforme afirma Rubens Valente:

Da série de medidas anunciadas, três se destacavam: a criação da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) em substituição à Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), a abertura de linhas de financiamento nas áreas de agropecuária e serviços e a formação de um Fundo de Valorização Econômica da Amazônia mantido com receitas tributárias da União, estados e municípios. No ano seguinte, surgiu um componente ainda mais atraente para os empresários: um generoso esquema de abatimento no Imposto de Renda³⁰.

É no escopo dessas medidas que surgem as rodovias que assinalamos, a principal, a última da lista, a Rodovia Transamazônica, produto do conúbio entre Estado e capital – Empreiteiras: “[...] Para abrir os primeiros três mil quilômetros de estradas, as empreiteiras foram divididas em lotes e seriam beneficiadas com um sistema de renúncia do Imposto de Renda”³¹. O projeto faraônico e ufanista da ditadura prometia integrar a floresta ao Brasil “ferindo” o corpo da Amazônia de leste a oeste por quatro mil quilômetros, colocando abaixo milhares e milhares de hectares da selva e cortando inúmeros territórios indígenas. Era a rodovia da catástrofe se metamorfoseando em progresso. Vejamos na primeira fotografia seu traçado linear:

²⁹ O projeto do “Grande Lago Amazônico” “[...] previa a construção de uma barragem no Rio Amazonas para inundar milhares de hectares de terras baixas”, criando “um verdadeiro mar amazônico, permitindo uma navegação em larga escala”. Nada menos que 29 cidades desapareceriam, incluindo Manaus e Santarém. VALENTE. *Os fuzis e as flechas*: História de sangue e resistência indígena na ditadura, 2017, p. 25.

³⁰ VALENTE. *Os fuzis e as flechas*: História de sangue e resistência indígena na ditadura, 2017, p. 25.

³¹ VALENTE. *Os fuzis e as flechas*: História de sangue e resistência indígena na ditadura, 2017, p. 86.



Fotografia 1: O traçado retilíneo na construção da Rodovia Transamazônica³².
Fonte: Acervo do jornal O Globo.

O traçado da(s) rodovia(s), assim como na fotografia, não é linear por acaso, é a metonímia do *continuum* da história, do progresso. Emula o tempo do historicismo, cuja configuração é signo do vazio, visto sempre através da perspectiva da progressão aritmética, progressivo, sempre para frente, os fatos se acumulam e produzem ruínas pelo caminho. Walter Benjamin, na sua Tese XIII, havia apontado para o caráter linear e lacunar desse modelo de história, que é em última instância nomear o “progresso”: “[...] A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia de sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio”³³. Na fotografia 1, o retilíneo, lido como o progresso, parece não ter fim, perde-se de vista, direciona o olhar sempre para frente. E na sua rota é uma questão de tempo para que os laivos de natureza que ainda persistem e resistem ao fundo da imagem da estrada sejam escangalhados, destruídos.

Nesse mesmo movimento, não é causalidade nenhuma que a Amazônia seja vista sempre pela ideia dos “vácuos”: “deserto verde”, “sertão”, “terra sem história”. Ou seja, é um espaço ideal para o *continuum* do progresso passar, é o corolário do método aditivo do historicismo: “[...] oferece a massa dos fatos acumulados para

³² Fotógrafo não identificado. Retirada do acervo do jornal O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/construcao-da-transamazonica-9406097>. As imagens aqui escolhidas para o *corpus* foram nomeadas livremente. Acesso em: 17 nov. 2021.

³³ BENJAMIN. *O anjo da história*, 2019, p. 17.

preencher o tempo vazio e homogêneo”³⁴. Só que no caso amazônico, o preenchimento dos “vazios”, a acumulação, se produz com a destruição da floresta, o “grande” caminho reto na fotografia. Na mesma, no chão árido – que ainda não é asfalto, está sendo dilapidado pela máquina –, a memória da floresta é calcinada, é presente a ausência. Daí o caráter suplementar da fotografia.

Na alegoria benjaminiana o anjo da história olha para o passado para rememorar os mortos, mas é, no entanto, arrastado pelo vendaval do progresso, já o Anjo-Amazonico, que espia a fotografia, teria que olhar para os lados para rememorar algum traço de outrora, na linha reta só restou o pó. O vendaval desencadeado pela ditadura não deixa ruínas. Não obstante, a fotografia é de um momento *a posteriori*, os escombros foram retirados, vejamos uma imagem anterior:



Fotografia 2: Ruínas do progresso³⁵.

Fonte: Acervo do jornal O Globo.

Os escombros são prementes nesta fotografia, a natureza se transforma em “natureza-morta”, as máquinas passam, sempre em linha reta seguindo o *continuum* e deixam um rastro de montículos informes. Aquela natureza que fica, como as árvores que circundam as laterais, adquirem um caráter melancólico, estão murchas, perderam a imponência, simulam as ruínas dos pequenos montículos, parecem estar em decomposição.

Essa fotografia estabelece um correlato com o olhar que Francisco Foot Hardman depõe na imagética e no “real” da construção da Ferrovia

³⁴ BENJAMIN. *O anjo da história*, 2019, p. 19.

³⁵ Fotógrafo não identificado. Retirada do acervo do jornal O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/construcao-da-transamazonica-9406097>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Madeira-Mamoré: “Só de olhar para ela incomoda: pois já carrega em si as marcas da violência contra os que desterrou; das ilusões dos que nela creram; da paisagem desolada à sua volta”³⁶.

A fotografia evoca aquilo que está para além dela mesma. No nosso caso, a violência do desterramento carrega as marcas das deportações, à revelia, dos grupos indígenas isolados ou semi-isolados que habitavam os espaços ao longo do esboço da Transamazônica. Sertanistas ligados à Funai estimavam entre seis e oito mil autóctones que viviam nas imediações, seriam eles, segundo Francisco Meireles: “[...] tribos Juruna, Krenakore, Asurini, Parakanã, Rikbaktsa, Suruí, Karajá e Kayabi”³⁷.

As ilusões dos que nela creram nos colocam diretamente em contato com o contexto da década de 1970 e a propaganda ufanista do “milagre econômico”. A historiadora Janaina Martins Cordeiro mostra como o período Médici foi acompanhado por uma retórica de otimismo. Unidos no duplo do consentimento e da coerção, era chegado o momento do Brasil “gigante”, o tão propalado futuro havia se tornado realidade, era presente:

[...] Assim, a *chegada do futuro* anunciada em 1972 por Médici e a concretização das expectativas em torno do *Brasil potência* somente puderam se realizar em função desse duplo que a ditadura, durante os anos Médici, conseguiu colocar em marcha de forma plena: consentimento e coerção³⁸.

Assim, Cordeiro chega à conclusão de que se para muitos aqueles foram os “anos de chumbo”, para outros – os do consentimento produzido pela propaganda do milagre brasileiro, “os que acreditaram” – aqueles foram “anos de ouro”. E para demonstrar o poderio desse novo período do Brasil exigia-se eventos monumentais, sejam datas comemorativas que promovessem a agregação nacional ou projetos extravagantes e fadados ao fracasso, como a Transamazônica:

A sensação da *construção do novo* constitui-se em aspecto fundamental da *opinião dominante* durante os primeiros anos da década de 1970 no Brasil. Por este aspecto, o discurso do presidente no qual anunciava a *chegada do futuro* é emblemático. Essa sensação

³⁶ HARDMAN. Vertigem do vazio: Poder e técnica na recriação do paraíso, 2004, p. 120.

³⁷ MEIRELES *apud* VALENTE. *Os fuzis e as flechas*: História de sangue e resistência indígena na ditadura, 2017, p. 87.

³⁸ CORDEIRO. *A ditadura em tempos de milagre*: Comemorações, orgulho e consentimento, 2015, p. 19.

esteve presente, por exemplo, nas comemorações pela vitória brasileira no mundial de 1970, na abertura das obras da Transamazônica no mesmo ano e, principalmente, durante as celebrações do sesquicentenário da independência em 1972³⁹.

A paisagem desolada não exige nada para além da imagem em si, o horror da destruição salta aos olhos na fotografia. Não obstante, algo nos escapa nesse ambiente de destruição, a ferramenta, o que converte a natureza em “natureza-morta”, o “espetáculo do maquinismo”. Atentemos para a seguinte imagem:



Fotografia 3: Trator faz terraplanagem no terreno da Transamazônica⁴⁰.

Fonte: José Solano.
Jornal Estadão.

Talvez essa seja uma das fotografias que mais circulam no imaginário nacional sobre a construção da Transamazônica, nela a violência contra a natureza é brutal, assistimos ao “espetáculo das máquinas” de que nos fala Francisco Foot Hardman⁴¹. Contudo, o crítico estava pensando nas máquinas do final do século XIX e início do XX, a locomotiva, o telégrafo, a ferrovia; na fotografia, temos um trator “ultramoderno”, poderíamos chamá-lo de “máquina do *continuum* da história”, seu objetivo é aplinar o terreno, deixá-lo linear para o progresso.

Nas duas fotografias anteriores, as máquinas estão presentes, mas parecem miniaturas, pequenas diante das ruínas e do projeto megalomaniaco; já nesta última, a máquina desafia o que restou da natureza, é

³⁹ CORDEIRO. *A ditadura em tempos de milagre: Comemorações, orgulho e consentimento*, 2015, p. 18.

⁴⁰ Fotografia de José Solano, Estadão Conteúdo. Disponível em: VALENTE. *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, 2017.

⁴¹ HARDMAN. *Trem-fantasma: A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*, 2004.

imponente, estabelece um contraste com a melancolia dos resquícios. Esse “maquinismo” nos possibilita pensar numa metáfora relacionada aos silêncios e ao barulho, o som produzido pela máquina na “quietude da selva”⁴² foi lido como signo da transição industrial, no entanto, tal passagem pode ser interpretada em outra perspectiva, do augúrio das catástrofes, o prelúdio e o realizar da destruição e suas ruínas, do solapamento da selva.

O som do maquinismo não é metáfora ou alegoria, para os habitantes da floresta é “real”. Davi Kopenawa mostra como a chegada de máquinas e operários para a construção da Perimetral Norte em território yanomami foi acompanhada do medo do desconhecido, o silêncio foi interrompido:

Pouco tempo depois, eles próprios [os indígenas mais velhos] também começaram a ouvir de sua casa a voz dos grandes tratores que remexiam a terra. Jamais tinham escutado um ruído assim na floresta. No começo, parecia estar longe. Mas foi se aproximando e tornou-se mais distinto dia após dia. Sua inquietação aumentou e eles se perguntaram o que poderia estar vindo em sua direção. Nunca tinham visto as enormes máquinas dos brancos que abrem estradas. Seu zumbido surdo, que não parava, soava para eles como o de seres maléficos devastando tudo em sua passagem⁴³.

O ignoto tem rosto, o da devastação. Os indígenas tinham razão, as máquinas de terraplanagem destruíam tudo ao redor, o silêncio se transmutava em estrondo. No relato de Kopenawa em *A queda do céu* essa conjuntura é vista como “O tempo da estrada”, ou seja, é inscrita na memória através da sua carga traumática⁴⁴.

Essa destruição da natureza estabelece um nexos fundamental entre capital e trabalho. Observemos na fotografia a figura do “operador” do trator de aplainagem, que aparece de costas e conduz a máquina, constituindo-se como representante do trabalho. No contexto da construção da Transamazônica, a força produtiva – como no início do *boom* da borracha – é composta pelos “[...] flagelados da seca nordestina”⁴⁵. É a exploração dos excedentes da força de trabalho, do “exército de reserva”

⁴² BOTANA *apud* HARDMAN. Vertigem do vazio: Poder e técnica na recriação do paraíso, 2004, p. 129.

⁴³ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, 2015, p. 307.

⁴⁴ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, 2015.

⁴⁵ VALENTE. *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, 2017, p. 86.

na região amazônica, desde a Ferrovia Madeira-Mamoré, como assinala Hardman: “[...] a dilapidação continuada das forças produtivas – com especial ênfase para a maior dentre elas, a força de trabalho – é um processo imanente, desde a violência concentrada na acumulação primitiva, à produção/reprodução dos capitais”⁴⁶. A ditadura mobiliza a mesma lógica, basta que pensemos que quase a totalidade das estradas projetadas pela ditadura não foram terminadas, como a Transamazônica. É o dispêndio da força de trabalho e da natureza ajustados.

De maneira análoga, Walter Benjamin, na Tese XI, leu essa relação entre capital e trabalho no contexto da social-democracia na Alemanha. Aquela tinha corrompido os trabalhadores ao fazê-los pensar que estavam integrados ao capitalismo dominante, apagando a diferença entre donos da força de trabalho e os donos dos meios de produção. O trabalho como redentor da humanidade, como modelo de crescimento ufanista, como no “milagre econômico”, subsume essa assimetria e a torna tênue. E é nesse espaço intervalar que funciona a exploração da natureza:

Essa concepção do trabalho própria da vulgata marxista não se preocupa muito em responder à questão de saber como é que o seu produto pode reverter a favor dos trabalhadores enquanto eles não forem detentores do produto desse trabalho. É uma concepção que leva em conta os progressos na dominação da natureza, mas não os retrocessos da sociedade⁴⁷.

Apesar de Benjamin utilizar essas reflexões para se pensar a Europa, podemos facilmente estendê-las ao contexto que analisamos, na concomitância da exploração das forças produtivas e da natureza: “O trabalho, tal como agora é entendido, tem como finalidade a exploração da natureza, que é contraposta, com ingênua complacência, à exploração do proletariado”⁴⁸. Nesse ângulo, como desdobramento, a natureza é vista como “vazio”, como a Amazônia, espaço a se moldar: “A ideia corrompida do trabalho tem como complemento a natureza cuja exploração, como dizia Dietzgen, ‘é grátis’”⁴⁹.

⁴⁶ HARDMAN. *Vertigem do vazio: Poder e técnica na recriação do paraíso*, 2004, p. 126-127.

⁴⁷ BENJAMIN. *O anjo da história*, 2019, p. 15.

⁴⁸ BENJAMIN. *O anjo da história*, 2019, p. 16.

⁴⁹ BENJAMIN. *O anjo da história*, 2019, p. 16.

Hiperimagens

O outro lado da construção das rodovias, como a Transamazônica, ao longo da ditadura, é a catástrofe humana, o trauma nas tribos indígenas. Não é só a perda da terra, é tudo aquilo que ela proporcionava e representava: a subsistência, o perpetuar das tradições, a genealogia. E a própria terra perde nessa ação os autóctones como protetores do ambiente ao entorno. É uma dupla tragédia.

O jornalista Rubens Valente, em *Os fuzis e as flechas*, ressalta a prática nociva e danosa utilizada pela ditadura para lidar com os indígenas. Os militares simplesmente se esqueciam – deliberadamente – dos autóctones: “Após o golpe de 1964, os militares retomaram antigas ideias de ‘ocupação’ da Amazônia, muitas vezes sem deixar claro qual seria o papel do índio nesse cenário”⁵⁰.

O objetivo central era a integralização do índio à nação, fazê-lo “tornar-se branco”, nas palavras de Davi Kopenawa, deixar de ser índio e assim liberar os territórios para o “engrandecimento” econômico. Em outras palavras, livres para ação das empreiteiras e suas estradas, dos garimpos ilegais, das mineradoras e fazendeiros. Singular nesse processo é a atuação inicial do SPI (Serviço de Proteção aos Índios), abolido pelas denúncias do “Relatório Figueiredo” e, principalmente, da Funai.⁵¹ Essa era uma organização burocrática, seus quadros eram quase todos administrativos e formados exclusivamente por militares, pautados pela “Operação Amazônia”. Já as ações de campo eram conduzidas pelos chamados “sertanistas”, homens com experiência em adentrar para os “sertões” da selva e em manter contatos esporádicos com os indígenas. Antropólogos de formação eram uma exceção na instituição.

A Funai era um órgão mal aparelhado, os contatos realizados não eram planejados, não havia nenhum tipo de preparação, por isso, foram acompanhados de ondas epidêmicas que dizimavam milhares.

⁵⁰ VALENTE. *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, 2017, p. 25. Grifo nosso.

⁵¹ O Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi extinto em 1967 em razão da publicação do “Relatório Figueiredo” no mesmo ano, o documento foi resultado das investigações da CPI do índio de 1963 e revelou os crimes praticados pelo órgão, como torturas a grupos indígenas, deslocamentos massivos e arbitrários, utilização de trabalho escravo. Em substituição, foi criada a Fundação Nacional do Índio (Funai). Grifos nossos.

Logo, os remédios ou vacinas faltavam ou tardavam demasiadamente, morriam mais indígenas. Os contatos funcionavam da seguinte maneira, era necessário retirar autóctones de determinada região, pois estavam causando “distúrbios” e “ataques” aos trabalhadores das rodovias ou aos garimpeiros, assim, comunicava-se à Funai, que, a partir daí, era designada para atuar no sentido de pacificar a(s) aldeia(s).

Então, esses autóctones eram realocados, à revelia, para outras regiões diferentes dos locais “ancestrais”, os novos espaços não possuíam a mesma riqueza, a subsistência era precária. Esse é o pano de fundo da seguinte fotografia, reproduzimos:



Fotografia 4: Índios Krenakahore na rodovia Cuiabá-Santarém⁵².

Fonte: Orlando Brito.
Agência O Globo.

São imagens que possuem um apelo emocional mais direto do que as anteriores, apesar de toda fotografia carregar em si uma função “patética” para Sontag: “A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*”⁵³. Todavia, se a destruição da floresta parece não comover tanto, vista como objeto, aqui o olhar é diretamente lançado para a tragédia do desamparo humano, do se mover no obscuro, estar sem raízes.

Do mesmo modo, na seguinte fotografia, o abandono da abundância dos locais originais e a inserção numa situação iminente de fome, impelidos à condição de pedintes, contar com a caridade dos “brancos”

⁵² Fotografia de Orlando Brito, Agência O Globo. Retirada do acervo do jornal O Globo: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/construcao-da-transamazonica-9406097>. Acesso em: 17 nov. 2021.

⁵³ SONTAG. *Sobre fotografia*, 2004, p. 26.

para conseguir alimentos nas “rodovias da modernidade”, a linha reta do *continuum*, faz dos indígenas empecilhos. Olhemos:



Fotografia 5: Índios Krenakahore pedem comida à beira da rodovia Cuiabá-Santarém⁵⁴.

Fonte: Orlando Brito.
Agência O Globo.

O *páthos* mobilizado pelas fotografias não dá conta da experiência vivida pelos Krenakahore, justamente por ser uma categoria que não singulariza, mas padroniza, funciona como uma medida de composição na fotografia. Já a concepção de “hiperimagens” de Seligmann-Silva recupera e evoca diretamente o evento traumático vivido pela etnia. Essas “hiperimagens” são tanto aquelas experienciadas e depois postas no papel em forma de “testemunho” como aquelas que sinalizam o seu caráter imagético. Nos dois casos, são imagens carregadas de profundos “ferimentos” simbólicos ou materiais – no corpo ou no inconsciente –, que se colam de maneira indecível à memória, são renitentes para o crítico:

Elas têm por característica uma particular resistência ao tempo, apesar de não podermos dizer que sejam imagens da memória em um sentido estrito, já que são também, a seu modo, imagens do esquecimento. Elas são hipervisíveis no sentido de serem ao

⁵⁴ Fotografia de Orlando Brito, Agência O Globo. Disponível em: VALENTE. *Os Fuzis e as Flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*, 2017.

mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro visual. Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional [...] Estamos falando de *imagens gorgôneas*, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento⁵⁵.

São também, em outra acepção, *imagens do trauma*, em que as configurações de tempo são reformuladas, não é possível lê-las somente num quadro historicista e linear – representação da situação indígena na ditadura –, evocam as sobrevivências, como se a cada vez que olhássemos essas fotografias o trauma, a ferida, fosse revivido, o passado se reincorpora ao presente, ao agora. No caso, o trauma dos Krenakahore no “tempo das estradas”.

Esses formavam uma etnia semi-isolada que vivia na região de Cuiabá, eram conhecidos por diferentes nomes como “[...] 'gigantes', Krenakarore, kreen-akore, Kraim-akorore”⁵⁶. Atualmente são mais conhecidos como Paraná. O grupo indígena sofreu durante o período ditatorial com a desestruturação do espaço cultural com sua “expulsão” das terras ancestrais para construção da BR-165, a rodovia que ligaria Cuiabá a Santarém, na década de 1970. Foram realizadas três transferências, sempre à revelia, com a incumbência da Funai.

Esta, ao invés do trabalho de proteção e prevenção, fazia parte do projeto sistemático de modernização autoritária da ditadura civil-militar para a Amazônia. Além das transferências designadas de autóctones de determinada área para o *continuum* do progresso, eram também responsáveis pela prática escusa das “certidões negativas”, documento afirmando que áreas cobiçadas por empresários e garimpeiros não possuíam índios – mesmo possuindo – e, por conseguinte, poderiam ser exploradas.

Já os Krenakahore foram trasladados primeiramente para o Parque do Xingu, cerca de 250 quilômetros da sua área. Logo, foram novamente movidos para a aldeia indígena Kretire e depois para a aldeia Suyá. Todos esses movimentos forçados foram assistidos por epidemias, mortes e inaptações dos Paraná. Muitos permaneceram na região ou

⁵⁵ SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens*, 2012, p. 66.

⁵⁶ VALENTE. *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, 2017, p. 46.

enfrentaram um longo trajeto de volta, como os indígenas retratados nas fotografias. Mas o local já não era o mesmo, as formas de subsistência foram literalmente “varridas” pelas máquinas. Nisso, passaram a viver nas franjas dessa modernidade das estradas, tendo sempre em vista uma alimentação frugal, seja ali mesmo na beira da Rodovia Cuiabá-Santarém ou pedindo carona para a cidade.

As duas fotografias funcionam como um duplo ou uma série, já que foram tiradas em sequência. Na primeira, os indígenas estão prestes a atravessar a rodovia para pedir carona e comida. Vemos três indígenas mulheres, uma grávida e com uma criança presa à cabeça com um cordão, hábito cultural, assim como as duas outras que aparecem. Na segunda, é outro o “espetáculo do maquinismo”, já são os ônibus e carros que podem circular pelo retilíneo planejado pela terraplanagem, as estradas. Os “engenhos” estavam distantes na imagem anterior, mas já estão próximos dos autóctones. Esses, estarecendo ao nosso olhar, pedem comida ao motorista do ônibus. Entre eles, várias crianças.

É notável como a floresta aqui já não funciona como lugar da opulência, do fausto tão propalado pelos discursos históricos de exploração da Amazônia. Na imagem fotográfica não é nítido, mas, os produtos que as indígenas recebem e carregam são produtos que brotam da terra: mandioca, batata, leguminosas. Ou seja, nada mais brota ao redor das “estradas da modernidade”, produtos básicos e essenciais na dieta indígena imemorialmente precisavam ser doados. Como nas fotografias anteriores, a natureza ao redor da rodovia se assemelha mais à natureza-morta, as fotografias em preto e branco carregam na dramaticidade; a terra foi arrasada, é árida. Ali já mais nada cresce.

Considerações finais

Todas essas fotografias “fornecem um testemunho” de um projeto traumático de modernidade autoritária para a Amazônia no século XX, e, ao mesmo tempo, parecem intuir o destino contemporâneo da região no século XXI, se não pelo “tempo das estradas”, pelo análogo “*ethos* exploratório”.

São imagens que funcionam como memória do trauma ecológico e humano. Nas *Passagens*, Benjamin dedicou algumas páginas fragmentadas à fotografia, que é vista no final através de um movimento pendular,

pelo enfoque negativo devido ao seu abono massivo pela multidão, “[...] Se for permitido à fotografia suprir a arte em algumas de suas funções, ela a suplantar logo ou a terá corrompido inteiramente, graças à adesão natural que encontrará na imbecilidade da multidão”⁵⁷. Do outro lado, é elemento positivo se atua como memória, registro das ruínas:

Que ela salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que pedem um lugar nos arquivos de nossa memória, e ela terá nosso agradecimento e nosso aplauso⁵⁸.

Na perspectiva benjaminiana, a imagem fotográfica é salva se funciona como *mnemosine*, uma espécie de registro das ruínas que é, por sua vez, fazer um registro dos traumas, daquilo que restou das experiências históricas, do recalçado. Em germe, permanentemente, a fotografia como memória das ruínas das populações indígenas e do ecossistema, da catástrofe. Ou, lembrando Walter Benjamin novamente, o progresso como causador dos choques: “a catástrofe é o progresso, o progresso é catástrofe”⁵⁹, da Amazônia.

Nesse sentido, voltar aos discursos do século XX e as fotografias sobre o processo catastrófico e traumático na Amazônia não é fugir ou escapar dos problemas coetâneos, é oferecer uma perspectiva histórica para os conflitos que nos assolam na região presentemente, entender que são “passados presentes”, principalmente, quando vemos que terras indígenas ainda são invadidas por garimpeiros, e o ecossistema da selva sofre com queimadas e desmatamento para criação de pastos para gado. Os discursos permanecem, o *ethos* exploratório, e só adquirem uma nova roupagem.

Todo o discurso contemporâneo de exploração da Amazônia não se pauta pelo vazio, pela tábula rasa, é alicerçado por todo um projeto histórico persistente e conivente de dilapidação do patrimônio verde com justificativas modernizantes. Em outras palavras, em nome do capitalismo, dilapidador da natureza.

⁵⁷ BENJAMIN. A fotografia, 2018, p. 1115.

⁵⁸ BENJAMIN. A fotografia, 2018, p. 1115.

⁵⁹ BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA. *Imagens do trauma*, 2012, p. 75.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BENJAMIN, Walter. A fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 1087-1117. v. 2.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CONSTRUÇÃO da transamazônica. Acervo O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/construcao-da-transamazonica-9406097>. Acesso em: 17 nov. 2021.
- CORDEIRO, Janaina Martins. *A ditadura em tempos de milagre: Comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.
- GOMES, Angela de Castro. População e sociedade. In: GOMES, Angela de Castro (coord.) *História do Brasil Nação: Olhando para dentro 1930-1964*. Madri: Fundación Mapfre; Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013. v. 4. p. 41-91.
- HARDMAN, Francisco Foot. Vertigem do vazio: Poder e técnica na recriação do paraíso. In: HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 116-137.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PIZARRO, Ana. Vozes do seringal: Discursos, lógicas, desvios amazônicos. In: PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 113-164.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo ou Civilização e barbárie*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 7-13.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. História como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: Sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; SELIGMANN-SILVA, Márcio; VIEIRA, Elisa Maria Amorim (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG, 2012. p. 63-79.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O apocalipse goiano: o estranho enquanto alegoria do fim dos tempos nas obras de J. J. Veiga

João Pedro de Carvalho

Veja, ele passa diante de mim antes que eu o perceba e se transforma antes que eu o note.

Livro de Jó, 9:11

Em diferentes obras, José J. Veiga (1915-1999), autor de literatura goiano, figura personagens ou acontecimentos insólitos – como um galo gigante que destrói carros, o incêndio repentino de casas ou o confuso soerguimento de muros labirínticos.

De acordo com a perspectiva privilegiada neste ensaio, essas constantes temáticas foram trabalhadas pelo autor goiano como alegorias para as transformações do espaço social tematizadas em suas narrativas: o Planalto Central no século XX, teatro de construção de cidades planejadas, como Goiânia e Brasília, de abertura de rodovias e chegada de novas tecnologias aos sertões – processos históricos impulsionados por um ideal autoritário de progresso e desenvolvimento econômico. A alegoria de Veiga, segundo essa perspectiva, quando construída a partir do ponto de vista da população interiorana, pode expressar para esta a impossibilidade de compreensão dos câmbios e, portanto, a incapacidade de enunciação do que lhes apareceu como desconhecido, crítico ou violento.

Neste ensaio, a partir da leitura de Danowski e Viveiros de Castro¹, interpretamos as transformações materiais do meio sertanejo como a revelação do fim dos tempos para suas populações e relacionamos a figuração do estranho nas narrativas cataclísmicas de Veiga à figuração do estranho nas narrativas bíblicas em que são enunciadas as pragas ou o

¹ DANOWSKI; CASTRO. *Há mundo por vir?*, 2017.

fim dos tempos – como nos livros de *Êxodo*, *Daniel* e no *Apocalipse* de João. A alegoria do autor goiano é, portanto, tomada como denúncia dos fatos históricos observados; como meio possível – ao se dizer sobre outra coisa – para enunciação do indizível; e como ensinamento crítico, à maneira do catecismo², mediante o módulo retórico parabólico.

O Brasil Central em câmbio

José J. Veiga nasceu em 1915, em uma fazendinha no interior do estado de Goiás. Antes de se tornar jornalista e autor de literatura de ficção, o menino brincava em um quintal imenso, criava cavalos e passeava pelos arredores da cidade de Corumbá, indo às chácaras de parentes e à fazenda do avô³. Podemos imaginar o estado natal de Veiga naquele período, a partir dessa descrição de uma infância bucólica no sertão, como um espaço com características sociais e econômicas bastante diferentes em relação à Goiás contemporânea.

Anteriormente à cessão das terras que hoje constituem o Triângulo Mineiro, o estado de Tocantins e o Distrito Federal, antes da fundação de Goiânia, de Palmas e de Brasília, antes do agronegócio e das abundantes rodovias – como relatou o viajante Saint-Hilaire⁴, no século XIX –, Goiás era um enorme território (que se estendia de São Paulo ao Pará) desagregado dos portos litorâneos, dada a distância e a precariedade das estradas. Incapaz de exportar suas culturas, como era praxis nas fazendas açucareiras ou cafeicultoras, a produção de gêneros alimentícios servia à população sertaneja local, senão, à própria subsistência.

A distância enorme de Goyaz às grandes cidades e aos portos de mar não permite aos colonos exportar artigos que, sob grande volume, têm pequeno valor; mais ainda: o milho ou a mandioca, o arroz, o feijão, o café não podem encontrar venda no próprio país, pois que dão em, mais ou menos, toda a parte; os goyanos, sendo geralmente agricultores, podem todos colhê-los igualmente, e não há entre eles outra cidade além da capital, cuja população não

² AGAMBEN. *O fogo e o relato*, 2018.

³ AMARAL. *Trabalho, afeto e cultura: uma leitura sociológica da obra A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga, 2019, p. 98.

⁴ SAINT-HILAIRE. *Viagem às nascentes do rio S. Francisco e pela província de Goyaz*, 1937.

vai a mais de 9 a 10.000 almas [...] [e] cada qual não deve cultivar as diversas plantas que acabo de enumerar senão na quantidade indispensável às necessidades da sua família⁵.

Ao longo do século XX, todavia, a partir dos projetos de *Marcha para o Oeste*, de Vargas, e o *Plano de Metas*, de Kubitschek, são construídas metrópoles planejadas na região. Também chegam a este espaço a energia elétrica, as indústrias e os automóveis. Poderíamos pensar a vida e a literatura de José Veiga, portanto, situadas no momento em que uma Goiás com características semelhantes às relatadas por Saint-Hilaire se transforma em uma outra, mais parecida com a que conhecemos atualmente – cujo modo de produção, mecanizado, é sobretudo voltado para o abastecimento do mercado externo (a soja e a pecuária, como exemplos), que demanda boas estradas de rodagem para o escoamento da produção, assim como os habitantes dos grandes centros urbanos – como Goiânia, Aparecida e Brasília (todas estas construídas no primeiro terço do século passado) – dispõem de acessibilidade de transporte e comunicação ao restante do país.

Segundo Amaral, dada a infância do escritor em cidadezinhas do interior de Goiás, José J. Veiga vivenciou em suas experiências pessoais essas modernizações do espaço sertanejo – que mais tarde foram tematizadas e estilizadas em seus textos literários:

Durante a primeira década de vida de José J. Veiga, o interior goiano viu chegar o primeiro automóvel no Estado (1918), [...] as estações pontas-de-linha da Estrada de Ferro Goyaz [...] e as primeiras pequenas usinas hidrelétricas – marcas do progresso que invadia o sertão goiano, tão bem retratadas em sua obra⁶.

Em “A Ilha dos gatos pingados”⁷, conto de autoria de José J. Veiga, à maneira como o autor em sua infância presenciou a chegada dessas tecnologias ao interior de Goiás, vemos os personagens crianças – com sua inventividade própria e utilizando-se de recursos domésticos ou de elementos da paisagem local – criarem, em uma brincadeira, adventos

⁵ SAINT-HILAIRE. *Viagem às nascentes do rio S. Francisco e pela província de Goyaz*, 1937, p. 323.

⁶ AMARAL. *Trabalho, afeto e cultura: uma leitura sociológica da obra A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga. 2019, p. 99.

⁷ VEIGA. *A ilha dos gatos pingados*, 2017.

modernos: “Fizemos monjolinho de gameleira [...]. Fizemos usina de luz com represa, casa de turbina, poste subindo e descendo do morro, copinho de isolador, fio e tudo, gastamos acho que dois carretéis de linha”⁸.

Dadas as transformações no modo de produção e vida – uma vez que o ambiente interiorano e pacato é subitamente invadido por elementos próprios da modernidade (tematizados alegoricamente nas narrativas a partir das figuras estranhas de fábricas autoritárias, motocicletas que atropelam os idosos e investidores estrangeiros que desconsideram a vontade dos locais) – as cidadezinhas sertanejas do autor goiano não serão espaços onde se cultiva o pitoresco dos temas pastoris, tampouco as tipificações dos costumes e da fala recorrentes na literatura regionalista, mas o horror do gênero fantástico. Essas figuras estranhas, que estão presentes em muitas de suas narrativas e são responsáveis pelas mortes dos locais, assim como levam os lugares das histórias às ruínas, podem ser interpretadas enquanto alegorias dos fatos históricos anteriormente mencionados; ou seja, tais elementos fantásticos poderiam dizer respeito a como as populações sertanejas significaram o aporte de novas tecnologias, as mudanças fisionômicas do espaço e as relações de trabalho e convívio que lhes eram estranhas.

As estórias selecionadas emergem numa era de intensa industrialização e urbanização do país, nos anos de 1950, de JK. As mídias de massa, como o noticiário radiofônico estatal “A Voz do Brasil”, propagandeavam a modernização dos interiores do país com grande entusiasmo, como a solução para a pobreza e a desigualdade social reinantes. Mas qual seria o ponto de vista das populações que receberam em seus territórios as usinas, os caminhões, as rodovias, os eletrodomésticos importados? José J. Veiga busca formalizar um ponto de vista da modernização que diverge da voz dos agentes governamentais da época. É a voz do “espoliado”⁹.

No romance *Sombras de Reis Barbudos*, o tio do protagonista inaugura na cidadezinha de Taitara uma fábrica que entusiasma o sobrinho – o narrador da história. Em um segundo momento, entretanto, a operação da Companhia de Melhoramentos ocasionará um crescente de acontecimentos estranhos no lugar: o soerguimento espontâneo de muros, o

⁸ VEIGA. A ilha dos gatos pingados, 2017.

⁹ AMÂNCIO. *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga*, 2019, p. 9.

esquecimento coletivo, a infestação de urubus, o voo de seres humanos etc. Há outras narrativas do autor goiano com temas semelhantes: no conto “A Usina atrás do morro”, homens estrangeiros chegam à cidade interiorana, lá instalam uma fábrica e, outra vez, o estranho propaga-se: fogo brota do chão e consome as casas, há um ruído tremido do outro lado do morro e motociclistas cinicamente atropelam os cidadãos no lugar onde vive o protagonista menino. Já em *A hora dos ruminantes*, quando forasteiros chegam à cidadezinha de Manarairema, há uma invasão de cachorros, seguida por uma segunda invasão, de bois – que amontoam seus corpos pelas ruas, obstruem a locomoção e obrigam os cidadãos a permanecerem reclusos, passivos e amedrontados.

Em “A Usina”, os incêndios repentinos são por Veiga assim descritos:

Primeiro era um aquecimento repentino, os moradores começavam a suar, todos os objetos de metal queimavam quem os tocasse, e do chão ia minando um fumaceiro com um chiado tão forte que até assobiava. Pessoas e bichos saíam desesperados para a rua, engasgados com a fumaça, sem saberem exatamente o que estava acontecendo. Ouvia-se um estouro abafado, e num instante a casa era uma fogueira. Tudo acontecia tão depressa que em muitos casos os moradores não tinham tempo de fugir¹⁰.

Segundo Amâncio, a figura dos incêndios é mobilizada a partir da perspectiva dos sujeitos interioranos que testemunharam a destruição de suas casas para a abertura de rodovias, experimentaram as neuroses do consumo e a mudança nas relações de trabalho¹¹. O elemento estranho – o incêndio, que no interior da narrativa não tem explicação racional –, em uma leitura extradiegética, observadas as transformações materiais nos tempos de construção de Goiânia e Brasília e de intensa industrialização do Brasil Central, pode ser interpretado como a percepção dos locais em relação a um elemento da modernidade que não compreendiam. Os sujeitos sertanejos, portanto, seja na narrativa de Veiga ou no plano objetivo, significaram a modernidade a partir de sua capacidade destrutiva:

¹⁰ VEIGA. A ilha dos gatos pingados, 2017, p. 50.

¹¹ AMÂNCIO. *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga*, 2019, p. 13.

[...] é rodovia que traz o progresso mas que passa por cima das casas, é usina que emprega mas mecaniza o homem em funções repetitivas, é automóvel que traz dinamismo e velocidade mas atropela os anciãos, é trabalho e dinheiro que muda os homens e dissolve os laços comunitários¹².

Alegoria e cataclisma

Constatamos, na escrita veigueana, o emprego de figuras estranhas para a construção de alegorias, que conduzem o leitor a associar elementos intradiegéticos e insólitos – como as fábricas autoritárias, as motocicletas assassinas ou os incêndios repentinos – a fatos históricos externos ao texto. A partir da leitura de Gagnebin¹³ acerca de Walter Benjamin, podemos sugerir a alegoria enquanto módulo retórico apropriado para enunciar os períodos transicionais ou críticos no campo da cultura, da economia e da política – ela floresce na idade barroca, “dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político”¹⁴, assim como na idade contemporânea de Baudelaire, poeta dividido entre “a visão de uma ‘vida anterior’ harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora”¹⁵ – uma vez que, diante da impossibilidade de compreensão dos câmbios, tornamo-nos incapazes de enunciá-los tais quais eles nos aparecem.

Gagnebin escreve que a visão alegórica instaura-se, portanto, a partir de fragmentos e ruínas e, “ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos”¹⁶.

Em um período de crise e inflexão – como o de nosso objeto de análise, que trata da passagem de uma sociedade agrária nos sertões às metrópoles industrializadas da contemporaneidade –, segundo o ponto de vista da população invadida (dividida e incapacitada de significar em plenitude os fragmentos), os câmbios se apresentam como figuras estranhas produtoras de ruínas, e diante da impossibilidade de se compreender o elemento desconhecido e da aporia ao tentar narrar a morte e aceitar o luto, os testemunhos poderiam ser mais facilmente enunciados por meio

¹² AMÂNCIO. *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga*, 2019, p. 28.

¹³ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, 2018, p. 37.

¹⁴ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, 2018, p. 37.

¹⁵ GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, 2018, p. 37.

¹⁶ GAGNEBIN. *Walter Benjamin: os cacós da história*, 2018, p. 52.

das alegorias¹⁷. Ou seja, José J. Veiga mobilizaria tal módulo retórico para narrar outra coisa que não o sofrimento imediato advindo das mudanças econômicas, da passagem do arcaico ao moderno, do esfarelamento da liberdade humana perante o engrandecimento das liberdades do mercado.

A respeito da aporia, para Didi-Huberman¹⁸, a impossibilidade de significação dos fatos históricos foi mobilizada como força estratégica pelo partido nazista, por exemplo, que se utilizou da violência para propor a resignação e o impasse à imaginação. Contudo, ele afirma, se deseja pensar e escrever, é preciso – apesar de tudo – tornar o inimaginável imaginável¹⁹. José J. Veiga, pode-se dizer, cumpre essa tarefa quando encontra meios (na alegoria, permeada pelo fantástico, recurso para contornar a aporia) e logra dizer e imaginar o que, a princípio, aparecia como indizível e inimaginável.

Nas narrativas de Veiga, os personagens experimentarão o horror da invasão desses elementos desconhecidos e os significarão mediante o estranho – uma crítica do autor que atina o leitor a perceber que, embora em nosso mundo as práticas de consumo, desocupação dos moradores de suas terras ou alienação mediante o trabalho sejam rotineiras, não quer dizer que não sejam violentas e destrutivas. Para os sujeitos à periferia do sistema capitalista – em Veiga, os moradores de cidadezinhas interioranas –, elas podem dizer respeito ao fim do universo como até então fora conhecido: uma destruição das formas de produzir, socializar, pensar e existir. O estado anímico, desesperançoso, dos protagonistas de “A Usina...”, *Sombras* e *A Hora dos ruminantes*, após a transformação do seu espaço, parece evocar a antecipação do luto: eles reconhecem na face do invasor moderno – do capitalista, do colonizador estrangeiro transvestido de “investidor”, aqueles que não compartilham de seus costumes e modos de viver e produzir – a morte de uma cultura. A sua própria.

¹⁷ Segundo Gagnebin, *allos* [outro] e *agoiren* [falar] em grego. Falar do outro, portanto, expõe a necessidade de referir-se a algo exterior. (Cf.: GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, 2018, p. 50).

¹⁸ DIDI-HUBERMAN. *Cascas*, 2017, p. 31.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN. *Cascas*, 2017, p. 30.

Como exemplos do cataclisma de uma sociedade na história nacional, poderíamos pensar nos casos das guerras empreendidas por forças legalistas contra Palmares – quilombo invadido por paulistas bandeirantes em 1695, sob ordens do governador-geral – ou na campanha contra Canudos entre 1896-1897 – vilarejo baiano construído por sertanejos, brutalmente massacrados pelo exército brasileiro, que chacinou os últimos moradores, incluindo mulheres e crianças, e dinamitou suas casas. A crença milenarista dos seguidores de Antônio Conselheiro – que previa o fim do mundo próximo e profetizava²⁰ que “Em 1896 [...] o certão virará praia e a praia virará certão” ou que “[...] Em 1899 ficarão as águas em sangue e o planeta hade aparecer no nascente com o raio do sol que o ramo se confrontará na terra e a terra em algum lugar se confrontará no céu”²¹ – encontrou enfim seu cataclisma ao término da batalha de Canudos, em 1897.

Euclides da Cunha, a mais proeminente testemunha do massacre, escreveu que as sociedades podem sofrer franco extermínio via guerras ou via lenta eliminação: uma diluição vagarosa mediante sua absorção por parte de outra cultura hegemônica²². No segundo caso, durante o curso desse processo redutor, as vítimas “nada mais são [...] do que os mutilados inevitáveis do conflito que perdura, imperceptível, pelo correr das idades”. Neste caso, a cultura hegemônica “não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização”²³. Para o autor de *Os Sertões*, “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos”²⁴. Faz-se importante notar a ambivalência no emprego do verbo “condenar”: condenar-se à civilização é triunfar, ou seja, não desaparecer – contudo, condenando-se, *não desaparecer* (progredir) possui o mesmo sentido de *desaparecer*.

Ao discutir a desaparecimento de sociedades humanas e mesmo do mundo, Danowski e Viveiros de Castro²⁵ citam o filme *Melancholia* (2011), de Lars Von Trier, em cujo enredo um planeta vaga desde a imensidão

²⁰ As séries de profecias a seguir foram escritas por um local em um caderno encontrado em Canudos.

²¹ CUNHA. *Os sertões*, 1992, p. 138.

²² CUNHA. *Os sertões*, 1992, p. 99.

²³ CUNHA. *Os sertões*, 1992, p. 99.

²⁴ CUNHA. *Os sertões*, 1992, p. 62.

²⁵ DANOWSKI; CASTRO. *Há mundo por vir?*, 2017, p. 57.

cósmica em direção certa ao planeta Terra – impacto que ocasionará o fim da humanidade. Como esse planeta estranho chamado Melancolia, a modernidade capitalista em Veiga parece orbitar o pequeno mundo interiorano de seus personagens, até o momento quando o narrador – melancolicamente – percebe que sua rota é de colisão: o encontro com esse novo modo de viver será uma narrativa cataclísmica, tão cruel e potente que só poderá ser apreendida mediante a invenção de figuras estranhas que anunciem o fim do antigo mundo pacato e cordial. Depois dele, emergirá um novo estado de coisas, mais individualista, mais apático e violento.

Assim como está o planeta Melancolia para a Terra no filme de Lars Von Trier, poderíamos sugerir a presença de figuras estranhas nas narrativas de Veiga – sempre relacionadas à chegada de elementos invasores e à destruição dos locais – como manifestações escatológicas, ou seja, como enunciações do fim dos tempos para aquelas populações. Elas promovem o arruinamento, a morte, criam a desesperança e o sofrimento naquela sociedade em meio às transformações e, assim, em vias do desaparecimento. A exemplo das revelações apocalípticas, em que são figuradas as bestas, os flagelos e a ruína da Babilônia, ou, como as pragas no Egito, no livro do *Êxodo*, prenunciam a fuga e o sofrimento dos hebreus, o estranho veigueano em sua interpretação alegórica configura os fatos históricos da aniquilação do modo de vida tradicional das populações do interior do país.

Se no *Êxodo* bíblico as pragas proliferam em um momento de tensão da narrativa – o faraó resiste à partida da população hebraica – e estranhamente surgem as figuras dos gafanhotos, das rãs e dos piolhos, a água é convertida em sangue e há a morte dos primogênitos; em “A Usina”, quando a fábrica despoticamente oprime a população sertaneja e impede a manifestação de suas práticas cotidianas – como ir à missa, visitar os vizinhos ou gastar tempo fumando e jogando conversa fora no armazém –, o fogo brota do chão e os motociclistas assassinos atropelam os idosos; e, em *A hora dos ruminantes*, após a ida de estrangeiros à Manarairrema, há a invasão de cachorros e bois; e, em *Sombras*, as infestações de urubus, os muros labirínticos, o esquecimento coletivo etc.

Nas narrativas de Veiga, portanto, a alegoria fantástica revela ao leitor críticas aos problemas sociais da realidade objetiva à qual ele se insere – produzindo, a partir da literatura, uma forma de denúncia e conscientização sobre a devastação advinda de processos como a invasão da modernidade, que encampa e destrói o modo de vida tradicional do interior do Brasil –, bem como observamos, no livro de *Êxodo*²⁶, o Senhor transmitir lições que resguardam os hebreus durante o cativeiro no Egito em que há a presença de elementos estranhos: quem não aprendesse os costumes sofreria as consequências protagonizadas por seres fantásticos; como quando, no dia da Páscoa, Ele ensinou a Moisés e a Arão medidas higiênicas (não comerem cordeiro cru nem suas sobras na manhã seguinte), caso contrário, o espírito do Anjo Destruidor invadiria suas casas e assassinaría os primogênitos.

As figuras estranhas, em última instância, quando alegorizadas em relação aos problemas da realidade objetiva, enunciam a destruição escatológica e a crítica ao elemento produtor desse mesmo cataclisma como forma de transmitir um determinado ensinamento ou ponto de vista sobre os problemas sociais. Poderíamos sugerir, então, a mobilização do estranho em Veiga – quando o fim dessas figuras alegóricas na narrativa é a reflexão sobre a realidade objetiva – como forma de catecismo? Como *a instrução à viva voz*, por meio da literatura, dos nossos problemas materiais e da necessidade de conscientização acerca dos mesmos? Assim, para além de uma impossibilidade de enunciar, constataríamos na alegoria veigueana – como nas parábolas cristãs – a necessidade de dizer outramente em um momento de aporia, quando os ouvidos não escutam e os olhos não veem?²⁷

Escreve Agamben que, nos Evangelhos, Jesus fala por parábolas para explicar aos apóstolos e à multidão de que forma se deve entender o Reino dos céus (ou seja, o que ainda não são capazes de conhecer e, portanto, significar)²⁸. Assim, Jesus fala sobre o A conhecido, para os seguidores compreenderem o B que – àquele instante – não pode ser

²⁶ BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 61.

²⁷ "Por isso, lhes falo por parábolas; porque, vendo, não veem; e ouvindo, não ouvem, nem entendem" *Mateus*, 13:13. (BÍBLIA SAGRADA, 1999, p. 761).

²⁸ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, 2018, p. 45.

apreendido imediatamente. O módulo retórico da parábola é, portanto, símile à alegoria, por propor relações entre duas figuras mediante um discurso cifrado, para impedir que o argumento seja compreendido por quem não deva compreendê-lo²⁹; e que, todavia, ao mesmo tempo exhibe o mistério em plena luz³⁰ – ou seja, revela e ensina. Exemplos dessa relação entre figuras, nas parábolas bíblicas, são oferecidos por Agamben a partir do livro de *São Marcos*: “O Reino dos céus é semelhante a um grão de mostarda” ou “O Reino dos céus é semelhante a um homem que semeia”.

[...] a parábola estabelece uma semelhança entre o Reino e algo que se encontra aqui e agora na Terra. Isso significa que a experiência do Reino passa pela percepção de uma semelhança, e que sem a percepção dessa semelhança não é dada aos homens a compreensão do Reino³¹.

Portanto, ao escrever em tempos quando o consumismo anestesia o sofrimento advindo do próprio sistema que exalta o consumo, Veiga rompe o véu que obstrui o desconhecido ao narrar sobre o conhecido: situa as histórias em pequenas cidades interioranas, familiares aos leitores de seu país, e protagoniza personagens com experiências comuns a qualquer público, como as crianças. A partir do familiar, portanto, Veiga tratará sobre o infamiliar; a partir do mundo conhecido, Veiga escreverá sobre o iminente desaparecimento deste. A relação entre o que é e, posteriormente, não mais será é também percebida por Agamben, nas parábolas dos Evangelhos, como uma confusão entre os tempos presente e futuro:

[...] enquanto os que choram *serão* consolados, os mansos *herdarão* a terra, os que têm fome e sede de justiça *serão* saciados e os puros de coração *verão* Deus, os pobres de espírito e os perseguidos pela justiça *são*, por outro lado, bem-aventurados “porque deles é o Reino dos céus”, como se o sintagma “Reino dos céus” exigisse o presente, mesmo quando esperaríamos um futuro³².

²⁹ Devemos nos lembrar que Veiga desenvolveu a maior parte de sua ficção em meio à ditadura civil-militar de 1964. Para alguns pesquisadores, contornar a censura foi um dos motivos para o autor goiano privilegiar o módulo alegórico.

³⁰ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, 2018, p. 47.

³¹ AGAMBEN. *O fogo e o relato*, 2018, p. 46.

³² AGAMBEN. *O fogo e o relato*, 2018, p. 48.

Tal confusão temporal pode ser percebida, nas narrativas alegóricas de Veiga, no conto “O galo impertinente” – em cujo enredo engenheiros vão a uma cidadezinha do interior para construir uma estrada, mas não desejam concluí-la, pois ambicionam demonstrar a infinitude de sua técnica. No entanto, um dia, quando a estrada é inaugurada, um insólito galo gigante – sendo a figura do galo relativa ao nascer dos dias, ou seja, à passagem do tempo – abocanha todos os veículos que por ali passam. A estrada é abandonada e sobre ela cresce a brenha; denúncia do autor goiano à perspectiva de progresso cujos valores encontram-se na constante atualização e na transformação/destruição do espaço social – o progresso alheio à própria finalidade, aos sujeitos impactados pela execução de seus métodos ou mesmo ao que não está ao alcance de ser alterado pelo homem, como o tempo.

A confusão entre os tempos verbais presentes na narrativa alegórica de “O galo”, contudo, vai do futuro ao presente, mas também ao passado, como maneira de expressar que, o que acontecerá, não apenas ocorre – como já ocorreu.

Ninguém quis mais usar a estrada, ela foi ficando esquecida e hoje é como se nunca tivesse existido. Se um dia uma raça de homens novos derrubar a mata que lá existir, certamente notará aquela trilha larga coberta de capim e plantas rasteiras; e, investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo o mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construíam estradas neste nosso tempo. Naturalmente tomarão fotografias, escreverão relatórios, armarão teorias para explicar o abandono de uma estrada tão bem acabada. O monte de metal fundido será um enigma, mas algum sábio o explicará como pedaço de planeta caído do alto espaço; talvez o levem para um museu e incrustem uma placa nele para informação aos visitantes³³.

Ao momento de conclusão da narrativa, J. J. Veiga contingencia as consequências dos problemas contemporâneos ao tempo de sua escrita como se fossem comuns aos problemas dos povos de tempos passados – que tiveram suas próprias perspectivas sobre o progresso e o desenvolvimento; ou seja, o autor goiano supõe como a técnica moderna, uma vez superada e reduzida às ruínas e aos vestígios, será futuramente

³³ VEIGA. O galo impertinente, 1976.

interpretada à maneira como os historiadores, os arqueólogos ou os antropólogos investigam, hoje, as civilizações anteriores à nossa – aquelas que já encontraram os seus próprios cataclismas.

A partir dessas considerações, questionamos em seguida se as narrativas veigueanas que apresentam alegórica e literariamente uma razão, por meio de figuras estranhas e destruidoras, para o apocalipse da sociedade interiorana tradicional (explicação romanceada para os fatos históricos ocorridos nos sertões do país, ao longo do século XX), poderiam ser tomadas como narrativas de valor mitológico, embora destituídas do elemento sagrado. Considerando míticos os relatos em que, “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...]”³⁴ – ou seja, considerando-os como narrativas de criação, que expõem de que modo algo foi criado e começou a ser³⁵, – sugerimos que muitas das histórias de Veiga – “A usina atrás do morro”, “O galo impertinente” e *Sombras de reis barbudos*, como exemplos – possam apresentar por meio de mitos fantásticos como a sociedade interiorana e pacata foi substituída por um novo modo de produzir e viver – industrial, moderno – que passou, então, a ali existir.

E, ao considerarmos a mitologia como *criação*, deveremos considerar o mito em Veiga como – também – um mito de *destruição*, um mito escatológico desenvolvido para nos atentarmos ao cataclisma daquela sociedade em decadência – observando que, no contexto de transformação, contudo, a destruição é também criativa, pois de suas ruínas se abre o espaço para o novo, para o moderno:

A escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia do futuro. Mas toda escatologia insiste em um fato: que a Nova Criação não pode ter lugar antes que este mundo seja definitivamente abolido. Não se trata mais de regenerar o que degenerou – mas de destruir o velho mundo a fim de poder recriá-lo *in toto*³⁶.

Em última instância, o mito explica o surgimento de algo, assim como explica o seu fim – que é, também, um novo surgimento. Esse ato apocalíptico tanto destrutivo quanto criativo, na literatura de Veiga – que

³⁴ ELIADE. *Mito e realidade*, 2016, p. 11.

³⁵ ELIADE. *Mito e realidade*, 2016, p. 11.

³⁶ ELIADE. *Mito e realidade*, 2016, p. 51.

alegoriza, a partir do plano do real objetivo, os fatos históricos da transformação material da sociedade camponesa do Brasil Central – é operado por figuras que, além de estranhas ou fantásticas, podem ser consideradas mitológicas, pois são as responsáveis, a partir do recurso alegórico-literário, por explicar e denunciar o cataclisma vivenciado por aquele povo. Constitui-se, assim, na literatura do autor goiano, o mito do galo impertinente, o mito da fábrica despótica, o mito da invasão dos bois, o mito do fogo destruidor que espontaneamente incendeia as casas etc.

Ainda a respeito da destruição de uma comunidade e dos seus modos de vida, à maneira como no *Êxodo* são transmitidas algumas proibições que parecem absurdas – como, sem qualquer razão aparente, cozinhar o pão de determinada maneira, pendurar o cordeiro morto à porta ou pedir objetos de prata e ouro para os vizinhos, fazendo-o segundo determinados rituais que nos parecem estranhos –, em *Sombras de reis barbudos*, de Veiga, a figura da fábrica imporá costumes bastante frívolos sobre a população sertaneja, que não os compreende:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jaca, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros.³⁷

Em Veiga, as lições da fábrica não prescrevem como aquela sociedade deve se orientar para ser edificada, mas a maneira como – por meio dessas proibições – ela será destruída, arrasada pelas figuras das usinas autoritárias que levam à morte dos locais ou à sua completa apatia e resignação.

Esses sentimentos de angústia estão presentes no livro bíblico de *Daniel*, quando o profeta homônimo é confrontado por profecias transmitidas via sonhos e nelas vislumbra estranhas figuras – bodes e carneiros voadores, de longos chifres –, imagens encriptadas que Daniel interpretará

³⁷ VEIGA. *Sombras de reis barbudos*, 1976, p. 46.

como o fim da sua civilização; ou seja, como alegoria à queda dos reinos da Média, da Pérsia e da Grécia³⁸ – reinos que governaram a Babilônia, onde ele servia como burocrata. Diante das incertezas dos tempos de câmbio, o profeta sente-se fragmentado e incapaz de recolher os significados daquelas visões. Seu espírito dividido adoce e Daniel percebe-se impossibilitado de enunciar o que vê: “[...] meu senhor, por causa da visão me sobrevieram dores, e não me ficou força alguma. Como, pois, pode o servo do meu senhor falar com o meu senhor? Porque, quanto a mim, não me resta já força alguma, nem fôlego ficou em mim”³⁹.

O profeta, no entanto, ainda possui afazeres na Babilônia e, mesmo doente e amedrontado com a possibilidade de um apocalipse – que, sabe-se lá quando, acontecerá –, precisa retornar à rotina: “Eu, Daniel, enfraqueci e estive enfermo alguns dias; então, me levantei e tratei dos negócios do rei. Espantava-me com a visão, e não havia quem a entendesse”⁴⁰. Sentimento de semelhante angústia é experienciado pelos meninos de José J. Veiga – em “A Usina atrás do morro”, *Sombras de reis barbudos* e *A Hora dos ruminantes* – quando observam os elementos estranhos agirem diante de si e nada podem fazer, senão contemplar o mundo como então conhecem sofrer vagarosa diluição – uma visão melancólica e apocalíptica da extinção de suas pequenas comunidades sertanejas.

A vinda da fábrica, no conto “A Usina”, por exemplo, é sucedida pela queda do muro do pombal, pela venda forçada da roça de um dos personagens, pelos despejos e pelos incêndios repentinos que destroem as casas. Em *Sombras de reis barbudos*, ocorre a conversão do palacete do tio do protagonista em um hotel por uma família de estrangeiros – que estraga os jardins e muda as cores das paredes para um vermelho horrível –, bem como a confusa construção de muros que separam os vizinhos e os desencorajam a deixar suas próprias residências. As ações das figuras estranhas e alóctones, em diferentes obras do autor goiano, portanto, vêm relacionadas ao acelerado arruinamento do espaço. Lucas, narrador autodiegético de *Sombras*, enuncia ao início da história:

³⁸ BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 770.

³⁹ BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 772.

⁴⁰ BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 770.

[...] já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo nos fundos dos quintais⁴¹.

Ao término da narrativa, quando muitos habitantes de Taitara abandonaram a cidadezinha voando, Lucas ainda permanece por ali, e presencia a decadência e a morte: “É triste ver as ruas vazias, as casas abandonadas com janelas e portas batendo ao vento, e de noite ouvir o uivo de cachorros que não puderam acompanhar os donos [...]. Felizmente esses pobres bichos estão morrendo de fome e de tristeza, e logo ficaremos livres dos uivos”⁴². Atmosfera semelhante é encontrada ao final do conto “A Usina”, história também narrada por uma criança que contempla as *transformações* e o *fim* de sua cidadezinha interiorana:

As casas andavam cheias de goteiras, o mato invadia os quintais, entrava pelas janelas das cozinhas. Nos vãos do calçamento, que cada qual antigamente fazia questão de manter sempre limpo em frente à sua casa, arrancando a grama com um toco de faca e despejando cal nas fendas, agora cresciam tufo de capim. O muro do pombal desmoronou numa noite de chuva, ficaram os adobes na rua fazendo lama, quem queria passar rodeava ou pisava por cima, arregaçando as calças. Não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim⁴³.

Apontamentos finais

Quando buscamos na realidade objetiva possíveis explicações para a presença de figuras estranhas nas narrativas de Veiga, encontramos na brutalidade das transformações materiais das sociedades do interior do país (e, logo, dos seus modos de vida) certa impossibilidade de compreensão dos sujeitos sertanejos em relação aos elementos desconhecidos e, em situação de aporia, uma necessidade de enunciação que recorre ao falar de outra coisa que não a origem do trauma, ou seja, o emprego do módulo alegórico.

⁴¹ VEIGA. *Sombras de reis barbudos*, 1976, p. 1-2.

⁴² VEIGA. *Sombras de reis barbudos*, 1976, p. 34.

⁴³ VEIGA. *Sombras de reis barbudos*, 1976, p. 51.

As mencionadas dificuldades de assimilar e enunciar têm evidência no conto "O galo impertinente", em que a estrada – ao buscar o infinito da técnica – assume as características simbólicas da Torre de Babel, episódio bíblico em que os homens almejavam construir um edifício cujo cume tocaria os céus. Contudo, não é na sua queda, mas na contínua construção, que os personagens de J. J. Veiga se confundem e percebem-se incapazes de compreender os discursos que norteiam o entendimento para dar prosseguimento à obra – e a aplicação da técnica sem propósitos é, enfim, o desabamento dos alicerces de acordo entre os sujeitos da narrativa:

[...] como as autoridades não sabiam mais de que estrada se tratava, nenhuma resposta era dada; e mesmo que respondessem seria em linguagem tão técnica que ninguém entenderia, nem os mais afamados professores, todos por essa altura já desatualizados com a linguagem nova.⁴⁴

Buscamos traçar paralelos entre a literatura de José J. Veiga e a *Bíblia*, uma vez que, nesta – em momentos históricos críticos, como a fuga dos hebreus do Egito ou no cativeiro destes na Babilônia – constatamos figuras fantásticas como agentes produtores do cataclisma de civilizações, de seus costumes e do arruinamento do espaço, como na aparição de pragas em *Êxodo*, do anjo destruidor em *Daniel* ou nas visões que este tem dos últimos tempos do império babilônico. Nas narrativas de Veiga, por sua vez, as figuras estranhas – como os incêndios repentinos, a repressão da fábrica autoritária ou a invasão dos animais – são alegoricamente mobilizadas segundo o ponto de vista da população rural para dizer respeito às questões históricas no plano objetivo na terra natal do autor – a *desruralização*, a industrialização, a abertura de rodovias e a urbanização dos sertões goianos, como exemplos, processos que removeram as populações locais de suas terras e impossibilitaram a prática e a manutenção de seus costumes.

Como Palmares e Canudos, exemplos na história nacional de comunidades violentamente destruídas por forças invasoras, José J. Veiga desenvolve – em suas construções literárias – outros lugares que

⁴⁴ VEIGA. O galo impertinente, 1976, s.p.

poderiam existir como cidadezinhas interioranas brasileiras a sucumbir quando encampadas pela noção vazia de progresso – como Taitara ou Manarairema. Podemos constatar, portanto, o estranho veigueano como o apocalipse sertanejo e a alegoria, em relação aos fatos históricos extradiagéticos, como denúncia e instrução – enfim, catecismo, para lermos outramente ou à contrapelo a história e interpretarmos (quando vendo não vemos e ouvindo não ouvimos) outros pontos de vista para o lema da ordem e do progresso.

Esse fim do mundo – que “talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder”⁴⁵ – é percebido, pelos meninos protagonistas de Veiga, como foi experienciado pelas populações atravessadas pela impositiva modernidade capitalista e suas aparentes facilidades que, embora sedutoras, revelam a partir do horror a destruição cataclísmica que empreendem:

Se é certo que o desenvolvimento de tecnologias eficazes nos permite viajar de um lugar para outro, que as comodidades tornaram fácil a nossa movimentação pelo planeta, também é certo que essas facilidades são acompanhadas por uma perda de sentidos dos nossos deslocamentos. Sentimo-nos como se estivéssemos soltos num cosmos vazio de sentido e desresponsabilizados de uma ética que possa ser compartilhada, mas sentimos o peso dessa escolha sobre nossas vidas⁴⁶.

Veiga, por meio das alegorias literárias, ao catequizar (não como os jesuítas da colonização – obviamente –, que impuseram sua fé diante dos povos originários; mas ao exemplo de Jesus⁴⁷, dialogando, aprendendo e instruindo à viva voz em meio aos seus), exprime a partir do ponto

⁴⁵ KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 60.

⁴⁶ KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 43-44.

⁴⁷ Traçamos paralelos entre a alegoria veigueana e o papel didático da palavra na *Bíblia*, como nas parábolas de Cristo, e lembramo-nos de outras manifestações de ensinamento por parte do poder divino – no *Novo* e no *Velho Testamento* – mediadas pela escrita: como o autor de literatura, o Senhor emprega as letras para transmitir suas revelações; como quando – sobre o Sinai – escreve com os dedos o decálogo e o entrega a Moisés; *Êxodo*, 31:18 (Cf.: BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 82); quando – em *Daniel*, 5:6 (Cf.: BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 766) – “[...] apareceram uns dedos de mãos de homem e escreviam” palavras misteriosas, interpretadas pelo profeta; ou quando, em *Apocalipse* 1:3 (Cf.: BÍBLIA SAGRADA. 1999, p. 262), João anuncia “Bem-aventurados aqueles que leem e aqueles que ouvem as palavras da profecia e guardam as cousas nela escritas”. O exercício da escrita como tentativa de interpretação dos acontecimentos históricos, na tradição judaico-cristã, não se distancia da busca pela revelação de significados aparentemente ocultos.

de vista das crianças sertanejas a subjetividade da população espoliada durante os tempos finais, um exercício de reflexão do lugar desses sujeitos no novo mundo que emerge a partir das ruínas e – quem sabe, como proposto por Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* – de adiamento da hecatombe. Se, por um lado, Kopenawa⁴⁸ relata a queda do céu, ou seja, o cataclisma da humanidade que já se sucedeu em tempos passados e tornará a ocorrer, pensa-se na literatura veigueana a capacidade de se suspender o céu, ou seja, por meio da crítica e da arte – mesmo em meio ao corrente apocalipse – “ampliar o nosso horizonte, não o horizonte prospectivo, mas um existencial [...] [e] enriquecer as nossas subjetividades, que é matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir”.⁴⁹

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- AMÂNCIO, Flaviana Mesquita. *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga*. Goiânia: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2019.
- AMARAL, Leila Dias Pereira. Trabalho, afeto e cultura: Uma leitura sociológica da obra *A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga. *Revista Humanidades & Inovação*, Palmas, v. 6, n. 1, p. 97-111, 2019.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: Os cacos da história*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às nascentes do rio S. Francisco e pela província de Goyaz*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.
- VEIGA, José Jacinto. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- VEIGA, José Jacinto. A ilha dos gatos pingados. In: VEIGA, José Jacinto. *Os cavalinhos de Platilanto*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

⁴⁸ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*, 2015.

⁴⁹ KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 32.

VEIGA, José Jacinto. O galo impertinente. *In*: VEIGA, José Jacinto. *A máquina extraviada. Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VEIGA, José Jacinto. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VEIGA, José Jacinto. A usina atrás do morro. *In*: VEIGA, José Jacinto. *Os cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.

O rio monstruoso: desigualdade social e destruição da natureza em "Sob a água negra", de Mariana Enriquez¹

Laura Gomes dos Santos

*De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!*

Juan Laurentino Ortiz

Policiais atiram adolescentes pobres em um rio. Essa poderia ser a manchete de um jornal brasileiro, ou uma referência à atitude dos *carabineros* do Chile em relação a manifestantes², mas é o mote do conto "Sob a água negra", de Mariana Enriquez. A narrativa, que compõe a coletânea *As cosas que perdemos no fogo*, publicada no Brasil em 2017, acompanha Marina, uma promotora que cuida dos crimes cometidos na região empobrecida do Sul de Buenos Aires, através do olhar de um narrador-observador.

Marina nos é apresentada como uma profissional competente e dedicada. Uma evidência disso é o fato de ela visitar e conhecer a região pela qual era responsável, mesmo que o trabalho não lhe exigisse isso. A personagem mostra estar ciente da prática criminosa dos policiais do Sul que, segundo ela, matavam mais adolescentes do que protegiam pessoas na região. Sabia, também, que os policiais criminosos tinham o hábito de negar seus delitos mesmo com todas as evidências. No caso

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil.

² Durante protestos que tomaram as ruas do Chile em 2020, um carabiniro atirou um jovem de 16 anos de uma ponte sobre o Rio Mapocho, como se pode ver na reportagem: <https://eldiario.com/2020/10/03/policia-chile-lanza-manifestante-rio/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

dos meninos jogados no rio, havia uma gravação da voz do policial acusado dizendo que o assunto estava resolvido, que os meninos haviam aprendido a nadar. Mas, mesmo assim, o policial negava e ria, certo de sua impunidade: "O policial riu; ria dela, ria dos garotos mortos"³.

O rio no qual os meninos foram jogados, o Riachuelo, aparece com bastante destaque no conto. Quando é descrita a cena do crime, é dada uma atenção especial para a situação precária em que se encontra o curso d'água:

O corpo de Yamil Corvalán apareceu a um quilômetro da ponte. Naquela área, o Riachuelo quase não tem correnteza, é quieto e morto, com seu óleo e seus restos de plástico e produtos químicos pesados, o grande depósito de lixo da cidade. A autópsia concluiu que o garoto tentara nadar em meio à *imundície negra*. [...] O corpo de Emanuel não havia aparecido. Mas os pais do rapaz garantiam que naquela noite ele saíra com Yamil. E na margem tinham aparecido seus tênis, inconfundíveis porque eram um modelo caro, importado, que com certeza ele havia roubado pouco antes⁴.

O protagonismo do rio fica ainda mais evidente quando uma jovem aparece no escritório de Marina com o intuito de informá-la de que Emanuel, cujo corpo não havia sido encontrado, tinha saído vivo do Riachuelo após vários dias. A partir desse ponto, começa a se instalar uma atmosfera insólita que provoca medo, replicando em "Sob a água negra" uma característica muito comum em toda a obra de Mariana Enriquez.

O conto "Sob a água negra" pode, então, ser inserido dentro da tradição da literatura gótica de terror. Esse gênero surge na Europa do século XVIII e, segundo Adriana Goicochea⁵, visava representar o diabólico para bani-lo ou expurgá-lo. De acordo com a autora, essa característica foi se modificando com a permanência do gótico ao longo dos séculos, já que o estilo passou a se adaptar aos medos de cada tempo, dissociando-se somente dos signos do castelo e do vampiro. Nesse sentido, Goicochea propõe a existência de um modo gótico na literatura que trespassaria gêneros literários diferentes.

³ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 152.

⁴ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 152. Grifos nossos.

⁵ GOICOCHEA. El modo gótico y una literatura sin fronteras, 2014.

O objetivo deste trabalho é, justamente, entender como o modo gótico é utilizado de maneira a criticar a desigualdade social e a destruição da natureza na narrativa enriqueiana. Para tal, é necessário fazer uma análise da descrição da paisagem urbana no conto, bem como observar a percepção das personagens sobre as aparições monstruosas.

Um rio de sangue: o Matanza-Riachuelo e a cidade de Buenos Aires

Em entrevista ao Suplemento Pernambuco⁶, Mariana Enriquez manifesta seu pesar sobre a situação do Riachuelo, curso d'água que cruza a cidade de Buenos Aires em direção ao Sul. De acordo com a autora, os arredores do rio poderiam ser um local para lazer, mas devido à contaminação isso se torna inviável. Ela ainda destaca que a poluição do rio é de responsabilidade da corrupção política e do descaso das pessoas.

A história de Buenos Aires e da poluição do Riachuelo estão intimamente conectadas. Antonio Brailovsky⁷, ambientalista e economista argentino, expõe essa relação em um relatório que remonta ao período da colonização e abrange até os dias atuais. Primeiramente, o autor explica que a degradação do Matanza-Riachuelo se divide em fases de desenvolvimento que, de acordo com ele, são períodos nos quais

[...] constatamos que existe uma coerência global no modelo de país. [...] E, obviamente, uma maneira peculiar de se fazer as cidades e de se relacionar com a natureza. Esta relação tem a ver com as tecnologias predominantes, mas também com as ideias e preconceitos que condicionam tanto a invenção quanto a aplicação destas tecnologias⁸.

⁶ SANCHEZ. Mariana Enriquez: O terror e as esquinas de Buenos Aires. Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco. Disponível em: <http://www.suplementope.com.br/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

⁷ BRAILOVSKY. Breve historia del Riachuelo, 2010.

⁸ BRAILOVSKY. Breve historia del Riachuelo, 2010. p. 4. Tradução nossa do original em espanhol: "Una fase de desarrollo es un período en el cual constatamos que existe una coherencia global en el modelo de país. [...] Y, obviamente, una peculiar manera de hacer ciudades y de relacionarse con la naturaleza. Esta relación tiene que ver con las tecnologías prevalecientes, pero también con las ideas y prejuicios que condicionan tanto la invención como la aplicación de esas tecnologías".

Essa definição do autor é importante para entendermos que a poluição do Riachuelo não foi obra individual ou sequer de um governo isolado, mas faz parte dos projetos de desenvolvimento do país e, portanto, é um problema estrutural.

Considerando as fases de desenvolvimento propostas pelo ambientalista e economista, é possível afirmar que a contaminação do Riachuelo teve início já no período colonial, quando o imperador Carlos V outorgou as leis para fundação de cidades na América. De acordo com essas leis, todas as indústrias que produzissem algum tipo de contaminação deveriam ser instaladas perto de corpos d'água que ficassem abaixo das cidades de modo a não contaminar a água para consumo da população. Desde esse período, então, charqueadas, lavadouros de lã e matadouros foram instalados nas margens do Riachuelo.

Seguindo a linha do tempo, Brailovsky descreve a fase de inserção na divisão internacional do trabalho, entre 1860 e 1930, na qual a Argentina começa a se organizar em um modelo agroexportador. Nesse contexto, a região do Riachuelo passa a ser ocupada pelos imigrantes e pela indústria agropecuária. Mais tarde, a partir da década de 1930, começa o crescimento industrial no país, o que acontece sem leis de controle ambiental. Nesse período, a ideia de dominação da natureza se consolida e são construídos encanamentos e estações no rio. É nesse momento, também, que começa a contaminação química do rio. Os poluentes inorgânicos, somados aos resíduos orgânicos da indústria da carne, contribuíram para piorar a saúde do rio. Mais recentemente, muitos governos fizeram planos e promessas para a limpeza do Riachuelo, mas nenhum deles se mostrou efetivo.

A história da poluição do Riachuelo não escapa ao conto de Mariana Enriquez, que a inclui através de uma descrição grotesca dessa paisagem, que já insere alguns elementos de horror:

Fazia anos também que se falava em limpar o Riachuelo, esse braço do rio da Prata que se metia na cidade e depois partia rumo ao sul, eleito durante um século o destino de refugos de todo tipo, mas sobretudo de vacas. Cada vez que se aproximava do Riachuelo, a promotora se lembrava das histórias contadas por seu pai, funcionário durante um tempo muito curto dos frigoríficos da margem: como jogavam na água os restos de carne e ossos e a

imundície que o animal trazia do campo, a merda, o pasto grudado. "A água ficava vermelha", dizia ele. "Dava medo nas pessoas". Também lhe explicava que aquele cheiro do Riachuelo, denso e podre, que com certo vento e a umidade constante da cidade podia pairar no ar durante dias, era causado pela falta de oxigênio na água. A anóxia, dizia. A matéria orgânica consome o oxigênio dos líquidos, explicava, com seu gesto pomposo de professor de química. Ela nunca havia entendido as fórmulas, que a seu pai pareciam simples e apaixonantes, mas não podia esquecer que o rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto, em decomposição: não conseguia respirar. Era o rio mais poluído do mundo, garantiam os especialistas⁹.

Na descrição histórica de Brailovsky e literária de Enriquez dois pontos chamam a atenção: a violência praticada contra o rio à medida que o país se desenvolvia e a relação da poluição do rio com a indústria da carne da Argentina.

O início da degradação do rio com o processo de colonização da região aponta para a tese de Aimé Césaire¹⁰ de que o colonialismo saqueador se relaciona com a defesa da noção de progresso da burguesia ocidental e a ascensão do capitalismo. A utilização do rio como depósito de resíduos de produção pelos colonizadores foi uma prática que se estendeu por toda a história da Argentina, apontando para uma evidente relação entre essa noção de progresso europeia e a destruição da natureza nas Américas. Ao entendermos esse ataque aos ecossistemas americanos como um tipo de violência e não dissociarmos a modernidade de uma criação da burguesia ocidental capitalista, é possível afirmar, na esteira de Guilherme Wisnik, que a violência é um dos "motores essenciais da modernidade como fenômeno histórico"¹¹.

No conto, o narrador faz uma associação curiosa entre progresso e destruição da natureza ao comparar a poluição dos rios na Argentina e na China:

Talvez houvesse algum [rio] na China com o mesmo grau de toxicidade: o único lugar do mundo comparável. Mas a China era o país mais industrializado da Terra: a Argentina havia contaminado

⁹ ENRIQUEZ. *Sob a água negra*, 2017, p. 157-158. Grifos nossos.

¹⁰ CÉSAIRE. *Discurso sobre el colonialismo*, 2006.

¹¹ WISNIK. *Dentro do nevoeiro*, 2018, p. 227.

quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital, que poderia proporcionar um passeio bonito¹².

O comentário presente no conto coincide com Césaire e Wisnik quando se trata de associar progresso e industrialização à poluição dos rios, mas se mostra problemático ao dar a entender que a poluição dos rios na China é justificável por proporcionar retornos econômicos ao país, enquanto na Argentina seria insustentável por não deixar o país mais rico.

A relação entre a poluição do Riachuelo com a indústria da carne na Argentina apresenta pontos interessantes tanto para uma análise histórica quanto para a construção estética do conto de Mariana Enriquez. Do ponto de vista histórico, vale salientar que a exportação de carne é uma atividade econômica importante para a Argentina desde o período da colonização, embora ultimamente venha passando por uma crise, como aponta o relatório de Balestra e Cano¹³. O mesmo relatório, ao fazer uma retomada histórica da atividade econômica, chama a atenção para o fato de que a indústria da carne no país nasceu em função do mercado europeu, o que resultou, por exemplo, na crise de 1860, quando a Inglaterra impôs restrições à compra da carne argentina. Essa relação da produção de carne na Argentina para exportar para a Europa aponta para a existência de um vínculo colonialista entre Europa e América Latina mesmo após a independência dos países americanos. A manutenção dessa relação acaba por ter consequências ambientais desastrosas para aqueles cujo território é considerado *commodity*.

Utilizando-se da ideia da Argentina como matadouro do mundo e do Riachuelo como a lata de lixo desse processo todo, Mariana Enriquez cria uma imagem de terror: um rio que hoje é negro e morto, mas que há pouco tempo era um rio de sangue. Um rio com o sangue de todos os bois e vacas abatidos antigamente em suas margens e que agora também escoo o sangue das pessoas assassinadas na região. Vale ressaltar que o Riachuelo também é conhecido como *Matanza*, que significa

¹² ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 158.

¹³ BALESTRA; CANO. *La ganadería y la industria de carne bovina*, 2016.

“matança” em espanhol. A morte seria, então, de acordo com a construção imagética de Enriquez no conto, parte da composição desse rio que corta a cidade.

Aos pobres, a imundície e o adoecimento

O documento de Brailovsky¹⁴ aponta para a necessidade de se tomar medidas urgentes para recuperar a vida do Riachuelo. É uma visão otimista, que acredita na possibilidade de consertar as coisas. O autor, portanto, encara a contaminação do Riachuelo como uma crise, ou seja, um momento passageiro se tomarmos as medidas corretas. O conto de Enriquez, por sua vez, vai em outra direção. Ao frisar que fazia anos que se falava em limpar o braço d’água, imprime-se um tom de pessimismo e cansaço.

Essa é uma visão de destruição da natureza próxima do que defende Bruno Latour, segundo o qual já não estamos mais em uma crise ecológica, mas passamos por uma mutação em nossa relação com o mundo: “estávamos acostumados a um mundo; agora, passamos, mudamos para outro”.¹⁵ A ideia de mutação, inclusive, aparece de maneira literal no conto de Enriquez, quando se mostram as consequências do contato humano com os produtos tóxicos do rio:

[...] os filhos das famílias que viviam perto daquela água, que a bebiam, embora suas mães tentassem tirar o veneno dela fervendo-a, ficavam doentes, morriam de câncer em três meses, horríveis erupções na pele destroçavam seus braços e suas pernas. E alguns, os menores, tinham começado a nascer com malformações. Braços a mais (às vezes quatro), os narizes largos como os de felinos, os olhos cegos e próximos às têmporas. Não lembrava o nome que os médicos, um tanto desconcertados, tinham dado àqueles defeitos de nascença. Lembrava que um deles os havia chamado de “*mutações*”¹⁶.

A relação entre o lugar poluído e as pessoas que o habitam aparece no conto como um elemento de horror. Primeiro, o câncer provocado pela água, que acarretava terríveis feridas na pele, e, em seguida, as mutações. As crianças são descritas de maneira grotesca e, no entanto, o narrador não parece se surpreender com a existência delas. A característica

¹⁴ BRAILOVSKY. Breve historia del Riachuelo, 2010.

¹⁵ LATOUR. Sobre a instabilidade da (noção de) natureza, 2020, p. 23.

¹⁶ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 152-153. Grifos nosso.

atribuída aos médicos ao descobrirem as mutações, *desconcertados*, aponta para o fato de que nessa realidade ficcional não havia esforço real para mitigar os males da poluição do rio que atingiam a população local.

O descaso com a população pobre atingida por crimes ou desastres ambientais é evidente na ficção de Enriquez, mas também na vida real. Isabelle Stengers, ao falar sobre as consequências do aquecimento global, chama a atenção para o fato de que “parece que as primeiras regiões da Terra a serem atingidas serão as mais pobres do planeta”¹⁷. Segundo a autora, essas pessoas seriam vítimas sacrificadas em prol do crescimento e do desenvolvimento econômico. A essa maior suscetibilidade de certas comunidades às consequências da destruição ambiental, chamamos racismo ambiental, segundo define Alfredo Seguel¹⁸. Não por acaso, as comunidades mais vulneráveis a pagar o preço do “desenvolvimento” dos países são geralmente racializadas, corroborando a ideia da existência de uma interseccionalidade das opressões em prol da produção acelerada para acúmulo infinito de capital por uma parcela mínima da população.

Em Buenos Aires a situação não poderia ser diferente: a população empobrecida é relegada às regiões mais precárias do território e, como consequência, sofrem mais problemas de saúde por causa de contaminações ambientais. A região do Riachuelo nunca foi vista como uma parte nobre da cidade, o que motivou, desde a invasão europeia, a instalação de indústrias com resíduos tóxicos na localidade. Paralelamente, os habitantes dessa área periférica fazem parte da porção mais precarizada da sociedade: nos tempos coloniais, era para a região do Riachuelo que os escravizados fugiam e, mais tarde, a região também abrigou imigrantes, como relata Brailovsky¹⁹.

Em “Sob a água negra”, a relação entre destruição da natureza e desigualdade social fica evidente a partir da descrição do bairro que fica às margens do Riachuelo, onde aconteceu o crime investigado pela promotora Marina:

¹⁷ STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 40.

¹⁸ SEGUEL. *Racismo Ambiental en el Territorio Mapuche*, 2005.

¹⁹ BRAILOVSKY. *Breve historia del Riachuelo*, 2010.

Por trás daquelas fachadas, que eram carrancas, viviam os pobres da cidade. E, nas duas margens do Riachuelo, milhares de pessoas haviam construído casas nos terrenos vazios, desde precários barracos de madeira ou zinco até apartamentos muito decentes de cimento e tijolos. Da ponte, dava para ver a extensão do casario: rodeava o rio negro e parado, bordejava-o e perdia-se de vista onde a água formava um cotovelo e sumia na distância, junto às chaminés de fábricas abandonadas. [...] O fato de em suas margens ter sido construído aquele casario, a Villa Moreno, deprimia Marina. Só gente muito desesperada ia morar ali, ao lado daquela fetidez perigosa e deliborada²⁰.

O começo da descrição evidencia uma ideia de segregação, na qual as pessoas pobres da cidade não ficam à vista, “sujando” a paisagem percebida por turistas e demais moradores, mas escondidas e apartadas. Esse movimento é evidenciado na descrição de Enriquez através do uso da expressão “por trás”, indicando a existência de barreiras que separam essas pessoas do olhar do restante da cidade. Ao concluir que para viver naquele lugar insalubre as pessoas precisam estar desesperadas, Marina acentua a ideia de que a região do Riachuelo não é habitável: há moradores ali apenas porque eles não cabem e não são acolhidos em outras partes da cidade.

O horror: qual é a natureza dos monstros

O clima insólito e de terror que vai se instalando aos poucos no conto cresce até atingir seu ápice ao final. Intrigada com o testemunho da garota que apareceu em seu escritório para informar que Emanuel havia saído vivo do rio, a promotora decide visitar o bairro para entender o que estava acontecendo. Ao chegar sozinha, depois que o taxista que a conduzia se recusou a entrar no bairro por considerá-lo muito perigoso, encontra um clima estranho no local: ao contrário dos sons fervilhantes que costumavam compor o ambiente do bairro, Marina se deparou com um terrível silêncio. Aqui fica evidente que algo está realmente fora do lugar, contrariando a ideia inicial de Marina de que a informante mentia sobre a sobrevivência de Emanuel para conseguir dinheiro. Em sua

²⁰ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 157-158. Grifos nossos.

caminhada pelas ruas vazias encontra um dos meninos afetados pela poluição do rio, cuja descrição contribui para o aumento do clima de horror:

Girou o corpo. Era um dos meninos disformes. Reconheceu-o de imediato, como não identificá-los? Com o tempo, aquela cara que, quando bebê, tinha sido feia, tornara-se ainda mais horrível: o nariz muito largo, como o de um felino, e os olhos muito separados, perto das têmporas. O menino abriu a boca, para chamá-la talvez: não tinha dentes. Tinha um corpo de oito ou dez anos e nem um único dente. O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se desenvolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (ou seriam patas? Sempre tinha dúvidas sobre como chamá-los)²¹.

Seguindo os passos do menino, Marina chega à igreja, onde se encontra com o padre. O local estava depredado com rabiscos estranhos nas paredes: letras que não formavam palavra alguma. Há também uma cabeça de vaca empalada e exposta no altar da igreja. Marina percebe que o sangue está fresco, logo, havia pouco tempo que o ídolo tinha sido colocado ali. A escolha da vaca como o animal que representa um ídolo no conto tem um simbolismo importante: a fonte primária de contaminação do Riachuelo foi justamente o refugio da indústria da carne bovina, que incluía o sangue dos animais. A cabeça sangrenta de vaca no altar da igreja enfatiza, dessa forma, a relação entre os acontecimentos sobrenaturais e a poluição do rio. E mais: questiona também a noção de divindade e adoração, visto que é para isso que um altar existe.

O diabólico ou monstruoso aparece no conto de Enriquez em diferentes formas: uma mais concreta, representada pelas crianças deformadas pelos tóxicos do rio; uma de natureza sobrenatural, que não é descrita e nem visualizada por Marina no conto, representada pelo monstro que supostamente viveria dentro do rio; e uma simbólica, representada pela desigualdade social e o racismo ambiental. A monstruosidade das crianças mutantes é evidente e incontestável: a percebemos através das descrições grotescas feitas delas. A monstruosidade sobrenatural e a simbólica, no entanto, entram em tensão no conto através de duas

²¹ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 161.

personagens: o padre e a promotora. A depender de qual visão tomemos, o conto adquire um tom mais sobrenatural ou mais crítico.

Quando Marina encontra o padre na igreja, ele está bêbado e desesperado. O homem, então, relata a Marina o que passou até aquele momento, o que viu e o que pensa sobre os fatos que estão em curso:

Durante anos pensei que este rio pudesse fazer parte do nosso caráter, entende? Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo! Nunca pensar nas consequências, melhor dizendo. Um país de irresponsáveis. Mas agora penso diferente, Marina. Todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro! Até encheram o rio de barcos! Deixaram os barcos encalhados lá. [...] Os policiais começaram a atirar gente na água porque eles, sim, são burros. E a maioria dos que eles jogaram morreu, mas vários o encontraram. Sabe o que vem para cá? A merda das casas, toda a imundície dos esgotos, tudo! Camadas e camadas de sujeira para mantê-lo morto ou adormecido: dá na mesma, acho que o sono e a morte são a mesma coisa. E funcionava, até que começaram a fazer o impensável: nadar embaixo da água negra. E o despertaram. Sabe o que quer dizer "Emanuel"? Quer dizer "Deus está conosco". De que Deus estamos falando é que é o problema²².

De acordo com o padre, então, a poluição do rio era algo bom porque mantinha esse deus diabólico adormecido. O problema, para ele, começou quando as pessoas atiradas na água pelos policiais acordaram o monstro. A visão religiosa e insólita que o padre tem da situação fica ainda mais evidente quando ele fala sobre o significado do nome de Emanuel: é como se o garoto estivesse predestinado a trazer esse deus para o meio de nós, um deus que não é o deus cristão cultuado na igreja onde estão o padre e Marina.

A visão que o padre tem sobre os acontecimentos insólitos é pouco crítica, e, se tomamos sua visão como leitura do conto, a narrativa de "Sob a água negra" se torna apenas uma história de terror com um monstro. No entanto, a personagem de Marina parece trazer uma outra possibilidade de leitura, mais crítica, na qual o monstro da história

²² ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 163-164.

seria a desigualdade social e o racismo ambiental. A promotora, em seus comentários e observações, sempre levanta a questão da pobreza e da situação precária na qual as pessoas que vivem perto do Riachuelo estão. Quando encontra a procissão que leva Emanuel deitado como se fosse um santo, apesar do aparente terror que vive, não deixa de fazer mais uma observação social ao destacar o tipo de comida barata que as pessoas da região têm à disposição:

Uma fila de gente tocando os tambores da batucada, com seu rufar tão ruidoso, encabeçada pelos meninos disformes com seus braços magros e dedos de molusco, seguida pelas mulheres, gordas em sua maioria, *com o corpo desfigurado dos alimentados quase unicamente à base de carboidratos*²³.

Partindo da análise do padre, então, a cabeça de vaca como ídolo religioso seria a profanação da religião cristã que ele pratica e defende, artimanha de um deus antigo que habita o fundo do rio. Considerando-se o ponto de vista de Marina, por sua vez, esse ídolo profano no altar seria uma crítica sobre a poluição do rio: se venera a carne de vaca na Argentina a ponto de colocá-la em um altar enquanto um dos rios da região recebe o refugio dessa indústria.

Ao final do conto, o padre se mata com um tiro na cabeça, sujando Marina de sangue. A promotora fica desconcertada com a cena presenciada e, com o intuito de revelar os pensamentos da personagem diante da situação, o narrador comenta: "Não sabia como iria voltar para casa com as mãos ensanguentadas. Tinha que procurar água limpa"²⁴. *Estar com as mãos sujas de sangue* é um dito que acusa alguém de ser culpado de uma situação. Podemos ler o fato de Marina afirmar que não pode voltar para casa com as mãos sujas de sangue como uma responsabilização por parte dela e, até, como consciência de que, como parte do problema, tem que fazer algo para solucioná-lo: não pode simplesmente voltar para sua casa na parte rica da cidade e esquecer o que se faz com as pessoas que vivem por trás das fachadas que eram carrancas. Nesse sentido, o Riachuelo, no conto, aparece como um elemento da natureza

²³ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 166. Grifos nossos.

²⁴ ENRIQUEZ. Sob a água negra, 2017, p. 165.

que não só deve ser protegido por e de nós, mas também um elemento da natureza “capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas”²⁵. Resta saber se encontraremos água limpa para tirar o sangue das mãos.

Como se posicionar diante do horror

“Sob a água negra” escancara três tipos de violência: a policial, que mata adolescentes pobres; a da sociedade, que segrega a população precarizada e a coloca em posição vulnerável; e a do modelo econômico de desenvolvimento capitalista, que trata a natureza como *commodity*, a esgota e a destrói. O conto não propõe saídas para nenhum desses impasses, e nem é esse o seu propósito: trata-se muito mais de revelar que o horror está ao nosso redor e de nos fazer pensar que, ao contrário do que acreditamos, o colapso ambiental e a distopia são cenários do presente. Nós, leitores, podemos nos posicionar de maneiras diferentes diante disso. Ou nos resignamos ao fim certo, aceitando que a mutação da nossa relação com o mundo vai nos destruir, ou entendemos que, se a distopia é agora, cabe a nós construir a utopia para o futuro e nos relacionar de maneira diferente com essa natureza, já moribunda, é verdade, mas não perdida.

Referências

BALESTRA, Mariano; CANO, Matías. *La ganadería y la industria de carne bovina: razones de la crisis y posibles soluciones*. KPMG, 2016. Disponível em: <https://assets.kpmg/content/dam/kpmg/pdf/2016/06/kpmg-argentina-la-ganaderia-y-la-industria-de-la-carne-bovina-enero-2016.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2021.

BRAILOVSKY, Antonio E. Breve historia del Riachuelo por Antonio E. Brailovsky. In: GREENPEACE. *Riachuelo: 200 años de contaminación*, Campaña de Tóxicos, Maio de 2010, p. 4-23. Disponível em: <https://www.sociedad-estado.com.ar/wp-content/uploads/2012/09/riachuelo.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Tradução de Mara Viveros Vigoya. Madri: Akal, 2006.

ENRIQUEZ, Mariana. Sob a água negra. In: ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. p. 149-167.

GOICOCHEA, Adriana Lía. El modo gótico y una literatura sin fronteras. *Revista de literaturas modernas*, Mendoza, v. 44, n. 2, jul-dez, 2014, p. 9-30. Disponível em: <https://bdigital.uncu.edu>.

²⁵ STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 11.

ar/objetos_digitaes/6837/01-goicochea-rlm44-2.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021.

LATOUR, Bruno. Sobre a instabilidade da (noção de) natureza. In: LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução de Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020, p. 22-73.

SANCHEZ, Mariana. Mariana Enriquez: O terror e as esquinas de Buenos Aires. *Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*. Pernambuco. Disponível em: <http://www.suplementope.com.br/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SEGUEL, Alfredo. Racismo Ambiental en el Territorio Mapuche. *Ecoportal*, [S.l.], 11 abr. 2005. Pueblos Indígenas. Disponível em: https://www.ecoportal.net/temas-especiales/pueblos-indigenas/racismo_ambiental_en_el_territorio_mapuche/. Acesso em: 11 mar. 2021.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu, 2018.

A imagem da paisagem como lugar de memória em Milan Kundera: exílio, idílio e conciliação

Lorena do Rosário Silva

É esse Nietzsche que amo, da mesma maneira que amo Tereza, acariciando em seus joelhos a cabeça de um cachorro mortalmente doente. Vejo-os lado a lado: os dois se afastam do caminhão em que a humanidade, "proprietária e senhora da natureza", prossegue sua marcha adiante.

Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser*

Nada de comparável à pobre vida exilada, que tinha sido por muito tempo a vida de Irena. Ulisses viveu na casa de Calipso uma verdadeira doce vida, vida fácil, vida de alegrias. No entanto, entre a doce vida no estrangeiro e o retorno arriscado para casa, ele escolheu o retorno. À exploração apaixonada do desconhecido (a aventura), ele preferiu a apoteose do conhecido (o retorno). Ao infinito (pois a aventura pretende ser infinita), preferiu o finito (pois o retorno é a reconciliação com a finitude da vida).

Milan Kundera, *A ignorância*

Natureza, paisagem e exílio

Desde as primeiras referências literárias ao exílio como uma migração pautada por uma tensão entre forças que a antecedem, sejam essas referências provenientes da Bíblia com a expulsão de Adão e Eva do paraíso ou da mitologia grega com a figura de Ulisses que passa vinte longos anos afastado de sua Ítaca natal, observa-se que a existência exilada dialoga com questões referentes ao familiar e ao estrangeiro: na primeira, a própria saída do paraíso vem ao encontro de entendimento de que não há mais inocência e o mundo não é semelhante ao jardim do Éden; enquanto que, na segunda, o contexto da Guerra de Troia é o principal motivo da partida e a duração dessa migração, antes de seu retorno, que passa por conflitos fantásticos provocados pelos deuses e pela estadia de Ulisses na ilha de Calipso, onde se tornou refém e amante da ninfa. Conjuntamente a essas questões, há uma presença que se encontra implícita, mas que atua de forma importante nessas narrativas que contém como pano de fundo o deslocamento: a imagem

da natureza é percebida pela paisagem, que serve como o elemento caracterizador das noções de familiar e de estrangeiro.

A partir disso, estabelecer a configuração da natureza ligada à imagem de paisagem se torna importante na literatura por meio da cenografia, justamente porque pressupõe a ideia da construção da narrativa a partir da perspectiva de uma moldura, tal qual na pintura. Em seu livro *A Invenção da paisagem*, Anne Cauquelin relaciona a janela e a moldura à construção do entendimento da paisagem como representativa da natureza, vinculadas à metáfora do olho, pois, através dessas passagens, a paisagem apresenta o natural de forma civilizada, em um jogo entre limitado e ilimitado¹. Além disso, implicitamente, há também a percepção das operações que se colocam em ação durante esse deslocamento: o enquadramento e a seleção do mundo natural privilegiando a organização e a disposição ordenada dos elementos que constituem a transposição da natureza para o papel.

No que se refere ao campo literário, a paisagem se assenta, então, na narrativa como um fragmento que significa e representa o todo da natureza. Contudo, torna-se fundamental a compreensão de que essa configuração da paisagem não necessariamente se vincula à imagem do campo somente; uma vez que, ainda no mesmo livro, Cauquelin, ao prosseguir em suas considerações, adiciona o entendimento da cidade pela perspectiva da paisagem:

Emolduramos, fazemos da cidade paisagem pela janela que interponemos entre sua forma e nós. Numerosas *vedute*, uma esquina de rua, uma janela, um balcão avançado, a perspectiva de uma avenida. O prospecto aqui é permanente. A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem. Vendo-a assim, rendemos homenagem a sua constituição, recompomos os elementos de sua própria gênese e transformamos cada sensação, visual, auditiva, tátil ou olfativa, em tantos outros elementos de uma paisagem idealizada².

Tendo em vista as noções colocadas acima, a temática do exílio na literatura se encontra intrinsecamente vinculada à construção da paisagem urbana e das relações desempenhadas entre o sujeito e a cidade,

¹ CAUQUELIN. *A Invenção da paisagem*, 2007.

² CAUQUELIN. *A Invenção da paisagem*, 2007, p. 149.

sendo ela palco de revoluções e processos autoritários. Essa compreensão ganha respaldo sobretudo no século XX, com a eclosão das Guerras Mundiais e da Guerra Fria, além da instauração de governos autoritários e totalitários, os quais são seguidos de manifestações contrárias por parte da população. Essa relação de tensões se potencializa e os deslocamentos de milhares de pessoas, com a finalidade de sobrevivência, ocorrem de forma frequente ao longo desse século. Dentro desse número consistente de pessoas, é importante destacar o grupo dos escritores exilados como vozes que representaram e relataram os desafios da experiência da migração em gêneros diversos, seja para compreender, denunciar ou não perder vínculos linguísticos e culturais com suas origens.

Milan Kundera: das condições do exílio e a memória

Apesar de territorialmente pequena, a atual República Tcheca possui uma história marcada por vários acontecimentos, no que tange a sua configuração como país e a sua nomeação, que vão desde a pré-história³, com o povo que habitava a região da Boêmia até o contemporâneo com a dissolução da Tchecoslováquia em 1992, estabelecendo a divisão entre República Tcheca e Eslováquia. Por ter nascido no início do século XX, em 1929, a vida de Kundera se entrelaça ao país, que já contava com a dissolução do império austro-húngaro e a adoção do nome Tchecoslováquia após a Primeira Guerra Mundial em 1918⁴. Anos mais tarde, com a expansão de Hitler, o país esteve sob o domínio nazista, sendo liberto por russos em 1944; devido à grande influência russa, em 1948, o país adota o comunismo soviético, que se instaura presencial e definitivamente em 1968, a partir da entrada das forças armadas russas para acabar com as manifestações – conhecidas como “Primavera de Praga”.

Essa contextualização é importante principalmente quando se leva em conta o fato de que a primeira publicação de Kundera acontece em 1967. No que diz respeito ao escritor, a sua própria trajetória possui

³ CZECHOSLOVAK history. In: Encyclopedia Britannica. Available in: <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history#ref42091>. Access in: 11 mar. 21.

⁴ Tais informações foram adquiridas no artigo de Wilton Barroso Filho e Maria Veralice Barroso, intitulado *O idílio como espaço de intersecção entre literatura e filosofia na obra de Milan Kundera*, na apresentação da vida de Kundera e a contextualização histórica da República Tcheca.

também transformações: advindo de uma família abastada, Kundera se filia, em sua juventude, ao partido comunista, com o qual desenvolve relações complicadas devido às divergências na forma do seu entendimento do exercício político. O seu principal alvo de crítica é a forma totalitária de condução do comunismo e os seus questionamentos são a razão, inclusive, de suas expulsões do partido. Em 1975, após a perseguição e o banimento de alguns de seus livros, decide ir morar na França, aceitando o convite de lecionar na Universidade de Rennes, tendo o seu exílio efetivado em 1980, quando recebe a cidadania francesa.

A sua obra é extensa, contando com livros de poemas, contos, ensaios, romances e uma peça teatral. Dentro de seus temas estão o humor, a política e a existência, que aparecem, principalmente, em seus romances, nos quais a sua experiência e a angústia do contexto totalitário conseguem se fazer presentes, ainda que nem sempre estejam materialmente mencionados. No que diz respeito às suas reflexões como escritor e romancista, ele se propõe a explorar as diversas possibilidades de existência humana e é comumente vinculado à filosofia, devido à grande influência de outros escritores e filósofos em sua escrita. Além disso, Kundera adquire notoriedade no meio literário por meio da publicação de seu livro *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), que se centra na trajetória de quatro personagens – Tereza e Tomas, Sabina e Franz – a partir de suas experiências com a leveza e o peso: o romance traz interligadas as reflexões sobre a existência humana e o tempo histórico tcheco vivenciado no totalitarismo.

Ainda que o escritor esteja exilado na França, quanto a sua relação com o seu país de origem, ele ora refere o território pelo antigo nome, Boêmia, e ora o condensa na imagem da capital Praga; em todo o caso, as referências à República Tcheca aparecem em seus escritos antes e durante o exílio, mesmo quando o escritor passa a adotar o francês⁵ como língua oficial de seus romances, a partir de 1995, com a publicação de *A Lentidão*. As tensões entre história e memória também merecem destaque, por estarem presentes ao longo de suas publicações e serem inclusive alvo de estudos entre os pesquisadores de suas obras. No que

⁵ Para uma melhor organização quanto às línguas em que os seus romances são escritos, considera-se como “Ciclo Tcheco” os escritos em tcheco e como “Ciclo Francês” os escritos em francês.

se refere à proposição deste artigo, a imagem da paisagem em Kundera, tendo como foco os romances *A insustentável leveza do ser* (1984) e *A ignorância* (2000), aparece vinculada ao entendimento de um lugar de memória, que perpassa a urbanidade e é responsável por recuperar o pertencimento do ser ao mundo, seja ele alvo de perseguições em seu próprio território, seja ele um exilado no retorno ao país.

Sendo assim, antes de um olhar atento para cada um dos romances, torna-se necessária a compreensão sobre o que será considerado como lugar de memória: em seu texto intitulado "*Entre memória e história: a problemática dos lugares*", Pierre Nora se propõe a refletir sobre a dissolução do binômio "história-memória", o qual foi importante para a caracterização envolvida na criação dos Estados Nações, em História e Memória como dois campos de pensamento em separado, constituintes da compreensão Estado-Sociedade, a partir do entendimento dos lugares de memória.⁶ Segundo o teórico, a memória, após essa cisão, precisaria de lugares para a sua perpetuação e continuidade, o que justifica esse apreço da modernidade pela reconstrução do passado através de lugares que o evoquem. Logo,

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que só tende a reconhecer os indivíduos iguais e idênticos⁷.

⁶ NORA. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, 1993.

⁷ NORA. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, 1993, p. 11-12.

É fundamentada nessa percepção dos lugares de memória como restos de um passado ignorado pela sociedade, que a imagem da paisagem, seja ela urbana ou não, será analisada, no que tange aos romances já mencionados, a título de estender reflexões sobre o exílio, o idílio e a conciliação.

A insustentável leveza do ser: exílio, idílio e conciliação

Considerado responsável por trazer reconhecimento mundial à figura de Milan Kundera como autor, o romance, dividido em sete partes, inicia-se com a referência à ideia do eterno retorno pensada por Nietzsche, justamente para introduzir a noção de retorno atrelada à discussão sobre a leveza e o peso – estas advindas das reflexões de Parmênides que as insere na dualidade leveza/positivo e peso/negativo. Ao longo das páginas, os personagens Tereza, Tomas, Sabina e Franz são responsáveis por dar corpo às reflexões em torno da relatividade entre esses dois termos, a partir de suas próprias narrativas que se entrelaçam. No que diz respeito ao contexto em que o romance se insere, o livro apresenta a tensão provocada pelo governo totalitário vivenciada pelos tchecos, por meio de uma crítica irônica à imagem do idílio, correspondente ao ideal de uma homogeneização coletiva.

Tal crítica não seria algo novo em sua trajetória literária, uma vez que, em 1967, o escritor já havia lançado o livro *A brincadeira*, o qual apresenta reflexões sobre os rumos negativos que o totalitarismo, com seu ideal de harmonia e coletividade, pôde tomar: o personagem principal, ao escrever uma carta bem humorada a sua amante, na qual brinca com as palavras sobre o regime comunista, é vítima de sua brincadeira e sofre duras penalizações. Assim como seu ego experimental, termo que indica a forma com a qual Kundera percebe seus personagens, o escritor, após a publicação desse livro, torna-se alvo de perseguições às quais o levam ao exílio na França, em 1975. Ele ainda publica, antes de *A insustentável leveza do ser*, os romances intitulados: *A vida está em outro lugar* (1973), *Valsa dos adeuses* (1976) e *O livro do riso e do esquecimento* (1978), que também possuem concentrados em si o teor de crítica ao contexto em que se situava e ao exílio, ainda que não tão diretamente.

Voltando ao romance central desta reflexão e contrapondo os acontecimentos históricos às narrativas-memórias dos seus personagens, Kundera realiza um verdadeiro desfile da existência humana, tendo como cenário as transformações em torno de Praga. A título de tornar essa análise não muito extensa, foi realizada a escolha de alguns momentos em que o urbano se destaca e aparece, seja de forma direta ou indireta.

Primeiramente, a cidade, como paisagem e lugar de memória, surge por meio dos acontecimentos que possibilitaram o encontro breve, porém arrebatador, entre Tereza e Tomas em uma cidadezinha na Boêmia; com o desenvolvimento dessa relação, ambos iniciam uma jornada como casal, morando juntos em Praga, cidade de Tomas. Praga ganha destaque central na narração, por se tratar do lugar em que se estabelecem as relações dos quatro personagens entre si mesmos e também por se tornar o cenário das decisões que determinam o destino de todos eles.

A partir das menções ao trabalho de Tereza como fotógrafa e aos seus registros sobre a Primavera de Praga, fazendo referência ao acontecimento histórico em que manifestantes foram às ruas de Praga protestar contra o regime e a invasão dos russos ao país, pode-se inferir uma vinculação da imagem da cidade, através da paisagem (e também da fotografia), a um lugar de memória:

Os fotógrafos e cinegrafistas tchecos compreenderam a oportunidade que lhes era oferecida para fazer a única coisa que ainda podia ser feita: preservar para o futuro distante a imagem da violação. Tereza passou aqueles sete dias nas ruas fotografando os soldados e oficiais russos em toda sorte de situações comprometedoras. Os russos foram apanhados de surpresa. Haviam recebido instruções precisas sobre a atitude a tomar caso disparassem contra eles ou jogassem pedras neles, mas ninguém lhes dissera como reagir diante da objetiva de uma máquina fotográfica⁸.

No romance, as fotos, ainda que possuam menor destaque do que outros acontecimentos, cumprem com o papel de proteger e registrar historicamente, tanto para o mundo quanto para os próprios tchecos, a tensão que os cidadãos vivenciavam e também a composição urbana como

⁸ KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, 2008, p. 68.

um local alvo de disputas e transformações, portanto, violento. Tudo isso, de certa forma, parece representar o caos que o regime provocava em contraposição com a ideia de idílio, comumente usada pelo governo totalitário, que se buscava representar por meio do ideal estético do kitsch. Conforme Wisnik, em seu texto "Violência naturalizada: destruição criativa, urbanização chinesa", a violência é a principal forma com que a modernidade se instaura, ela é o meio que possibilita e gera a sociedade, a partir de constantes substituições de algo antigo por um novo⁹. Logo, a cidade, por ser entendida como um reflexo material do pensamento da sociedade, também seria alvo do mesmo processo.

Outra parte interessante na narrativa que aponta para a cidade e que mantém, sobretudo, relações com o outro romance, que posteriormente será analisado, é o momento em que o escritor apresenta a diferença de percepções existente entre Sabina e Franz como uma possível razão da incompatibilidade do casal de amantes, a partir do termo "cemitério".

Os cemitérios da Boêmia parecem jardins. Os túmulos são cobertos de relva e de flores de cores vivas. Monumentos humildes se escondem no verde da folhagem. À noite, o cemitério fica cheio de pequenas velas acesas, como se os mortos estivessem dando uma festa infantil. É, uma festa infantil, pois os mortos são inocentes como as crianças. Por mais cruel que tivesse sido a vida, no cemitério sempre reinava a paz. Mesmo durante a guerra, sob Hitler, Stálin, sob todas as ocupações. Quando ela se sentia triste, pegava o carro para ir passear longe de Praga num de seus cemitérios preferidos. Aqueles cemitérios campestres contra o fundo azulado das colinas eram tão belos quanto uma cantiga de ninar. Para Franz, um cemitério não passa de um imundo depósito de ossos e pedras¹⁰.

A associação do cemitério à imagem do jardim é bastante significativa, pois remete novamente ao texto de Cauquelin, que apresenta a natureza pela perspectiva do jardim, dotando-a de organização, ordenamento e seleção de elementos – tal qual o enquadramento feito pela moldura. Isso se contrapõe à visão do cemitério como imundo, local de acúmulo, de restos, de uma violência ocorrida – como a da decomposição

⁹ WISNIK. *Violência naturalizada: destruição criativa, urbanização chinesa*, 2018.

¹⁰ KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, 2008, p. 104.

dos corpos, percebida por Franz. Nesse sentido, equivale dizer que, nesse momento do romance, observa-se a ambiguidade no olhar para o cemitério como um lugar de memória, evidenciando a fragilidade do espaço e como ele se insere na cidade a partir do entendimento do vínculo presente entre vocabulário, história e memória.

Ainda pensando no cemitério e em seu aspecto mais ligado à leveza, à paz e à harmonia, uma nota merece ser realizada sobre a percepção dele por Sabina como um espaço de conciliação do ser com o mundo, de recuperação de um estado original, onde o pertencimento à terra é reestabelecido e o equilíbrio se instaura. Com isso, a imagem de paraíso e silêncio se efetiva como um destino que se cumpre e não mais se afeta pelas decisões e transformações da cidade e do mundo. Nesse momento, as distâncias entre o campestre e o sonho se desfazem¹¹, refletindo-se tal qual um espelho em que o real e o imaginário se relacionam intrinsecamente como consequência da criação poética de Kundera.

Dando prosseguimento à análise da imagem da paisagem em *A insustentável leveza do ser*, pode-se ainda destacar a visão do cenário campestre, destino do casal Tereza e Tomas, decisão realizada após uma desistência da vida social da cidade e uma vontade de distanciamento dos problemas que o totalitarismo, com suas perseguições, poderia lhes causar mais ainda. A adaptação ao interior ocorre de forma tranquila e eles se integram aos moradores e à vida na cooperativa. Karenin, companhia animal de ambos, também se adapta de forma espetacular e faz amizade inclusive com o porco de estimação do presidente da cooperativa, Mefisto. Nesse sentido, esse deslocamento, que poderia ser visto pela ótica da aproximação da natureza sem as regras sociais, assemelha-se mais à ideia de idílio do que a desenvolvida pela sociedade com suas regras e censuras.

¹¹ Essa percepção vem ao encontro das reflexões de Bachelard em torno da criação poética, que parte das forças imaginantes da mente e vai em direção à materialização. Segundo o filósofo, “as imagens poéticas têm, também elas, uma matéria”, uma vez que a filosofia possui fundamentos na compreensão da materialidade dos quatro elementos e a partir deles construiu suas bases: “o pensamento erudito está ligado a um devaneio material primitivo, a sabedoria tranquila e permanente se enraíza numa constância substancial. E, se essas filosofias simples e poderosas conservam ainda fontes de convicção, é porque ao estudá-las encontramos forças imaginantes totalmente naturais. É sempre a mesma coisa: na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos”. BACHELARD. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria, 1997, p. 4.

Outrossim, há as considerações no texto sobre a visão dos moradores da aldeia em torno do local em que vivem e a vontade existente neles de irem habitar a cidade, justamente pelo fato da aldeia não oferecer condições de melhoria de vida ou possibilidade de algum retorno interessante a eles, caracterizando a vida naquele lugar como monótona. Para além dos aldeões, o Estado é mostrado como um órgão que também possui desinteresse pelo espaço rural, característica ideal e oportuna para que o casal se fixasse naquele local e pudesse conviver em paz.

Talvez fosse porque ninguém quisesse se fixar ali que o Estado havia perdido a autoridade sobre o interior. O agricultor que não é mais proprietário de sua terra e que não passa de um operário que trabalha no campo não tem mais apreço nem à paisagem nem ao seu trabalho, não tem nada a perder, nada que tema perder. Graças a essa indiferença, o interior conservou uma considerável margem de autonomia e liberdade. O presidente da cooperativa não é imposto de fora (como costumam ser todos os dirigentes nas cidades), é eleito pelos camponeses e é um deles. Como todo mundo queria partir Tereza e Tomas estavam em posição privilegiada: tinham vindo espontaneamente. Os outros aproveitavam todas as oportunidades para passar um dia nas cidades vizinhas, mas Tereza e Tomas só queriam saber de ficar onde estavam e não demoraram a conhecer os habitantes do lugar melhor do que estes conheciam uns aos outros¹².

Dentro desse trecho, pode-se observar, a princípio, uma certa ironia a respeito da ideia da propriedade do campo: ao mesmo tempo em que a figura do agricultor surge pelo apreço pela terra, aparece também a questão da propriedade e a noção de que a aplicação do comunismo da forma que estava sendo realizada, por romper com esse título, faz com que pessoas, que valorizavam a terra anteriormente, passem a perder o interesse por ela devido ao retorno não recebido. Com isso, há também um rompimento da visão do habitante do interior vinculada à ideia de apego pelo espaço e uma aproximação do entendimento da sedução da cidade, que é percebida como um ambiente de oportunidades.

Ademais, é nesse momento que o protagonismo da narrativa foca em Karenin, mostrando as relações entre ela, Tereza, Tomas e o ambiente. Uma nota merece ser feita a respeito dessa parte: Karenin é

¹² KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, 2008, p. 277.

sempre referenciada por seu nome, o que pode ser interpretado como uma forma de colocar o animal na narrativa com a mesma importância que o homem – isso ocorre não somente com Karenin, mas também com Mefisto, anteriormente mencionado.

Essa parte do romance, intitulada “O sorriso de Karenin”, evidencia a compaixão animal, tema bem trabalhado por Kundera e que faz referência ao Gênese bíblico sobre a ideia de que o homem reina acima dos animais, proposição rebatida pelo escritor, que afirma:

É claro, o Gênese foi escrito por um homem e não por um cavalo. Nada nos garante que Deus quisesse realmente que o homem reinasse sobre as outras criaturas. É mais provável que o homem tenha inventado Deus para santificar o poder que usurpou sobre a vaca e o cavalo. O direito de matar um veado ou uma vaca é a única coisa sobre a qual a humanidade inteira manifesta acordo fraterno, mesmo durante as guerras mais sangrentas¹³.

Além da referência bíblica para tratar do tema, o escritor também faz crítica à reflexão de Descartes, que introduz a ideia de que o homem é senhor e proprietário da terra, enquanto os animais são considerados *machina animata* – pensamento adotado pela humanidade de forma plena e que é contraposto à figura de Nietzsche e o momento de seu atestado de loucura quando ele abraça o cavalo em Turim. No instante em que tal ação é realizada, para Kundera, o filósofo se divorcia da humanidade e pede perdão aos animais por Descartes. Semelhante reflexão acerca da compaixão animal se encontra no texto de Selligman-Silva, “Compaixão animal”, em que o teórico se centra nas mudanças filosóficas em torno do entendimento das relações entre o homem e o animal, partindo de Descartes, passando também por Nietzsche e outros filósofos, para entender como a compaixão é percebida e quais implicações essa perspectiva apresenta¹⁴.

A fim de não estender muito as considerações entre humano e animal, esse trecho do romance ainda salienta outras reflexões sobre os animais vinculados às imagens do idílio e do paraíso, que servem para demonstrar o pensamento de que a humanidade se afastou do sagrado a partir do momento no qual se viu destacada em relação ao seu ambiente

¹³ KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, 2008, p. 279-280.

¹⁴ SELIGMANN-SILVA. *Compaixão animal*, 2011.

e ao restante dos animais. Por isso, Karenin e a sua morte são escritos de forma poética e bela, recuperando a ligação entre homem e animal. Tereza tenta fazer com que o descanso de Karenin venha regado de amor e a cena de seu enterro pode ser vista como dotada dessa potência de reinserção do homem no mundo, a volta ao paraíso na terra, principalmente pela referência à macieira.

Tereza sentiu nas mãos que o lençol estava molhado. Ela nos molhou na chegada e nos molha na partida, pensou. Estava contente de sentir nos dedos aquela umidade, o último adeus do cão.

Levaram-na até as duas macieiras e a depositaram no fundo da vala. Ela se debruçou para arrumar a fim de que a envolvesse inteira. Não podia suportar a ideia de que a terra que jogariam sobre ela pudesse tocar seu corpo nu.

Depois entrou em casa e voltou com a coleira, a guia e o punhado de pedaços de chocolate que desde a manhã haviam ficado intactos, espalhados no túmulo.

Ao lado da vala, havia um monte de terra fresca. Tomas pegou a pá. Tereza se lembrou do sonho: Karenin tinha dado à luz dois croissants e uma abelha. Imaginou, entre as macieiras, um monumento com a inscrição: "Aqui descansa Karenin. Deu à luz dois croissants e uma abelha".

A penumbra adensava no jardim, não era dia nem noite, no céu havia uma lua pálida, como uma lâmpada esquecida no quarto dos mortos¹⁵.

O enterro de Karenin resgata a relação entre jardim e cemitério, que já aparecia na narrativa por meio da compreensão de Sabina, servindo como lugar de memória e de encontro com a terra. Dessa forma, remetaria também à imagem do Éden como um local de retorno ao qual todos os seres regressam, findando o perambular infinito proporcionado pela queda de Adão e Eva. A morte reinsere os seres no mundo paradisíaco do qual se afastaram e que se caracterizava pela coexistência.

Como uma última referência à citação, o sonho com Karenin também é um ponto central de reflexão: à primeira vista, o fato de a cadela "dar à luz dois croissants e abelha" parece ser trivial no que diz respeito ao entendimento da narrativa como um todo; no entanto, um olhar mais atento consegue perceber a união de duas naturezas diferentes

¹⁵ KUNDERA. *A insustentável leveza do ser*, 2008, p. 296-297.

sob o mesmo enunciado. Os croissants dizem respeito à vida da cidade, enquanto a abelha alude ao campo.

Essa distinção entre campo e cidade que marca o livro entra em contato com a construção histórica do significado de ambos os termos e as características que lhes são atribuídas e fixadas no imaginário social. Kundera parece dialogar com essa compreensão e coloca em questão a preferência pela modernidade da cidade e a vontade de abandono do campo frente a sua imagem de atraso: há a exploração dessa tensão entre a paisagem social e historicamente construída tanto de um termo quanto do outro¹⁶. Com isso, Karenin corresponde a essa junção de dois polos inicialmente compreendidos como afastados e opostos, mas que fazem parte da mesma natureza e são enfatizados no território do sonho, onde os limites da linguagem são imprecisos.

A ignorância: exílio, idílio e conciliação

Em *A ignorância* (2000), livro que faz parte do ciclo francês do escritor, Kundera apresenta a narrativa de dois personagens exilados no retorno à Praga após 20 anos vivendo fora do país. Assim como no romance anteriormente analisado, a cidade de Praga possui destaque devido ao fato de que o retorno nostálgico dos personagens a ela faz com eles se deparem com o retorno incessante de suas memórias, as quais são influenciadas pelo distanciamento imposto pelo exílio. Embora as condições de saída tenham sido diferentes, Irena e Josef se tornam irmãos a partir da mesma condição de exílio, do retorno e do entendimento de que a nostalgia é um produto da ignorância, esta provocada pelo deslocamento. A volta implica no rompimento da fantasia do acolhimento, pois nada mais está igual, e o contexto de tensão, responsável pela migração imposta, entra em contradição com a percepção de que o tempo vivenciado por eles foi engolido pela História.

¹⁶ Nesse ponto seria interessante relacionar a abordagem do autor dessa separação e caracterização do campo e da cidade com o livro *O campo e a cidade na história e na literatura*, de Raymond Williams – principalmente no que diz respeito ao capítulo inicial, onde o teórico realiza o contraste de significação entre esses dois tipos de comunidades humanas, inserindo-as no diálogo com a Revolução Industrial inglesa e as transformações decorrentes dela. WILLIAMS. *O campo e a cidade na história e na literatura*, 1990.

A imagem da paisagem surge, a princípio, no momento em que o autor comenta sobre os sonhos de exilados – categoria de sonhos que atravessa a experiência daqueles que migraram devido aos governos autoritários – e o teor de nostalgia da experiência do exílio em contraste com o “horror do retorno ao país”:

Esses sonhos-pesadelos pareciam-lhe ainda mais misteriosos porque ao mesmo tempo sofria de uma incontrolável nostalgia e vivia uma outra experiência, inteiramente contrária: durante o dia passavam diante de seus olhos visões de paisagens do seu país. Não, não era um devaneio, longo e consciente, intencional, era outra coisa: essas aparições de paisagens se iluminavam em sua cabeça inopinadamente, bruscamente, rapidamente, para logo depois se apagarem. Estava falando com seu chefe e, de repente, como se fosse um raio, via uma trilha no meio de campo. Estava espremida no metrô e, de repente, por uma fração de segundo surgia diante dela um bairro arborizado de Praga. Durante todo o dia, essas imagens fugazes a visitavam para amortecer a falta da Boêmia perdida. [...] O dia mostrava-lhe o paraíso que ela havia perdido, a noite, o inferno do qual havia fugido¹⁷.

Há nesse trecho, novamente, a vinculação da paisagem ao idílio, a qual entra em contraste com o entendimento da tensão vivida no país, observadas pela ótica das relações humanas, tal qual a representação como um inferno do qual Irena havia escapado. Com isso, as paisagens do país se tornam, em exílio, lugares de memória mais potentes, os quais insistem em fazê-la voltar a lembrar sobre sua origem e de dotar de nostalgia a sua vinculação ao país. É importante compreender também que o trecho se localiza temporalmente antes do retorno de Irena e entra em conflito com o momento em que ela se estabelece, anos depois, em Praga. A França, destino de sua migração, é pouco ambientada e referida, mesmo após a constatação de que o desexílio¹⁸ é agriçdoce: apenas a relação com Sylvie é trazida para demonstrar a hipocrisia do Grande Retorno. Além disso, as outras vezes em que o país é mencionado vêm de acordo com o entendimento de uma comparação das memórias de si enquanto se adaptava ao país.

¹⁷ KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 15.

¹⁸ Termo cunhado pelo escritor uruguaio Mario Benedetti e que diz respeito ao retorno de exilados ao país natal e sua dificuldade em se reestabelecerem no retorno, devido ao sentimento de não pertencimento emocional e afetivo; ainda que retornem e reconheçam os lugares e paisagens, presenciam os entraves na reconstrução do que foi perdido.

No que diz respeito a Josef, a sua primeira aparição na narrativa se relaciona com o espaço do cemitério, pois é o lugar para o qual ele primeiro se destina ao retornar. Ver o túmulo de seus pais o faz perceber as mudanças no tempo e nas relações que foram perdidas com o exílio. Ademais, outro ponto que evidencia seu deslocamento, aparece na confusão apresentada diante da própria localização do cemitério na cidade, cujo acesso, que era fácil anteriormente, tornou-se difícil após as inúmeras transformações sofridas pelo espaço ao longo dos anos, as quais ele infelizmente não pode presenciar.

Chegando à cidade, procurou o cemitério. Em vão. Viu-se num bairro novo de casas altas, todas iguais, que o desorientaram. Avistou um garoto de mais ou menos dez anos, parou o carro, perguntou como chegar ao cemitério. O menino olhou para ele sem responder. Pensando que ele não o compreendia, Josef articulou a pergunta mais devagar, com voz mais forte, como um estrangeiro que se esforça para pronunciar bem o que diz. O garoto acabou respondendo que não sabia. Mas com os diabos, como é possível não saber onde fica o cemitério, o único na cidade? Acelerou, perguntou ainda a outros transeuntes, mas as explicações que lhe deram pareciam pouco inteligíveis. Finalmente, ele o encontrou: espremido atrás de um viaduto recém-construído, parecia modesto e muito menor do que antigamente.

Estacionou o carro e se dirigiu, através de uma aleia de tílias, para o túmulo. Fora ali que vira descer, cerca de trinta anos antes, o caixão com o corpo de sua mãe. Desde então estivera lá muitas vezes, a cada visita à sua cidade natal. Quando, há um mês, cuidava dos preparativos dessa estada na Boêmia, sabia que começara por ali. Olhou a lápide; o mármore estava coberto com numerosos nomes: aparentemente, a sepultura tornara-se naquele meio-tempo um grande dormitório. Entre a aleia e a lápide, só havia a relva, bem conservada, com um canteiro de flores; tentava imaginar os caixões embaixo: deviam estar uns ao lado dos outros, em fila de três, sobrepostos em vários andares. Mamãe estava bem embaixo. Onde estava o pai? Tendo morrido dez anos depois, estava separado dela pelo menos por um andar de caixões¹⁹.

Bem como fora mencionada anteriormente, a imagem do cemitério se manifesta a partir do entendimento da harmonia: ele é o local do sonho, onde a sua história pessoal se mistura e a paz reina em absoluta

¹⁹ KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 36.

ordem, ainda que essa organização seja a de caixões sobrepostos de acordo com as mortes acontecidas. Tendo em vista o entendimento dos lugares de memória, faz sentido pensar nesse local vinculado principalmente à memória dos exilados, que buscam por um encontro com o passado ao qual não se pode acessar. Esse é o primeiro golpe no sentimento de nostalgia que o personagem sente da própria terra; e tal afirmação ganha respaldo principalmente após Josef constatar as mortes que ocorreram, inclusive depois da queda do comunismo, e não foram comunicadas a ele – pois já não havia mais a necessidade de a família temer um contato consigo em exílio. Com isso, o cemitério leva-o a refletir que a morte não fora apenas materialmente da sua família para ele, mas de si para sua família.

Outro momento importante na narrativa diz respeito a quando Irena, já instalada em Praga, passeia por um dos bairros da cidade e tece considerações sobre as partes que ama e as que menos sentiu saudade: surge o contraste entre a parte antiga/verde/arborizada da cidade e a parte nova/do kitsch/estrangeira e urbana. Nesse momento, ela lembra de Paris e entende que, embora tenha se sentido feliz vivendo na cidade, havia um “laço secreto de beleza”²⁰ que a ligava somente à Praga.

Vista dali, Praga é uma grande faixa verde de quarteirões pacíficos, com pequenas ruas balizadas com árvores. É a essa Praga que ela é afeiçoada, não àquela, suntuosa, do centro; a essa Praga nascida no final do século passado, a Praga da pequena burguesia tcheca, a Praga de sua infância, onde, no inverno, ela esquiava por aquelas pequenas ruas que subiam e desciam, a Praga onde as florestas dos arredores, na hora do crepúsculo, entravam inopinadamente para espalhar seu perfume.

Sonhadora, ela caminha; durante alguns segundos entrevê Paris, que, pela primeira vez, lhe parece hostil: geometria fria das avenidas; orgulho do Champs-Élysées; rostos severos de mulheres gigantes, de pedra, que representam a Igualdade ou a Fraternidade; e em nenhum lugar, nenhum lugar, um único toque dessa intimidade amável, um só sopro desse idílio que ela respira aqui. Aliás, durante todo o seu exílio foi esta imagem que ela guardou como emblema do país perdido: as pequenas casas com jardins que se estendiam a perder de vista numa terra ondulada²¹.

²⁰ KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 87.

²¹ KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 86-87.

O idílio se materializa no romance justamente a título de comparação entre passado e presente, no que tange a consideração e a vinculação da personagem a sua terra natal: Praga se manteve em seu pensamento por meio dessa imagem, a qual potencializou o sentimento de nostalgia ao longo dos anos. A partir dessa imagem, a personagem se concilia com o passado, visto que é principalmente por conta dela que Irena entende que a beleza do país se manteve em seu pensamento, mesmo em contraste com o temor experimentado um pouco antes e durante o exílio na França. Assim como o cemitério, esse ambiente se fixa como um lugar de memória que não é mais coletivo e sim individual, proveniente de um afeto que permanece sem a necessidade de qualquer esforço, pois se trata de algo que remete ao paraíso: as florestas, os jardins, as árvores.

Para Josef, tal percepção também é sentida de forma potente, porque o seu rompimento com o país e até mesmo com a família já havia acontecido bem antes do horror que o fez escolher o exílio. Por ter tido problemas com a memória durante boa parte de sua vida e também por estar muito mais vinculado à figura de sua esposa, recém falecida, o personagem possui mais entraves do que Irena quanto ao seu retorno. Ainda que também se emocione em um almoço no campo, onde “anda através dos bosques; pequenas trilhas, roseiras selvagens, árvores; estranhamente emocionado”²², ele constata que o patriotismo tido para com seu país provinha justamente da história de conflitos nos anos de 1938 (contra Hitler) e de 1968 (contra os russos). Logo, esse entendimento de si como tcheco era consequência de uma compaixão pela narrativa do país, provocada pela memória do ambiente e pela evocação a uma história de sucessivas transformações.

No entanto, ainda que essa imagem seja tentadora e provoque reflexões, é importante observar o fato de que a vinculação de Josef com a terra natal se dá prioritariamente pelo signo da morte, retratada na passagem do cemitério, e que aparece reforçada pela sua vontade de retorno à Dinamarca apenas para não esquecer de sua esposa. Essa tensão se estabelece até o momento em que decide voltar, como uma vontade de não negar mais o passado. Antes desse novo retorno, tal

²² KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 90.

como o romance anteriormente analisado, o animal adiciona uma nova camada às reflexões do personagem, uma vez que surge justamente no momento em que Josef reflete a respeito de seu passado e de suas convicções sobre o comunismo e a sua adesão a ele, seguidas de inúmeras recordações do tempo em que ainda não havia sido exilado.

Muito embora todo esse desenvolvimento de intimidade com o amigo não tenha se passado diretamente a partir do cão, é nessa parte da narrativa, em que ele está conversando com o amigo e que o animal late e brinca consigo, que ele se familiariza com o seu passado e entende quais os próximos passos a serem tomados no que tange à permanência em Praga. Outrossim, a macieira também aparece na narrativa e pode ser relacionada a uma tentativa de evocar a imagem do paraíso, onde homem e natureza são vistos como iguais, e leva a uma consciência de origem, gênese. Somando essa consideração ao fato de que, antes de ir ao amigo, Josef havia visitado o seu irmão e a sua cunhada, e que o encontro deles havia sido repleto de estranhamento, a presença do cão como um elemento externo e conciliador se acentua e cria a perspectiva de que, novamente, a imagem de idílio pelo viés da natureza é capaz de reinserir o ser no mundo, conciliando-o a terra – mesmo que o personagem tenha decidido naquele momento pelo retorno à Dinamarca e às memórias com sua esposa.

Um último ponto merece destaque ainda nesse momento da narrativa: junto desse sentimento de pertencimento, que a paisagem reconstitui, vem também a alegria do personagem em estar falando tcheco sem se sentir deslocado, como se estivesse falando uma língua estrangeira, desconhecida – sensação que sentiu quando ouviu o tcheco no hotel em que se hospedou e foi recepcionado pelas pessoas.

Durante as últimas frases da conversa, os dois amigos permaneceram no mesmo lugar; o cachorro aproveitou: ficou em pé e colocou as duas patas em cima de Josef, que o acariciou. N. contemplou por um longo tempo essa dupla formada pelo homem e pelo cachorro, cada vez mais comovido. Como se só agora se sentisse aqueles vinte anos durante os quais não tinham se visto: "Ah, como estou contente com sua vinda!", e bateu no seu ombro, convidando para que se sentassem embaixo de uma macieira. Na mesma hora, Josef compreendeu: a conversa séria, importante, para a qual havia vindo, não aconteceria. E, para surpresa sua, foi um alívio,

uma libertação! Afinal de contas não tinha vindo para submeter seu amigo a um interrogatório!
Como uma fechadura que abre, a conversa soltou-se, livremente, agradavelmente, uma conversa entre dois velhos amigos: recordações esparsas, notícias de amigos comuns, comentários engraçados, paradoxos, brincadeiras. Era como se um vento doce, quente, forte, o carregasse nos braços. Josef sentiu uma irresistível alegria de falar. Ah, uma alegria inesperada! Durante quase vinte anos quase não tinha falado tcheco²³.

Nesse sentido, a paisagem, sendo vista por meio do prisma do lugar de memória, oferece aos exilados uma tensão que se caracteriza pela permissão de reinserção no país natal, ao passo em que se relembram do trauma a partir do retorno. Se o trauma é caracterizado pela repetição, o movimento de retorno de Irena e Josef ressalta essa violência sofrida por ambos com o exílio durante os 20 anos em que estiveram "fora de casa". Como consequência, a volta se mostra agridoce e o Grande Retorno, em maiúsculo, revela-se uma ironia narrativa.

A paisagem da natureza serve de paliativo para a violência do exílio, mas não é capaz de trazer a anulação ou a harmonia para ambos. A partir disso, nota-se, durante o desenvolver da narrativa, a caracterização de uma tensão entre a paisagem do trauma e a paisagem do idílio. Diferentemente de Karenin, ou até mesmo de Tereza e Tomas, os exilados continuam a experimentar esse perambular que parece não ter fim: o Éden é um ponto de partida já perdido, para o qual não voltarão mais. O jardim e a coexistência entre os seres fazem parte de uma memória a qual Irena e Josef apenas encontram no momento em que estão perto de lugares intocados e de seres que possibilitam o contato de si com os outros.

Considerações finais

Durante essa análise, procurou-se ressaltar como a imagem da paisagem pode ser interpretada como um lugar de memória nos romances *A insustentável leveza do ser* (1984) e *A ignorância* (2000), de Milan Kundera. Ademais, a partir delas foi possível entender como os temas do exílio, do idílio e da conciliação se estabeleceram e retrataram o entendimento dessa experiência vivenciada pelo autor, a qual desempenha um

²³ KUNDERA. *A ignorância*, 2000, p. 101.

papel tão importante para a sua escrita poética e filosófica nos romances. Observa-se também o quanto a cidade de Praga permanece em seus escritos, sobretudo após o exílio – ambas as narrativas foram escritas nesse período e enfatizam as tensões e as críticas que Kundera tece aos rumos que seu país havia seguido. Enquanto o urbano é preenchido pelas tensões e pela interpretação do novo como as transformações do totalitarismo, o campestre é trazido a partir da visão do paraíso, do antigo e do original. Com isso, história e memória se tensionam e são colocadas em destaque e experimentação dentro do terreno do romance, esse espaço fecundo de recriação e reflexão sobre a existência humana – tema tão caro ao escritor.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROSO FILHO, Wilton; BARROSO, Maria Veralice. O idílio como espaço de intersecção entre literatura e filosofia na obra de Milan Kundera. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre, v. 19, n. 31, p. 96-110, 2017.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CZECHOSLOVAK history. *In: Encyclopedia Britannica*. Available in: <https://www.britannica.com/topic/Czechoslovak-history#ref42091>. Access in: 11 mar. 2021.

KUNDERA, Milan. *A ignorância*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *História e Cultura*. Revista do programa de estudos pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP. Projeto História, n. 10. São Paulo: EDUC, dez. 1993, p. 7-28.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Compaixão animal. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 39-51, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2263>. Acesso em: 16 set. 2020.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 1. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WISNIK, Guilherme. Violência naturalizada: destruição criativa, urbanização chinesa. *In: WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Editora UBU, 2018. p. 227-261.

Uma semente em ruínas: a construção de uma consciência ecocêntrica nos poemas “A bomba” de Carlos Drummond e “Luz verde” de Rolf Jacobsen.

Matheus Saez Magalhães e Silva

*Mas, oh, não se esqueçam da rosa, da rosa
Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária
A rosa radioativa, estúpida e inválida
A rosa com cirrose, a anti-rosa atômica
Sem cor, sem perfume, sem rosa, sem nada*

Vinicius de Moraes

Catástrofe antropogênica

Catástrofes engatilhadas por influência direta do ser humano sobre o meio ambiente são chamadas catástrofes antropogênicas. Ao contrário de erupções vulcânicas, tsunamis, terremotos etc, esses sinistros não são parte dos movimentos naturais do planeta e, assim, produzem efeitos inéditos e assombrosos nas diversas formas de vida que os experienciam. Os processos que levam às condições catastróficas causadas pela ação do homem são os sintomas palpáveis de como nossa perspectiva sobre o planeta é a de que se trata de algo a ser conquistado, explorado e transformado. Como menciona Ailton Krenak¹, a ideia de que a Terra seria um organismo vivo, defendida por Lovejoy, teria sido descartada pela NASA nos anos 1990 por ser considerada anticientífica. Essa noção de que pela ciência pode-se atropelar princípios éticos e saberes tradicionais em função de um ideal de progresso – que é calcado de fato nos mais reacionários interesses –, é uma façanha do discurso das classes dominantes. Serve como um mecanismo de defesa dos projetos burgueses de exploração e produção. Não necessitamos do sacrifício de recursos naturais dos quais dependemos para manutenção de uma vida saudável, para a produção de lucro para pequenos grupos hegemônicos, mas somos

¹ KRENAK. *A vida não é útil*, 2020, p. 18.

constantemente convencidos do contrário disso pelos discursos proferidos pelos institutos científicos especializados e pela propaganda das agências que trabalham para esses meios de destruição.

A título de exemplo: a empresa Vale vai construir em Itabira mais uma PDE (Pilha para Disposição de Estéril) na Mina da Conceição e, por protocolo, convoca um grupo de especialistas para atestar quais são os potenciais danos da obra, quais os impactos ambientais a população terá de tolerar para a continuidade da mineração na cidade. No RIMA (Relatório de Impactos Ambientais) desse projeto, encontramos o balanço de danos diretos, indiretos e benefícios da obra. Após uma lista de danos, como extermínio da flora e fauna, alteração da margem do trecho florestal, supressão de nascentes e poluição sonora, do ar e visual, vemos os pontos “positivos” da obra: mais quatro anos de atividade extrativista no município, geração de empregos temporários e *expectativa*.² No caso, é claramente desbalanceada a “oferta” que a empresa faz à cidade, mas com as armas do discurso especializado e com as ferramentas de *marketing* a mineradora logra embasar seu projeto numa roupagem de progresso econômico e tecnológico com fundamentos científicos e equilíbrio ecológico. A verdade, para a população que coexiste com os rastros da mineração, é que a empresa trabalha com a instalação de bombas-relógio pelo país. Vimos nos últimos anos o assassinato de dois rios no estado de Minas Gerais pela empresa, crime que tomou a vida de centenas de pessoas e modificou drasticamente os biomas das regiões atingidas. A expectativa que a empresa cria onde deixa esse tipo de risco é negativa, causa pavor e estresse. Os moradores da proximidade perdem a paz de estarem em segurança em suas casas, e mesmo os que consideram a mudança precisam também lidar com a forte desvalorização imobiliária³.

O despejo e uso de materiais tóxicos em locais de alto risco não são apenas fruto de uma ignorância acerca da toxicidade desses materiais ou sobre o impacto negativo que eles poderão causar às populações

² CÂMARA. *Relatório de Impacto Ambiental*, 2020. Disponível em: http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/servicos-para-comunidade/minas-gerais/Documents/projetos/novos/Canga%20Sudeste/2020_10_30_Rima.pdf, p. 45. Grifo nosso. Acesso em: 17 mai. 2021.

³ VASCONCELOS; BOHNENBERGER. *Cidades mineiras afetadas por barragens enfrentam desvalorização de imóveis*, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/05/03/cidades-mineiras-afetadas-por-barragens-enfrentam-desvalorizacao-de-imoveis.ghtml>. Acesso em: 13 nov. 2021.

que com eles coexistem. Poderíamos chamar de descaso com a vida dos mais vulneráveis ou até mesmo de projeto de extermínio dessas populações. Talvez possa soar cruel dizer que se trata de um projeto, mas não seria o único exemplo de como a exposição a produtos tóxicos é usada contra civis. Stengers observa essa contradição com muita pertinência ao fazer a provocação de que aparentemente as primeiras áreas do mundo afetadas pelas catástrofes são costumeiramente as mais pobres⁴. Um exemplo silencioso, porém notável, é a quantidade de toxinas presentes nos alimentos produzidos e distribuídos pelo país, substâncias essas que causam danos à saúde em termos de longo prazo⁵, o que poderíamos resumir em envenenamento daqueles que não puderem pagar por alimentos orgânicos. Também são possíveis ataques biológicos, nos quais infecções causadas por vírus, bactérias etc, são propositalmente disseminadas em um grupo alvo para causar adoecimento e morte dessa população. Essa tática foi usada na invasão das Américas pelos europeus, e mesmo hoje também poderíamos nos questionar se o negacionismo em relação à vacina para o Covid-19 ou até a distribuição injusta da vacina apenas para a população israelita na Palestina ocupada⁶ não seriam também uma espécie de ataque biológico, mesmo que não criado pelos grupos hegemônicos que tiram proveito dele.

Em termos de armas de destruição em massa, é impossível não pensar nas bombas nucleares que foram lançadas pelos Estados Unidos sobre Hiroshima e Nagasaki no fim da Segunda Guerra Mundial. Até então, o conhecimento mais avançado sobre o efeito da fissão nuclear enquanto arma era a bomba teste Trinity lançada sobre deserto nos EUA, aproximadamente vinte dias após os testes foram lançados os ataques ao Japão. A primeira bomba lançada foi a *little boy*, uma bomba à base da fissão de urânio que calculava o poder explosivo de quinze quilotons de TNT, que devastou completamente 69% da cidade e matou instantaneamente oitenta mil pessoas. Três dias após, a segunda bomba chamada

⁴ STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 40.

⁵ FUGITA. *Alimentos apresentam agrotóxicos acima do recomendado*, 2021. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/cancer/alimentos-apresentam-agrotoxicos-acima-do-recomendado/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

⁶ VACINAÇÃO em Israel: as acusações de 'apartheid' em plano de imunização que exclui palestinos, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55811778>. Acesso em: 13 nov. 2021.

fat man, baseada em fissão de plutônio e calculando o poder explosivo de vinte e um quilotons de TNT, foi lançada sobre Nagasaki. Em um segundo a bomba matou aproximadamente trinta e quatro mil pessoas e destruiu 80% do complexo industrial da cidade. A devastação causada pelas armas nucleares causou um longo período de efeitos colaterais diretos e indiretos devido à forte exposição à radiação: a população japonesa que sobreviveu aos bombardeamentos, os *hibakusha*⁷, continuaram a sofrer esses efeitos colaterais por gerações, além da destruição instantânea do equilíbrio ambiental da região, já que o solo e a água foram contaminados.

A magnitude desses ataques chocou o mundo, pois nunca houve uma arma com tamanho potencial destrutivo. A literatura incorpora ao seu conteúdo interno elementos do mundo externo, o que confere a ela um status interessante enquanto fonte de estudo para compreender o passado e refletir sobre o futuro, como será visto na breve menção às obras de Lukács⁸ e Eagleton⁹. Esse choque da bomba atômica, por exemplo, influenciou a redação de Brecht em sua peça *A vida de Galileu* (1956), na qual o dramaturgo constrói uma crítica ao uso indiscriminado da ciência pelas forças hegemônicas e o papel social do cientista. O papel da ciência é uma discussão ainda muito pertinente. Como proposto pelo frade Japiassu, já em 1977, a ciência veste máscaras, significações aparentes, das quais temos que despi-la ao investigarmos suas bases ideológicas. Uma dessas máscaras é, por exemplo, o caráter neutralista da ciência que posiciona o cientista além dos debates políticos e sociais. Como o autor aponta, os cientistas, mesmo se imbuídos de um interesse rigoroso pelo conhecimento, serão financiados e empregados por um mundo objetivo no qual ele, além de uma espécie de capital, um investimento cuja rentabilidade precisa ser garantida, é uma moeda de troca e uma marca de valor político ideológico. Acredito que o cerne da questão é bem colocado nas seguintes palavras de Japiassu:

A pesquisa científica e técnica comanda diretamente o desenvolvimento econômico. Distinguir, de um lado, ciência fundamental e

⁷ HIBAKUSHA. Wikipédia. 2021. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hibakusha>. Acesso em: 13 nov. 2021.

⁸ LUKÁCS. *A arte como autociência do desenvolvimento da humanidade*, 2018.

⁹ EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, 2011.

desinteressada, do outro, técnica, não tem mais sentido. Não é um modo correto de elucidar a dialética do saber e do poder na ciência atual. De fato todo o processo científico está vinculado e procede da mesma vontade de poder, desde a pesquisa fundamental ao crescimento econômico, passando pela pesquisa aplicada, pela pesquisa de desenvolvimento que aprimora as descobertas e as inovações técnicas utilizadas pelas empresas¹⁰.

O cientista é também um trabalhador, e pensar no seu papel social sem pensar em sua classe social não nos levará à superação da discussão. É preciso partir da noção de que a ciência não é uma força maior e inerente que move o mundo de forma divina, mas sim o produto do trabalho de muitos, e assim compreender que as catástrofes não se justificam pelo caminhar do desenvolvimentismo, que tantas vezes não ultrapassa o limite das indústrias. O intuito desse estudo, no entanto, é se debruçar sobre como os ecos atômicos se alastraram pela composição de dois poemas: "A bomba", de Carlos Drummond de Andrade e "Luz verde", de Rolf Jacobsen; e como eles trabalham com a construção de uma conscientização ecológica em relação à discussão sobre a terra enquanto um organismo vivo e sua destruição engatilhada por catástrofes antropogênicas.

Ecos atômicos

A busca por uma conscientização acerca da fragilidade do mundo em que vivemos se formaliza a partir de diferentes caminhos na composição poética dos autores em estudo. O poema de Carlos Drummond de Andrade foi publicado no livro *Lição de coisas* (1962) e é intitulado "A bomba". O poeta trata a questão da *malaise* social causada pela existência de uma arma tão poderosa, de como ela tumultua várias esferas da vida e como ela figura um medo onipresente para o mundo. Já o poema de Rolf Jacobsen, publicado em 1956, tem uma aproximação diferente de "A bomba", não menciona o artefato, fala justamente da anti-bomba, repetindo a palavra "grama" a cada estrofe e apresentando o planeta-semente como nosso abrigo. O que une os dois poemas nesse estudo é a publicação de John Bradley, *Atomic Ghost* (1995), uma antologia composta por poemas que respondem de alguma forma ao fantasma deixado pela ameaça atômica.

¹⁰ JAPIASSU. *As máscaras da ciência*, 1977. p. 15.

Há, além disso, algum suporte para pensar essa relação no título “Grønt lys” (Luz verde), que remete aos *Green Light Teams*¹¹, grupos de operações especiais dos EUA pelo bloco da OTAN, que eram preparados para a execução de missões de instalação de armas nucleares em territórios inimigos durante a Guerra Fria. Os poemas dos autores como encontrados em suas fontes, assim como a tradução do original em norueguês, estão anexados ao fim deste estudo.

No livro de Bradley, a tradução para o inglês realizada por Roger Greenwald do poema de Jacobsen é o derradeiro, reservado a encerrar o último bloco chamado “Prayers for continuation” (Orações por continuidade). Os dois poemas podem ser entendidos como tentativas de elevar a consciência crítica sobre questões ambientais e a ameaça que o produtivismo significa para o planeta. Ambos finalizam com a ideia esperançosa de que o homem tomará conhecimento de seu papel em relação ao meio ambiente. No poema de Drummond havia esperanças de que o homem liquidasse a bomba, que também fora feita por ele. E no de Jacobsen, ao fim, as sementes do planeta-semente tomam lugar entre os paralelepípedos da rua e as letras do poema. Por trás disso há uma iniciativa para que mais pessoas pensem sobre nossas responsabilidades pela manutenção do futuro e não deixemos essa reflexão apenas a um grupo fechado. A própria noção dessa responsabilidade da humanidade sobre o próprio destino é uma problemática interessante colocada por Ailton Krenak em seu livro, de 2019, *Ideias para adiar o fim do mundo*:

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade¹².

Essa provocação feita por Ailton Krenak é importante e remete à ideia de que a experiência humana é configurada pelas divisões das formas de produção. A divisão desses meios de produção cria, além do grupo de poder, grupos despossuídos que não têm poder nenhum, como

¹¹ GREEN Light Teams. Wikipédia. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Green_Light_Teams. Acesso em: 13 nov. 2021.

¹² KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 9.

expressou também na sua publicação seguinte: o capitalismo tenta promover a ideia de que é possível reproduzir a vida a um nível em que a destruição se justifica pelo lucro: se destruirmos um rio de águas doces, podemos então aproveitar a oportunidade para fazer dinheiro investindo em dessalinizar o mar, e, caso isso apresente algum problema para a humanidade, basta eliminar uma parcela dos habitantes do planeta e deixar apenas os consumidores¹³. O que seria necessário para convencer esses donos do dinheiro sobre a prioridade do equilíbrio ambiental acima do seu lucro? Para o militante e sociólogo ecossocialista Michael Löwy, não cabe confiar num “capitalismo verde”, há urgência na quebra de um paradigma que determina a questão: é necessária uma revolução, uma nova forma de organizar a distribuição do trabalho. Löwy, em *O que é o ecossocialismo?* (2014), busca justamente uma reflexão que aponte para uma crítica que supere o processo atual e indique o caminho para um naturalismo do homem e um humanismo da natureza¹⁴. Não é uma troca de donos das máquinas, mas uma transformação na lógica de produção, como observa a partir do que Marx escreveu sobre a Comuna de Paris: “[...] os trabalhadores não podem apoderar-se do aparelho de estado capitalista e pô-lo em funcionamento em benefício próprio. Devem ‘quebrá-lo’ e substituí-lo por outro, de natureza totalmente distinta [...]”¹⁵.

Mas qual seria o papel da literatura nessa caminhada? Terry Eagleton cita Adorno em *Cursos de estética*: “O papel da arte é evocar e tornar concreto todo o poder do espírito humano, é incitar nele a noção da sua plenitude criativa”¹⁶. Como afirma Ailton Krenak, estamos alienados do nosso exercício de ser; para Adorno, o papel da arte é justamente o de enfrentar essa alienação a partir do despertar da sensibilidade do homem, tornar o sujeito ciente de seu poder criativo e transformador. Para aprofundar o argumento de como a arte inflexiona as contradições da materialidade para despertar no sujeito uma crítica dessa materialidade, é importante considerar o trabalho do filósofo materialista que se

¹³ KRENAK. *A vida não é útil*, 2020, p. 66.

¹⁴ LÖWY. *O que é o ecossocialismo?*, 2014, p. 23.

¹⁵ LÖWY. *O que é o ecossocialismo?*, 2014, p. 50.

¹⁶ ADORNO *apud* EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, 2011, p. 130.

debruçou dedicadamente ao estudo desse fenômeno. Em *Introdução a uma Estética marxista*, Lukács reitera:

Já que a arte representa sempre e exclusivamente o mundo dos homens, já que em todo ato de reflexo estético (diferentemente do científico) o homem está sempre presente como elemento determinante, já que na arte o mundo extra-humano aparece apenas como elemento de mediação nas relações, ações e sentimentos dos homens, deste caráter objetivamente dialético do reflexo estético, de sua cristalização na individualidade da obra de arte, nasce uma duplicidade dialética do sujeito estético, isto é, nasce no sujeito uma contradição dialética que, por sua vez, revela também o reflexo de condições fundamentais no desenvolvimento da humanidade¹⁷.

A arte tem o potencial de despertar no homem justamente a consciência das contradições do mundo em que vive, podendo assim compreender e criticar as condições que produzem essas contradições. A crítica marxista se esforça para lidar com a relação entre a estrutura e superestrutura da sociedade na arte enquanto elementos constitutivos de sua forma e conteúdo. Eagleton¹⁸ ressalta a importância da crítica marxista desenvolver em seus próprios termos os argumentos que relacionam os modos de produção ao elemento figurado na obra. Esse processo é importante para a compreensão do presente e para que seja possível sua transformação. Nesse sentido, precisamos entender a relação da literatura do passado com o histórico de luta de quem nele habitou. Além de possibilitar que criemos formas de arte que nos levem à produção de novas formas de viver¹⁹.

Dado o foco do objeto com o qual este estudo trabalha, é indispensável a aproximação do campo da ecocrítica. William Rueckert, no seu ensaio *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (1978), introduz a ecocrítica como uso de conceitos ecológicos para o estudo literário. Como colocado por Cheryl Glotfelty em poucas palavras: "Simplificando, ecocrítica é o estudo das relações entre literatura e o entorno ambiental"²⁰. A tradição ecocrítica é muito heterodoxa, mas

¹⁷ LUKÁCS. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, 2018, p. 258.

¹⁸ EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, 2011, p. 135.

¹⁹ EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, 2011, p. 136.

²⁰ GLOTFELTY; FROMM. *The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology*, 1996, p. 17. Tradução nossa do original em inglês: "Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment".

divide um fim comum de luta, como apontado por Newman: "O que une os participantes nesse movimento é tamanho compromisso com o recrutamento dos estudos literários na luta para conter a crescente crise ambiental"²¹. Assim, lançaremos sobre os poemas selecionados um olhar investigativo para entender as tensões entre as ideias antropocêntricas e ecocêntricas discutidas neles e como esse conflito configura uma crítica da situação da humanidade em relação à ciência e às catástrofes produzidas pelo homem.

O pânico e o abrigo

Uma diferença importante entre os dois poemas é a presença da bomba. No de Carlos Drummond de Andrade, ela está entre cada verso, não permitindo que escape o pensamento de si e fazendo com que o leitor seja lembrado a todo momento de sua presença. E essa constante lembrança da bomba é condutora de uma paranoia, um medo geral que fica no ar como o cheiro impregnado de pavor, como nos primeiros versos: "A bomba/é uma flor de pânico apavorando os floricultores". Ela se configura enquanto uma onipresença da crueldade, "A bomba/não tem preço, não tem lugar não tem domicílio", ela não pode ser achada, não é alcançável, é um xequemate, não há reação possível diante da ameaça que impõe à humanidade a sua existência. Mas a influência mórbida dela não é apenas um fantasma no imaginário, a bomba é o resultado de uma corrida bélica, política e tecnológica, ela é o tópico das grandes negociações, ela afeta diretamente na economia, como nos versos: "A bomba/mente e sorri sem dente/A bomba/vai a todas as conferências e senta-se de todos os lados/A bomba/é redonda que nem a mesa redonda, e quadrada/.../A bomba/multiplica-se em ações ao portador e portadores sem ação". A bomba tem um poder imenso sobre a vida das pessoas, por mais que não seja usada. É um trauma que fica para todas as gerações que viram seu terror, como no poema, é um cisco no olho que nunca sai de lá, um incômodo eterno, que, da mesma forma que fere o olho, fere também as perspectivas sobre o futuro, é um impedimento drástico no rumo para

²¹ NEWMAN. *Marxism and Ecocriticism*, 2002, p. 2. Tradução nossa do original em inglês: "What unifies the participants in this movement is just such a commitment to enlist literary scholarship in the struggle to contain the increasingly severe environmental crisis".

um tempo melhor: “A bomba/é um cisco no olho da vida e não sai/A bomba/é uma inflamação no ventre da primavera”. Além do caráter ambíguo e dissimulado da bomba que um dia promete ser melhorzinha, mas esquece; de quem saboreia a morte com *marshmellow*; dobra as línguas à sua sintaxe, ou seja, suas próprias ordens; que gostaria de ter remorso para justificar-se, mas não o pode ter, é interessante ressaltar que no poema a bomba tem propriedade, ela tem sob seu domínio os meios de produção e reprodução da sociedade, ferramentas de manutenção do poder: “A bomba/tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro, cobalto ferro além da comparsaria/A bomba/tem supermercado circo biblioteca esquadrilha de mísseis etc”.

Em contramão ao sentimento de constante ameaça, o poema de Jacobsen começa com a delicadeza das menores criaturas, vulneráveis que encontram entre a relva seu abrigo, pacífico e íntegro: “Animais que crepitam nas sombras, todos os tortos/disformes no mundo, aqueles com pernas minúsculas e olhos demais/podem se esconder na grama, que para isso serve/silenciosa e plena de luar entre os continentes”. Descritas como disformes e tortas, ou “forvokste” (em norueguês tem um sentido de algo que cresceu além da conta), essas criaturas têm também olhos demais. Essa imagem poderia remeter a mutações genéticas decorrentes de experiências com radiação intensa, mas também pode ser apenas uma referência aos insetos e pequenos animais. Essa relva tranquila que serve como abrigo para que esses seres estranhos possam se esconder é também onde morou o eu lírico do poema, onde ele vivia entre os que pareciam “galhos quebrados” e tinha o coração invadido pelas mamangavas²² com palavras de natureza mágica. Sendo também o abrigo do poeta, onde ele se esconde das coisas maiores que ele, essa vivificação desse lar se torna um convite a reconsiderar nossa relação com o meio. Onde restará o esconderijo quando não houver mais um lugar onde a grama esconde os pequenos e onde as plantas perenes permitem a visita

²² Mamangavas são insetos da família Apidae. Em comparação às abelhas, são notavelmente maiores e causam mais dano ao usar o ferrão. Contudo, não são especialmente violentas e cumprem um papel fundamental para a polinização. São conhecidos por muitos nomes, como: Mangangá, mamangaba, mangango, mamangava, mangava, mangangava, mangangaba ou ainda vespa-de-rodeio. Mais em: MAMANGABA. Wikipédia. 2021. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hibakusha>. Acesso em: 13 nov. 2021.

“polinizadora” das mamangavas, para o coração do poeta? A Terra e o homem, quem é dono de quem?

No poema de Jacobsen, há a ideia de que a obra do homem exerce também um papel fulcral no sistema do planeta na relação construída entre o poeta e as mamangavas. Esses insetos são responsáveis por fertilizarem o coração do poeta com as palavras certas e os ventos espalham essas palavras pelos cantos do mundo: “As mamangavas vieram de sua torre de prímulas iguais a sinos/para dentro do meu coração com palavras de cunho mágico/Os ventos tomaram meu poema e o espalharam como pó”. O homem está inserido na manutenção desse trabalho conjunto, na engrenagem dessa máquina orgânica que existe para além da nossa compreensão, cumprindo seu papel como as outras criaturas. Na terceira estrofe, o eu lírico, tendo morado na Terra, ouviu o som da respiração do planeta: “Eu vivi na grama da Terra e ouvi sua respiração/ como um animal que foi longe e está sedento atrás dos poços d’água/e eu a senti deitar-se na noite pesadamente de lado como/um búfalo/adentro a escuridão entre as estrelas onde há espaço”. Para além das formas de vida escondidas na relva e que podem passar despercebidas pelo homem, há a respiração pesada do planeta sedento que, como um grande animal selvagem, se deita na escuridão entre as estrelas para descansar. Essa imagem do búfalo que se deita sobre a noite e entre as estrelas faz pensar no movimento do planeta de circular seu próprio eixo no espaço e, portanto, na passagem do tempo. O movimento constante desse grande animal-planeta pelos poços d’água é também parte da própria ideia de que o todo que habita sua superfície participa num processo maior do qual o próprio planeta seria talvez apenas um dos constituintes. Na próxima estrofe, a dança dos ventos e dos fogos nas matas invoca a memória corrente de uma sombra de sorriso num rosto piedoso, o rosto do planeta, e entrega que não estaríamos nem perto de entender: como é possível que haja tanta paciência com a humanidade nas profundezas do núcleo ferroso e no grande coração de magnésio da Terra? O interior mineral do planeta desempenha no poema funções orgânicas para o corpo que ele constitui, seu coração é de magnésio e seu núcleo de ferro, portanto, também estão desempenhando papéis importantes nesse sistema. Essa descrição da parte interior da Terra contrasta com sua superfície de

grama banhada pelo luar, confortável e segura para os seres que nela vivem e que dela dependem. E até mesmo ameaçador de certa forma, o homem é como as criaturinhas que precisam da grama para se abrigar, é mais uma das formas de vida na Terra e não a totalidade dela.

Nos primeiros versos do poema de Drummond, "A bomba/é uma flor de pânico apavorando os floricultores/A bomba/é o produto quintessente de um laboratório falido", a bomba é um símbolo da decadência ética da ciência burguesa, o uso da técnica para construção da arma é o elemento essencial para a falência do papel do cientista na sociedade²³. A bomba apavora até mesmo aqueles que trabalham para a sua existência. Também para eles, ela é abjeta e fatal. No poema, são atribuídas características que humanizam a bomba e lhe conferem uma faceta irônica que revela a agência humana no terror e o poder que ela encarna: "A bomba/chora nas noites de chuva, enrodilha-se nas chaminés/A bomba/faz week-end na Semana Santa". A humanidade que a bomba simboliza, no entanto, não é todo o gênero humano, mas sim um grupo específico. Isso pode ser inferido dos versos que demonstram como a bomba detém propriedades e de como ela é presente nos espaços de poder: "A bomba/tem supermercado circo biblioteca esquadilha de mísseis etc./... A bomba/arrota impostura e prosopopeia política". O principal fator do medo que a arma desperta é que ele é fruto da consciência que temos de que ela representa os interesses de um grupo individualista e avarento, que para seus fins é capaz de utilizar quaisquer meios, mesmo que eles signifiquem a obliteração da vida como a conhecemos e podemos experimentar. A bomba é o ápice da destrutividade advinda da dedicação dos poderosos em manterem sua dominação.

Sementes sob os escombros

Os dois poemas contêm de alguma forma uma mensagem de esperança. Para Drummond, a humanidade que se vê no papel de perpetrador da

²³ No tempo em que este estudo é escrito lutamos contra uma pandemia que afirma a dependência que temos no trabalho de cientistas e laboratórios de diversos ramos, que muitas vezes enfrentam a precarização de seus trabalhos. Quanto à questão da falência do papel do cientista, não se trata de uma posição anti-científica, a pretensão é apenas deixar claro que a ciência não é uma entidade isenta de determinações políticas e ideológicas, como discutido anteriormente.

dominação através do medo, da violência e da ameaça será, espera ele, superada por outra que se importa com seu futuro. Dada a natureza da bomba de ser confusa e inumana, o que daria tempo para que o homem se salve: "A bomba/com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se salve/A bomba/não destruirá a vida/O homem/(tenho esperança) liquidará a bomba". É importante notar como o tempo do verbo é alterado nos últimos versos: a bomba rege o presente da humanidade, mas não destruirá a vida, ou seja, ao futuro da bomba estão reservadas as atitudes do homem em relação a sua responsabilidade com a tecnologia e com a vida.

Jacobsen, por sua vez, no fim de seu poema escreve: "Sementes se agarram firmes no pavimento/e entre as letras no meu poema, eilas". O poeta espera que mesmo em condições árduas de reprodução, as sementes superem a dureza do piso criado pelo homem. Espera que suas palavras sejam de algum conselho sobre a importância de cuidarmos do planeta que temos, pois é o nosso único refúgio, é para além do que nós configuramos enquanto existência. Mas como dito por Stengers²⁴, não é a Terra, ou Gaia, que pede que a humanidade a salve, se salve ou faça qualquer coisa específica, mas sim a existência da humanidade. O planeta não depende necessariamente da nossa presença, ele já existia antes dela, e continuará depois com as transformações e processos possíveis para a manutenção da sua vida. Por isso é interessante entender como a experiência humana da vida na Terra não é o centro do equilíbrio desse sistema, para compreender esse equilíbrio é, antes de tudo, necessário encontrar seu eixo e, para isso, é urgente colocar no centro da discussão as dimensões dessa existência que é constantemente ameaçada pela manutenção da dominação sobre o outro e sobre o meio ambiente. Finalmente, foi interessante perceber como os dois poemas, de formas próprias, logram pautar a importância de termos consciência do quanto as catástrofes antropogênicas não são apenas sinistros inevitáveis, mas resultados de um comportamento predatório que é construído e firmado diariamente pelo regime do capital, para o qual volto a citar Stengers: "não haverá resposta se não aprendermos a articular luta e engajamento"²⁵.

²⁴ STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 41.

²⁵ STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 44.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. A bomba. Lição de coisas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 355-359.
- BRADLEY, John. *Atomic ghost: poets respond to the nuclear age*. Minneapolis: Coffe House Press, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *A vida de Galileu*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.
- CÂMARA, Edeltrudes M. Valadares Calaça et alli. *Relatório de Impacto Ambiental: Projeto - Pilha de Disposição de Estéril (PDE) Canga Sudeste*. Minas Gerais, 2020. Disponível em: http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/servicos-para-comunidade/minas-gerais/Documents/projetos/novos/Canga%20Sudeste/2020_10_30_Rima.pdf. Acesso em: 17 mai. 2021.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.
- FUJITA, Luiz. *Alimentos apresentam agrotóxicos acima do recomendado*. 2012. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/cancer/alimentos-apresentam-agrotoxicos-acima-do-recomendado/>. Acesso em 13 nov. 2021.
- GREEN Light Teams. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Green_Light_Teams. Acesso em: 13 nov. 2021.
- GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader: landmarks in literary ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996. 415p.
- HIBAKUSHA. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. 2021. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hibakusha>. Acesso em: 13 nov. 2021.
- JACOBSEN, Rolf. *Alle Mine Dikt*. Oslo: Gyldendal, 1990. p. 146-147.
- JACOBSEN, Rolf. *North in the World: Selected Poems of Rolf Jacobsen*. Trans. and ed. Roger Greenwald. Chicago: University of Chicago Press, 2002. p. 107.
- JAPIASSU, Hilton. As máscaras da ciência. *Ciência da Informação*, [S. l.], v. 6, n. 1, 1977. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/93>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAMMERT, Lori. *A personificação e a metáfora política no poema "A bomba", de Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: http://www.academia.edu/3776200/A_. Acesso em: 24 jun. 2021.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução de Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.
- LÖWY, Michael. *O que é o ecossocialismo?*. São Paulo: Cortex, 2014.
- LUKÁCS, György. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Instituto Lukács, 2018. p. 257-270.
- MAMANGABA. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. 2021. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hibakusha>. Acesso em: 13 nov. 2021.
- NEWMAN, Lance. Marxism and Ecocriticism, ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, Volume 9, Issue 2, Summer 2002, Pages 1-25. Available in: <https://doi.org/10.1093/>

isle/9.2.1. Access in: 12 nov. 2021.

RUECKERT, William. *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Iowa Review 9.1 (Winter 1978): 71-86.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VACINAÇÃO em Israel: As acusações de 'apartheid' em plano de imunização que exclui palestinos. BBC News, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55811778>. Acesso em: 13 nov. 2021.

VASCONCELOS, Barbara; BOHNENBERGER, Pedro. Cidades mineiras afetadas por barragens enfrentam desvalorização de imóveis. Belo Horizonte: Globo G1. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/05/03/cidades-mineiras-afetadas-por-barragens-enfrentam-desvalorizacao-de-imoveis.ghtml>. Acesso em: 13 nov. 2021.

Anexos

Luz verde

Animais que crepitam nas sombras, todos os tortos,
disformes no mundo, aqueles com pernas minúsculas e
olhos em demasia
podem se esconder na grama, que para isso serve,
silenciosa e plena de luar entre os continentes.

Eu morei na grama entre os pequeninos que parecem
gravetos quebrados
As mamangavas vieram de sua torre de prímulas iguais
a sinos
para dentro do meu coração com palavras de cunho
mágico.
Os ventos tomaram meu poema e o espalharam como pó.

Eu vivi na grama da Terra e ouvi sua respiração
como um animal que foi longe e está sedento atrás dos
poços d'água,
e eu a senti deitar-se na noite pesadamente de lado como
– um búfalo
adentro a escuridão entre as estrelas onde há espaço.

A dança dos ventos e os grandes incêndios na grama,
amiúde me lembro:
– a imagem sombria de sorriso em um rosto que sempre
tem piedade.
Mas por que tem tamanha paciência conosco
no fundo do núcleo de ferro, o grande coração de
magnésio, estamos longe de entender.

Pois isso havíamos esquecido, que a Terra é uma estrela de grama,
um planeta-semente, fumegante de esporos que disparam,
de mar a mar,
um turbilhão. Sementes se agarram sob o pavimento
e entre as letras no meu poema, ei-las.

Grønt Lys

Dyr som knitrer i skyggen, alle de skjeve,
forvokste i verden, de med bittesmå ben og altfor
mange øyne
kan gjemme sig i gresset, derfor er det til,
lydløst og fullt av måneskinn mellom kontinentene.

Jeg har bodd i gresset hos de små som ligner knekket kvist
Humlene kom fra sine tårn av soleihov som klokker
inn i mitt hjerte med ord av magisk art.
Vindene tok mitt dikt og bredte det ut som støv.

Jeg har bodd i gresset hos Jorden og jeg har hørt den puste
lik et dyr som har gått langt og er tørst etter vannhullene,
og jeg kjente den legge sig ned om kvelden tungt på
siden som
en bøffel
inne i mørket mellom stjernene hvor det er plass.

Vindenes dans og de store løpeildene i gresset husker
jeg ofte:
– skygebildene av smil i et ansikt som alltid har tilgivelse.
Men hvorfor den har så stor tålmodighet med oss
dypt inne i jernkjernen, det store magnesiumshjertet,
det skjønner
vi ikke på lenge.

For dette har vi glemt, at Jorden er en stjerne av gress,
en frø-planét, rykende av sporer som skyter, fra hav til
hav,
et fokk. Frø biter sig fast under brostenene
og mellem bokstavene i mitt dikt, her er de.

A bomba

A bomba
é uma flor de pânico apavorando os floricultores
A bomba
é o produto quintessente de um laboratório falido
A bomba
é estúpida é ferotraste é cheia de rocamboles
A bomba
é grotesca de tão metuenda e coça a perna
A bomba
dorme no domingo até que os morcegos esvoacem
A bomba
não tem preço não tem lugar não tem domicílio
A bomba
amanhã promete ser melhorzinha mas esquece
A bomba
não está no fundo do cofre, está principalmente onde
não está
A bomba
mente e sorri sem dente
A bomba
vai a todas as conferências e senta-se de todos os lados
A bomba
é redonda que nem mesa redonda, e quadrada
A bomba
tem horas que sente falta de outra para cruzar
A bomba
multiplica-se em ações ao portador e portadores sem ação
A bomba
chora nas noites de chuva, enrodilha-se nas chaminés
A bomba

faz week-end na Semana Santa
A bomba
tem 50 megatons de algidez por 85 de ignomínia
A bomba
industrializou as térmites convertendo-as em balísticos
interplanetários
A bomba
sofre de hérnia estranguladora, de amnésia, de
mononucleose,
de verborréia
A bomba
não é séria, é conspicuamente tediosa
A bomba
envenena as crianças antes que comece a nascer
A bomba
continua a envenená-las no curso da vida
A bomba
respeita os poderes espirituais, os temporais e os tais
A bomba
pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba
A bomba
é um cisco no olho da vida, e não sai
A bomba
é uma inflamação no ventre da primavera
A bomba
tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de
ouro,
cobalto e ferro além da comparsaria
A bomba
tem supermercado circo biblioteca esquadrilha de
mísseis, etc.
A bomba
não admite que ninguém acorde sem motivo grave
A bomba
quer é manter acordados nervosos e são, atletas e
paralíticos
A bomba
mata só de pensarem que vem aí para matar
A bomba
dobra todas as línguas à sua turva sintaxe
A bomba

saboreia a morte com marshmallow
A bomba
arrota impostura e prosopopéia política
A bomba
cria leopardos no quintal, eventualmente no living
A bomba
é podre
A bomba
gostaria de ter remorso para justificar-se mas isso lhe é vedado
A bomba
pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse o batismo
A bomba
declare-se balança de justiça arca de amor arcanjo de raternidade
A bomba
tem um clube fechadíssimo
A bomba
pondera com olho neocrítico o Prêmio Nobel
A bomba
é russamenricanenglish mas agradam-lhe eflúvios de Paris
A bomba
oferece de bandeja de urânio puro, a título de bonificação, átomos de paz
A bomba
não terá trabalho com as artes visuais, concretas ou tachistas
A bomba
desenha sinais de trânsito ultreletrônicos para proteger velhos e criancinhas
A bomba
não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer
A bomba
é câncer
A bomba
vai à Lua, assovia e volta
A bomba
reduz neutros e neutrinos, e abana-se com o leque da reação em cadeia
A bomba

está abusando da glória de ser bomba
A bomba
não sabe quando, onde e porque vai explodir, mas preliba
o instante inefável
A bomba
fede
A bomba
é vigiada por sentinelas pávidas em torrões de cartolina
A bomba
com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para
que se salve
A bomba
não destruirá a vida
O homem
(tenho esperança) liquidará a bomba

**Em torno de Gaia, Antropoceno e
Ecocrítica**

Palavra, corpo e território: por uma política da não negligência

Camila Carvalho

De um lado, a imagem que estampa a capa da revista *Nature*¹ em sua edição de 12 de março de 2015: um “corpo compósito mais variegado do que uma fantasia de Arlequim”²; de outro, o conhecido frontispício do clássico de Thomas Hobbes, “obra que em grande parte, decidiu a história religiosa, política e científica dos Modernos”³. A despeito dos três séculos que distam as figuras, é com essa dupla evocação que Bruno Latour abre o quinto capítulo de seu *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno* (2020). Embora inesperado, o movimento inaugural de “Como convocar os diferentes povos (da natureza)?” não é fortuito. Ainda que sejam inseparáveis de seus contextos – ou precisamente por isso – as duas monstruosas imagens compartilham uma peculiar característica que as tornam incomodamente próximas: para além da deformação decorrente das bizarras interferências que os conformam, os dois Leviatãs – como indica o título da primeira seção – estão prenhes de religiosidade e representam duas cosmologias.

O autor esclarece, de saída, essa relação aparentemente disparatada: é Gaia quem exige a revisão da equívoca ideia que opunha a Religião à Natureza conhecida pela ciência⁴. “O surgimento de Gaia”,

¹ A edição data de 12 de março de 2015. Disponível em: <https://www.nature.com/nature/volumes/519/issues/7542>. Acesso em: maio 2020.

² LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 235.

³ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 235.

⁴ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020.

ele escreve, “obriga que se duvide de *todas* as religiões englobantes, incluindo aquelas que devem ser chamadas de *religiões da natureza*”⁵. Não por outra razão, as imagens lhe parecem exemplares: nos corpos disformes dessas duas divindades bestiais estão amalgamados um outro par antitético, cuja formulação Latour deve, desta vez, a Michel Serres. É o filósofo francês quem nos lembra, em seu *O contrato natural*, que “quem não tem religião não deve se chamar ateu ou descrente, mas negligente”, uma vez que negligência é a “palavra sublime [que] a língua opõe ao religioso, para negá-lo”⁶. Valendo-se dessa definição, Latour então esclarece de que maneira e por qual razão faz desse vínculo a espinha dorsal de seu texto:

[...] a palavra “religião” nada mais faz do que designar isso com que nos preocupamos, que protegemos cuidadosamente e que, portanto, tomamos o cuidado de não negligenciar. Nesse sentido, compreendemos prontamente que *não existe coletivo irreligioso*. Mas existem coletivos que *negligenciam* muitos elementos aos quais *outros coletivos* dão extrema importância e aos quais devem prestar cuidados constantes. A reintrodução da questão religiosa não é feita, primeiramente, para se envolver com crenças neste ou naquele fenômeno mais ou menos estranho, mas para que fiquemos atentos ao choque, ao escândalo que pode representar para um coletivo a *falta de cuidado* de outro coletivo⁷.

A proposta do autor é clara: assim como não é possível prescindir da antropologia para compreender o Antropoceno – o que seria, para dizer o mínimo, uma contradição em termos – não há possibilidade de elaborar esse entendimento furtando-se à reconciliação fundamental entre ciência e religião o que, por sua vez, exige o reestabelecimento do vínculo entre esta última e a noção de negligência. É a partir daí que Latour recupera o trabalho de Jan Assmann e relembra uma antiga prática – recorrente, no passado, em várias cidades do Mediterrâneo e do Oriente Médio – “de se erigirem *tabelas de tradução* para os nomes dos deuses aos quais se fazia culto”⁸. Desviando a atenção dos nomes próprios para os atributos que representavam – “o que você, romano, chama de Júpiter, eu, grego,

⁵ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 240. Grifos do autor.

⁶ SERRES *apud* LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 243.

⁷ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 243-244. Grifos do autor.

⁸ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 246. Grifos do autor.

chamo de Zeus⁹ –, as tabelas funcionavam como um meio de afastar conflitos entre os diferentes povos. O retorno a esta “venerável tradição” – para utilizar a expressão de Latour – cumpre, então, um papel seminal na conferência. De certo modo, ela servirá como uma espécie de método que tornará possível a realização daquele que é seu intuito declarado: “desenhar um mapa aproximado dos territórios ocupados por povos em luta entre si”¹⁰.

Resta claro a essa altura que, tendo como figura central a indomável Gaia – não somente nesta, mas em todas as conferências do livro –, o interesse de Latour é, especificamente, a questão do Antropoceno. Isso, no entanto, não nos impede de refletir, a partir de suas proposições, sobre outras questões que, se não estão diretamente relacionadas à “era do humano”¹¹, certamente vinculam-se ao tipo de racionalidade que a sustenta. É nesse sentido que do instigante movimento que seu pensamento elabora interessa-nos menos o resultado que a metodologia do percurso.

Isso porque a estratégia escolhida pelo antropólogo francês para desenvolver sua argumentação guarda uma instigante semelhança, ainda que com objetivos distintos, com o movimento crítico, estético e formal elaborado pela chilena Diamela Eltit em *Répliques* (2016), sua mais recente coletânea de ensaios. Assim como na conferência é a tradução que possibilita a Latour colocar em diálogo “diferentes povos da natureza” e questionar o que significaria, para cada um deles, “*medir, representar, e compor* a forma da Terra à qual está vinculado”¹², em *Répliques* esse mesmo procedimento oportuniza reflexões que partem dos vínculos que se estabelecem entre palavra e território; entre religião – uma outra forma de nomear o poder – e negligência.

Aprender *outra* gramática

Em que pese a parca atenção dispensada pela crítica, a prosa ensaística de Diamela Eltit é certamente tão profícua quanto aquela ficcional. Elaborando contínuos *deslocamentos* e enfáticas *contestações* – talvez

⁹ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 247.

¹⁰ LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 241.

¹¹ Essa é a expressão utilizada da capa da revista *Nature* como uma referência ao Antropoceno.

¹² LATOUR. Como convocar os diferentes povos (da natureza)?, 2020, p. 241. Grifos do autor.

as características mais marcantes de todos os escritos sobre literatura, arte e política¹³ –, Eltit edifica reflexões que vão da escancarada truculência ditatorial à violência normalizada pelo neoliberalismo; da política da escritura à *real politique* que orienta o mercado editorial; das questões de gênero à crítica literária. Contudo, ainda que esses dois traços desenhem uma certa coesão entre os livros que reúnem sua prosa não-ficcional, em *Réplicas* a autora elabora um gesto crítico que, paradoxalmente, os restringe e intensifica. É por esta razão que abrimos nosso trabalho com a peculiar aproximação de Latour. Edificando o encontro entre “diferentes povos da natureza”, aqui, os termos contestação e deslocamento tornam-se indissociáveis de um outro par: palavra e território.

O jogo de linguagem que a escolha do título exhibe é exemplar nesse sentido: na gramática do debate intelectual, a réplica consiste na *contestação* de um argumento; naquela das catástrofes naturais é o nome que se dá ao *movimento sísmico* que ocorre depois do terremoto. O rechaço pelo “sentido único”, marcado desde a ambiguidade do título¹⁴, manifesta-se no *corpo* desse livro composto tanto por ensaios publicados em revistas acadêmicas quanto por textos oriundos da colaboração da autora com jornais de grande circulação¹⁵. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que transita pelo ambiente da Universidade, Eltit atravessa seus muros e circula pelo espaço político-cultural que se edifica do lado de fora. Entretanto, como bem colocou Nelly Richard, a travessia mais marcante dessa coletânea não é a que “Acontece no espaço, de um suporte editorial a outro. É a que acontece no tempo, nos tempos dos tempos de um limiar a outro, ambos separados pela infinitude”¹⁶.

¹³ Os três livros que reúnem a prosa não-ficcional da autora – *Signos Vitales*; *Emergencias* e *Réplicas* – levam o mesmo subtítulo: “escritos sobre literatura, arte y política”.

¹⁴ Aqui, é importante lembrar que, se para nós, leitores brasileiros, essa segunda acepção não seria tão facilmente identificada, o mesmo não ocorre com público chileno. A questão é muito bem colocada por Eltit em uma entrevista concedida à Mónica Barrientos: “Somos un país terremoteado y por eso habituado a las réplicas”. BARRIENTOS. *Pensando la escritura milímetro a milímetro: Conversación con Diamela Eltit*, 2017, p. 36.

¹⁵ Referimo-nos aos periódicos *The Clinic* e *El Mostrador*, nos quais a autora assinou colunas de opinião.

¹⁶ RICHARD. *La generalización masculina de la figura de intelectual público*, 2016, p. 185. Tradução nossa do original em espanhol: “Ocurre en el espacio, de un soporte editorial a otro. Es la que ocurre en el tiempo, en los tiempos de los tiempos, de un umbral a otro separados ambos por la infinitud”.

Referimo-nos à peculiar decisão da autora de inserir, nesse volume, fragmentos de relatos kawésqar que, entre 1984 e 1985, foram compilados pelo linguista Óscar Aguilera e interpretados por Eltit. Logo na abertura do texto que apresenta o resultado desse trabalho conjunto – publicado no Chile em 1986 –, os autores oferecem ao leitor um esclarecimento a respeito dos relatos¹⁷:

Os textos que disponibilizamos aqui *se apresentam numa perspectiva dupla: uma linguística (Aguilera), na forma de uma tradução interlinear que permite observar os diversos itens lexicais de que estão compostos; e outra livre seguida de breves comentários (Eltit), que demonstram uma leitura que aponta a uma significação possível e originada na questão do “resgate cultural” do discurso alacalufe, nas lacunas abertas pelas narrações que se desdobram em múltiplos eixos de leitura (linguística, antropológica, sociológica etc.);* entretanto, neste caso específico, optou-se por apreender mais livremente os diversos textos, numa leitura aberta, possibilitada pelo dispositivo plural que esses textos abrem¹⁸.

Embora a dimensão espacial seja uma recorrência em cada um desses textos, o vínculo que os kawésqar estabelecem com o território em nada se aproxima das noções de demarcação ou domínio. A ideia de posse territorial é completamente alheia à mentalidade desse povo que tem como um de seus traços mais marcantes, justamente, o nomadismo. Essa sinalização nos parece importante porque o constante deslocamento que caracteriza o povo kawésqar é, em certo sentido, incorporado por *Réplicas* já que, ao converter-se num espaço alternativo de ocupação, a coletânea abre novas possibilidades de trânsito para vozes sistematicamente cerceadas. Assim, nesse volume, a verve crítica de Eltit extrapola horizontes temáticos ou “propriamente” textuais e alcança uma

¹⁷ O trabalho foi publicado na revista *Trilogía*, sob o título “Textos Kawésqar (Alacalufe Septentrional) relacionados con la flora y fauna de la Patagonia occidental”. AGUILERA; ELTIT. *Textos Kawésqar (Alacalufe septentrional) relacionados con la fauna y la flora*. (1986).

¹⁸ AGUILERA; ELTIT. *Textos Kawésqar (Alacalufe septentrional) relacionados con la fauna y la flora*, 1986, s/p. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “Los textos que damos a conocer aquí se presentan en una doble perspectiva: una lingüística (Aguilera), en forma de una traducción interlineal que permite observar los diversos ítemes léxicos de que están compuestos, y otra libre, seguida de breves comentarios (Eltit) que escenifican una lectura que apunta a una significación posible y que se origina en el marco del ‘rescate cultural’ del discurso alacalufe, en el resquicio abierto por las narraciones que se despliegan en múltiples ejes de lectura (lingüística, antropológica, sociológica, etc.); sin embargo, en este caso específico, se ha optado por aprehender más libremente los diversos textos, en una lectura abierta, posibilitada por el dispositivo plural que estos textos abren”.

perspectiva conceitual que tanto interfere na *formatação* do livro quanto atinge a *forma* e o *sentido* dos textos.

Numa entrevista concedida pela autora à Mónica Barrientos, em 2017, essa relação é exposta de modo muito claro. Ao ser questionada sobre a inusitada presença kawésqar, Eltit menciona a questão do território. Contudo, ao fazê-lo, não é à dimensão geográfica que ela se refere: o território de que fala é, antes, o próprio corpo kawésqar; um corpo-território que está aí, e nos fala¹⁹:

[Mónica Barrientos]: Em *Por la Pátria* temos Coya, os sudacas²⁰ em *El Cuarto Mundo* e os Kawésqar agora em *Réplicas*. Há uma percepção de algo racial ou é uma manifestação de algo “outro”, como conversamos anteriormente?

[Diamela Eltit]: Em *Réplicas* me pareceu interessante [...] contrariar um pouco o que se entende por ensaio e colocar outro discurso, um discurso mais inesperado. Foi uma decisão conceitual. Pensei que esse era um ponto que, para mim, implicava em *como ingressar no ensaio desconstruindo-o como tal*. Não foi nem improvisado, nem pitoresco... Foi conceitual. E pensei que de alguma maneira desestabilizava o ensaio como algo tão rígido – especialmente agora que está muito normatizado pela academia, é quase desesperador. É muito lucrativo e é outro mecanismo de controle da escritura. Pensei que incorporando esta outra escritura, esta outra gramática, produziria um choque de registros; *ainda mais com uma língua que já está extinta, mas que pertence porque tem território que existe*. Não estamos falando de esperanto, mas de uma língua *cujo território está aí e nos fala*. Então, havia várias coisas. A primeira, para mim, foi recuperar um ponto de tensão com o ensaio [...].

¹⁹ “está ahí y nos habla”. Tradução nossa.

²⁰ Não há tradução para o termo. Foi criado pelos europeus para fazer referência, de modo pejorativo, aos latino-americanos.

Depois, poder recuperar um território da letra, desta letra, e colocá-lo sobre a mesa²¹.

Assim, contestando a lógica que fundamenta o conhecimento validado pelas instituições, *Réplicas* parte de imagens da *natureza* descritas desde a percepção kawésqar e concede a elas a tarefa de (des)organizar – ou ressignificar – a visão restritiva da *cultura* que, como nos lembra Latour, é própria de uma racionalidade, sobretudo, negligente. Ao longo do livro, a disposição dos relatos segue sempre a mesma estrutura: uma *tradução* interlinear é seguida por uma *tradução livre*, nas quais as frases estão dispostas como fragmentos numerados e não articulados. Em seguida, apresenta-se uma espécie de *tradução simbólica*²² na qual Eltit interpreta e articula (ou propõe, ou cria) vínculos de sentido entre essas frases.

²¹ BARRIENTOS. Pensando la escritura milímetro a milímetro: conversación con Diamela Eltit, 2017, p. 36. Destaques da autora. Tradução nossa do original em espanhol: “[Mónica Barrientos]: En Por la patria vemos a Coya, los sudacas en el Cuarto mundo y los kawésqar ahora en Réplicas ¿hay una percepción de algo racial o es una manifestación de algo “otro”, como lo hemos conversado previamente? [Diamela Eltit]: En *Réplicas* me pareció interesante [...] colisionar un poco lo que se entiende por ensayo y poner otro discurso, un discurso más inesperado. Fue una decisión conceptual. Yo pensé que ese era un punto que para mí implicaba el cómo ingresar al ensayo deconstruyéndolo como tal. No fue ni improvisado, ni pintoresco... Fue conceptual y pensé que de alguna manera desestabilizaba el ensayo como algo tan rígido, especialmente ahora que está muy normado en lo académico, es casi desesperante. Es muy ganancial y es otro mecanismo de control de la escritura. Pensé que, incorporando esta otra escritura, esta otra gramática producía una colisión de registros, además con una lengua que ya está extinta, pero que pertenece porque tiene territorio que existe. No estamos hablando de esperanto, sino de una lengua cuyo territorio está ahí y nos habla. Entonces había varias cosas. La primera, para mí, fue hacer un punto de tensión con el ensayo [...]. Después, poder recuperar un territorio de la letra, de esta letra, y ponerlo sobre la mesa”.

Nesta mesma entrevista, Eltit comenta sobre um inusitado encontro ocorrido nos Estados Unidos logo que *Réplicas* foi publicado: “Com *Réplicas* ainda muito recente – eu o havia publicado há pouco – fui a Nova York e, no encontro ‘Nem uma a menos’ com uma pequena, pequeníssima, comunidade latino-americana na Washington Square, eu não havia calculado que, com este título “Nem uma a menos”, iria encontrar com uma pessoa Kawésqar na rua. [...] Restam apenas algo como nove Kawésqar e são considerados tesouros da humanidade, e eu me encontrei com um desses nove onde ninguém se imposta com nada”. BARRIENTOS, Pensando la escritura milímetro a milímetro: conversación con Diamela Eltit, 2017, p. 36. Tradução nossa do original em espanhol: “Con *Réplicas* muy encima – recién lo había publicado – me fui a Nueva York y en el encuentro ‘Ni una menos, con una pequeña, pequenísima comunidad latinoamericana en el Washington Square, no estaba calculado por mí que, con ese título ‘ni una menos’ me iba a encontrar con una persona kawésqar en la calle. [...] Quedan solo como nueve kawésqar y son considerados tesoros de la humanidad y yo me encontré con uno de esos nueve donde a nadie le importa nada”.

²² A expressão “tradução simbólica” é a forma como neste trabalho nomeamos aquilo que no texto de 1986 os autores chamam de “breves comentários” e na apresentação de *Réplicas*, Eltit nomeia “síntese de leitura”. Cf.: AGUILERA; ELTIT. Textos Kawésqar (Alcalufe septentrional) relacionados con la fauna y la flora, 1986.

Quando são deslocados de seu contexto original e passam a ocupar o espaço do livro os fragmentos cumprem o papel de divisão capitular, configurando-se, assim, como horizontes de sentido que orientam a seleção e o agrupamento dos ensaios. Essa *outra gramática*, então, “abre o fundo de sua cavidade ancestral para que matérias ocultas carreguem de perigos e advertências a superfície transparente da verbalidade midiática que repica, ingenuamente de tela em tela”²³. Nesse sentido, os relatos funcionam como uma espécie de acesso alternativo aos textos; como brechas que abrem *novas possibilidades de leitura* – e esse é um ponto fundamental – para escritos que já haviam circulado em outros meios²⁴.

Assim, acatando a sugestão que esse gesto parece sinalizar, interessa-nos, agora, especular *como* esse movimento ocorre no livro e *em que medida* essa interlocução movimenta nossa leitura. Tomando como exemplo um relato e um ensaio, o que ora propomos é tão somente uma *síntese* de leitura – ou se quisermos, uma espécie de *tradução simbólica* – que tem o intuito de articular (ou propor, ou criar) relações de sentido entre os dois textos selecionados, a saber: *El huemul*, relato de abertura do segundo capítulo, e “Presentaciones, representaciones y re-representaciones”²⁵, segundo ensaio dessa seção.

Aprender *com* outra gramática

Trata-se de uma aproximação subjetiva e nunca conclusiva; *trata-se de um ensaio teatral*.

Diamela Eltit²⁶

Ciente de que toda tradução é necessariamente falha, quando elabora sua tradução simbólica para *El huemul*, Eltit não tem por objetivo fornecer a

²³ RICHARD. La generalización masculina de la figura de intelectual público, 2016, p. 187. Tradução nossa do original em espanhol: “abre los trasfondos de su cavidad ancestral para que materias incógnitas llenen de peligros y advertencias la superficie transparente de la verbalidad mediática que rebota lisamente de pantalla en pantalla”.

²⁴ Diferente das coletâneas anteriores, formadas *também* por escritos inéditos, em *Répliques*, todos os ensaios já haviam circulado em outros meios. O que não deixa de acrescentar ao título uma nova camada de sentido.

²⁵ “Apresentações, representações e re-representações”. Tradução nossa.

²⁶ Tradução nossa do original em espanhol: “Se trata de un acercamiento subjetivo y nunca concluyente; se trata de un ensayo teatral”.

interpretação mais refinada para o relato – o que implicaria numa admissão da existência de outras, ainda que menos adequadas –; e tampouco lançar-se numa empreitada investigativa em busca de seu “sentido oculto” e, portanto, único. Distante em tudo dessas alternativas, o gesto da autora é antes uma experimentação com palavra e, desse modo, está carregado de decisões subjetivas que não devem ser, por nossa parte, tomadas como escolhas meramente contingenciais. Tendo isso em vista, não é impróprio recuperar, ainda que brevemente, quais pontos foram enfatizados pela autora na tradução simbólica e de que maneira eles foram interpretados. Isso porque, das nove frases que compõem a tradução livre, Eltit ignora tanto as que, em alguma medida, desviam o foco de seu protagonista²⁷ quanto aquelas nas quais o *huemul* assume uma postura totalmente passiva²⁸. Suas escolhas constroem, portanto, uma tradução simbólica absolutamente centrada no *corpo* do animal:

Ele é morto a pedradas

Na percepção Kawésqar, o huemul é observado em movimento: o movimento da fuga, e paralelamente, o momento preciso da caça.

Assim, a figura do cervo é a figura do fugitivo. É também a pegada delatora de suas próprias galhadas que ativam a perseguição com os cachorros que precedem ao próprio caçador. Ele é descrito fora de seu habitat mais próximo e protetor – habitat apenas evocado –, isto é, a partir uma perda constituída pela ameaça do barranco que o lança ao mar.

Na narração, a fala é a dublagem da pedra. O huemul abatido fora do discurso, termina no relato de maneira concêntrica: o barranco que o apresenta é a lápide o que o encerra²⁹.

²⁷ Como é o caso da frase 3: “Su comida la encuentra arriba en las planicies”. ELTIT. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 55.

²⁸ Como é o caso da frase 5: “[...] donde [o huemul] come y duerme y se levanta”. ELTIT, *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 55.

²⁹ ELTIT. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 55. Tradução nossa do original em espanhol: “Se lo mata a pedradas”. Desde la percepción kawésqar, el huemul es atisbado en movimiento: el movimiento de la huida y paralelamente el momento preciso de la caza. Así, la figura del ciervo es la figura del prófugo. Es también en la huella delatora de sus propias astas que activan la persecución con los perros que preceden al propio cazador. Se lo describe fuera de su hábitat más próximo y protector –hábitat apenas evocado–, es decir, desde una pérdida constituida por la amenaza del barranco que lo abisma al mar. En la narración el habla es el doblaje de la piedra. El huemul victimado en el afuera del discurso, cesa en el relato de manera concéntrica, el barranco que lo presenta es la lápida que lo sella”.

Eltit concentra-se, então, em quatro questões essenciais. A primeira refere-se à relação indissociável que o animal estabelece com o movimento, vínculo que a permite abordá-lo simultaneamente como vítima da caça e agente da fuga. A segunda questão relaciona-se ao fato de ser o próprio corpo do animal quem o delata. A terceira, refere-se ao papel exercido pelo habitat natural: sempre evocado, ausente. E, por fim, Eltit propõe que a narrativa emula o ciclo vital do *huemul*, já que o relato se inicia com a fuga do animal e termina com sua morte.

Com essa breve análise, o que buscamos é enfatizar que a tradução simbólica de Eltit opera sempre num duplo regime de sentido: o *huemul* é paciente e agente; o corpo que foge delata a fuga; o habitat é uma presença marcada pela ausência e, finalmente, a narrativa conta um episódio ao mesmo tempo em que o realiza. Recuperar esses traços é importante porque, de certa forma, essa mesma estrutura pode ser encontrada no *ensayo teatral* que o sucede.

Em “Presentaciones, representaciones y re-representaciones”³⁰, Eltit debruça-se sobre uma das figuras literárias mais populares do imaginário chileno. Essa popularidade, contudo, não é sustentada nem pelo brilhantismo de sua obra nem pelo fato de ter sido o primeiro nome latino-americano a receber um prêmio Nobel de Literatura. A Gabriela Mistral que flutua no imaginário popular – essa é a defesa de Eltit – é antes de tudo uma ficção forjada pelo Estado; uma *virtualidade* que, por ser enfática em certos pontos e negligente em outros, está tanto mais próxima de um projeto de poder quanto mais distante da *realidade* do corpo feminino que busca representar:

[...] sem renunciar a um certo caos que me habita, quero referir-me aqui à representação a partir de certas imagens, de certas cenas, de certas situações esperadas ou inesperadas que foram se acumulando ao longo de muitos anos e que me permitiram pensar e repensar a Gabriela Mistral como uma figura cultural dotada de *camadas de sentido* – de presenças contraditórias, como

³⁰ “Apresentações, representações e re-representações”. Tradução nossa.

*uma produção estatal, como zona geográfica, como interstício, como matriz de segredo escancarado – que ainda não cessam de desvelar-se*³¹.

Do ponto de vista formal – para permanecermos no campo semântico escolhido pela autora –, poderíamos dizer que o ensaio se estrutura em quatro “atos”³², os quais, embora não sejam sinalizados no texto por nenhum tipo de marcação, podem ser identificados em função dos espaços e temas que apresentam. Cada ato é composto por diversos tipos de cenário (a cidade, o bairro, a praça) os quais, por sua vez, funcionam como elementos “desencadeadores” para encenações que *simulam* o fluxo natural do pensamento. Assim, saltando de uma lembrança à outra – distantes tanto no tempo quanto no espaço –, performando uma espontaneidade aparentemente sem objetivo, ao longo do texto Eltit apresenta-nos diversos fragmentos de memória que, embora pareçam ser associados livremente, constroem sub-repticiamente um percurso coeso.

Aqui, um esclarecimento a respeito da síntese de leitura apresentada a seguir é necessário: para que possamos passar por esses quatro momentos respeitando as limitações de espaço que este trabalho nos impõe, estruturamos a terceira parte de nosso ensaio da seguinte forma: primeiro, desmembramos a tradução simbólica levando em conta as quatro questões mencionadas anteriormente; esses trechos, por sua vez, servem de abertura para cada um dos atos; em seguida apresentamos um breve resumo do ato em questão sinalizando os cenários e os temas abordados; finalmente, destacamos a cena que julgamos ser mais representativa do conjunto e propomos conexões entre esta e o trecho do relato correspondente.

³¹ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 63. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “[...] Sin renunciar a un cierto caos que me habita, quiero referirme aquí a la representación a partir de ciertas imágenes, de ciertas escenas, de ciertas situaciones esperadas o inesperadas que se fueron acumulando a lo largo de muchos años y que me permitieron pensar y repensar a Gabriela Mistral como una figura cultural dotada de capas de sentido, de presencias contradictorias, como una producción estatal, como zona geográfica, como intersticio, como sede de secreto (a voces) que todavía no terminan de develarse”.

³² Na introdução do ensaio, Eltit recorda uma viagem a Dublin que cumpre, tão somente, a função de explicitar qual será a perspectiva adotada em suas reflexões sobre Gabriela Mistral – a saber, a relação entre literatura e cidade – razão pela qual não a consideramos, aqui, como um dos “atos” do ensaio.

Primeiro ato

*A figura do cervo é a figura do fugitivo*³³

Rememorando uma viagem em família realizada no verão de 1990, Eltit inicia esse ato levando o leitor até a região do *Valle del Elqui*: “centro e epicentro [...] geográfico mistraliano”³⁴. A relevância que esse espaço ocupa no imaginário chileno é evidente em função de seu caráter biográfico: ali estão a cidade onde nascera a poeta e o *vilarejo*³⁵ onde passou a infância. Em Vincuña, além das inúmeras praças que levam seu nome e/ou contam com sua presença “petrificada” em esculturas e bustos, encontra-se o *Museo Gabriela Mistral*; em Montegrande, o *Museo de Sitio Casa y Escuela de Gabriela Mistral* e seu túmulo. O primeiro ato é centrado, portanto, na imagem (institucional) daquele que seria o território da poeta por excelência.

A lembrança dessa viagem desencadeia a rememoração de uma outra, realizada no mesmo espaço, mas deslocada no tempo: deixando a praça principal de Vincuña³⁶, Eltit volta ao início da década de 1980 e relembra sua primeira visita à casa da infância de Gabriela Mistral. Dentre todas as imagens que essa recordação poderia evocar, a autora destaca a denúncia silente que a simplicidade do ambiente ecoava; a localização da casa que “de alguma forma era indissociável do cerro”³⁷ e a dificuldade que tivera que enfrentar para chegar até lá, dada as condições absolutamente precárias do caminho. A escolha das imagens justifica-se pelo caráter iniciático da experiência: fora precisamente essa visita que lhe permitira contrastar a mitologia da figura mistraliana que habita o imaginário popular às possibilidades materiais de sua existência:

³³ “La figura del ciervo es la figura del prófugo”. Todas os trechos que abrem os “atos” foram retirados da tradução simbólica citada, na íntegra, na seção “Aprender com outra gramática”. As traduções para o português são de nossa responsabilidade.

³⁴ ELTIT. *Répliques*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 64. Tradução nossa do original em espanhol: “el centro y epicentro [...] geográfico mistraliano”.

³⁵ “pueblo”. Tradução nossa.

³⁶ Na primeira cena do ato, Eltit recorda-se da fonte da praça principal de Vincuña em cujo centro “se levantaba no un rostro sino um perfil de la poeta”. ELTIT. *Répliques*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 64. A partir dessa “representación oblicua y tensa de Narciso en la fuente”, a autora aborda a relação conflituosa que a poeta estabelecia com o Chile.

³⁷ ELTIT. *Répliques*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 65. Tradução nossa do original em espanhol: “de alguna manera, se hacía una con el cerro”.

Foi essa exata visita a que me permitiu sair definitivamente da compreensão escolar, obrigatória e menos interessante de Mistral, para entender o que implica uma trajetória cultural em seu sentido mais intenso. Compreendi, seguindo a Simone Beauvoir, que a poeta não havia nascido Mistral, mas chegado sê-lo numa viagem vital alucinante. E para isso teve que atravessar um conjunto de cerros não apenas reais, mas, especialmente, simbólicos. Quando Gabriela Mistral deixou para trás o Valle, e em seguida a região, internou-se numa *vertigem nômade* que lhe foi – é uma hipótese – *totalmente necessária para resistir aos turbulentos signos de reconhecimentos e negações, de mitos e ficções, de boatos, de homenagens e de ataques declarados*³⁸.

Ao relacionar a poeta à imagem do nômade – o que já nos remete, inevitavelmente, ao povo kawésqar – Eltit costura essa lembrança com a anterior. O mito forjado pelo Estado, que sublinhou e negligenciou os “atributos” de Mistral em função de relações de gênero e valores morais, se materializa e reverbera nos espaços *construídos* e dedicados à sua memória; o vínculo elaborado por Eltit, em contrapartida, coloca em xeque essa imagem falsificada porque, simbolicamente, traz à luz a incompatibilidade lógica entre o *nomadismo* característico da trajetória de Gabriela Mistral e a demarcação institucional de um “território mistraliano”. É preciso reconhecer, no entanto, que a poeta ingressou em cada uma das “convenções” reverberadas nesses espaços biográficos quando, de certo modo, *aceitou ser a mãe local, a vítima do amor impossível [e] a professora*. Contudo, se quisermos escapar das repostas fáceis e simplistas não podemos perder de vista que a forma como sua biografia foi construída deturpa – para dizer o mínimo – como tudo isso se deu:

[Gabriela Mistral] aceitou ser a mãe local, a vítima do amor impossível, a professora. Foi provavelmente tudo isso. Mas não do modo como os discursos oficiais – sem saber o que fazer e o que dizer diante de uma figura escorregadia similar à mãe entre os cerros – construíram sua biografia lacrimosa e rígida. Uma poeta, mas

³⁸ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 65-66. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “Fue esa exacta visita la que me permitió salir definitivamente de la comprensión escolarizada, obligatoria y menos interesante de Mistral, para entender en su sentido más intenso, lo que implica una trayectoria cultural. Comprendí, siguiendo a Simone de Beauvoir, que la poeta no había nacido Mistral, sino que había llegado a serlo en un viaje vital alucinante. Y para eso tuvo que atravesar un conjunto de cerros no solo reales, sino que, especialmente, simbólicos. Cuando Gabriela Mistral dejó atrás el Valle y, más adelante, su zona, se internó en un vértigo nómada que le fue –es una hipótesis– totalmente necesario para resistir los turbulentos signos de reconocimientos y negaciones, de mitos y ficciones, de chismes, de homenajes y de abierta mala leche”.

também uma intelectual de poderosa inteligência. Inteligência que lhe foi suprimida por esses discursos públicos simplesmente porque não era funcional a seu tempo. Sua figura, por outro lado, parecia mais correta – por assim dizer – na medida em que correspondia à uma mulher estereotipada, e mais ainda, ao que se considerava nesse tempo “uma dama” entregue à vida de solteira devido a uma série de desgraças afetivas que ela só podia compensar com seu amor à infância³⁹.

É aqui que se encontra, então, a primeira influência que a interlocução com o relato kawésqar exerce em nossa leitura: a imagem do *huemul* fugitivo nos oportuniza a ênfase em um dado que acrescenta uma outra camada de sentido à figura da poeta. Quando conjugada à imagem do animal, Gabriela Mistral o espelha e, tal como ele, passa a ser lida por Eltit sob um duplo regime de significação: agente da fuga e vítima da caça.

Segundo ato

*Ele é descrito fora de seu habitat mais próximo e protetor*⁴⁰

As questões insinuadas no primeiro ato são desenvolvidas no segundo. Aqui, o espaço é uma livraria de bairro da cidade de Santiago e a lembrança é a compra de um livro – comum e auto editado – que continha a troca de cartas entre Gabriela Mistral e Isauro Santelices, “Um jovem admirador com quem correspondeu-se de modo assistemático por aproximadamente quarenta anos”⁴¹. A partir da leitura desse livro “menor” – o que não deixa de constituir-se como um gesto simbólico – Eltit se dedica

³⁹ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 66. Tradução nossa do original em espanhol: “[Gabriela Mistral] Aceptó ser la madre local, la víctima del amor imposible, la maestra. Posiblemente fue todo eso. Pero no del modo en que se construyó su lacrimógena y rígida biografía por parte de los discursos oficiales que, en un cierto modo, no sabían qué hacer o qué decir ante una figura que se escabullía de manera similar a la madre entre los cerros. Una poeta pero también una intelectual de una inteligencia poderosa. Esa inteligencia le fue suprimida por esos discursos públicos, porque sencillamente no era funcional a su tiempo. Su figura, en cambio, parecía más –es un decir– correcta en la medida que se ligaba como correspondía a una mujer estereotípica y, más aún, lo que se consideraba en ese tiempo a “una dama” entregada a la soltería debido a una suma de desgracias afectivas que ella solo podía compensar por su amor a la infancia”.

⁴⁰ “Se lo describe fuera de su hábitat más próximo y protector”. Tradução nossa.

⁴¹ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 66. Tradução nossa do original em espanhol: “un joven admirador con quien mantuvo una correspondencia asistemática por aproximadamente cuarenta años”.

a pensar sobre aquilo que nomeia *certas constantes*⁴² na trajetória da poeta: “hostilidade de seus pares, as autodefesas e o tema da saúde”⁴³.

Essa troca de correspondências trazia, então, à luz uma outra figura da poeta, que embora construída desde dentro, era também marcada por certas incongruências. Isso porque, a despeito da pouca idade e do bom estado de saúde, nessas cartas Gabriela Mistral queixava-se continuamente, tal como uma idosa muito debilitada, de diversas dores que acometiam seu corpo. Um desacordo que é evidenciado por dois trechos – “Meus ossos já tomados de reumatismo, de males de *pura velhice*”⁴⁴ e “As lindas rosas de sua linda terra que você mandou a *esta velha* que faz versos”⁴⁵ – retirados de cartas escritas pela poeta quando contava apenas vinte e cinco anos de idade. Essas “incongruências”, no entanto, em nada se assemelham à falsificação elaborada pelo discurso oficial. E Eltit as compreende, antes de tudo, como um gesto de resistência:

Para além das formas, dos modos e modelos que estruturam os tempos, me interessou de maneira especial “escutar” essas dores que atravessaram toda sua vida. Propus-me a pensá-las. Pensar nessa velha reumática arruinada por sua senilidade aos vinte e cinco anos [...]. Pensei também se essa dor não era, talvez, uma das condições do – digamos – feminino. [...] e pensei que Mistral, nesse sentido, podia converter-se numa inconveniência, *num exemplo “outro” não consignado pelas pedagogias estatais*, mas antes, fundado nas condições contextuais que arruinavam seus ossos. Sim, os ossos, em princípio o mais estável, e que já não a sustentavam aos vinte e cinco anos. Ou sustentavam-na. Porque nunca deixou de impressionar-me como Mistral se estruturou nos paradoxos. [...] Pensei também em *suas dores e na emancipação*

⁴² “*ciertas constantes*”. Tradução nossa.

⁴³ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 66. Tradução nossa do original em espanhol: “la hostilidad de sus pares, las autodefensas y el tema de la salud”.

⁴⁴ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 66. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “mis huesos ya están mordidos de reumatismo, de males de pura vejez”.

⁴⁵ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 66-67. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “las lindas rosas de su linda tierra que le ha mandado a esta vieja que hace versos”.

da dor. Pensei em Rancière quando define a emancipação como um deslocamento dos limites do possível e do pensável⁴⁶.

A desconexão entre a realidade corporal *vista* de fora e aquela *sentida e construída* desde dentro, abre caminho para a longa digressão na qual Eltit revisita, detalhadamente, a trajetória da poeta e os paradoxos que a marcaram. De todos os episódios mencionados pela autora, destacamos aquele ocorrido em 1914 quando, com o poema “Sonetos de la Muerte”, Gabriela Mistral vencera os *Juegos Florales*, “um importante e esperado concurso de poesia”⁴⁷. Ainda que a premiação garantisse grande visibilidade ao poeta vencedor,

Mistral não foi receber seu prêmio. Pediu a Isauro Santelices que o fizesse por ela, considerava estar *demasiado velha e doente* aos vinte e cinco anos para *mostrar-se diante de um público*. Entretanto, o presenciou da galeria, ou seja, *esteve como público numa celebração da qual estava ausente*. É interessante este simulacro de ausência fundado numa des-presença⁴⁸.

Essa cena é exemplar porque demonstra, a um só tempo, o *alcance* desse “desajuste” e seu contorno *resistente*. De certo modo, esse episódio aglutina as diversas camadas de negligência que formam a ficção forjada pelo Estado. As violentas imposições sofridas por esse corpo feminino; as inúmeras limitações que lhe foram impostas; a “natural” compatibilidade com determinados papéis sociais – em detrimento de outros – serviram

⁴⁶ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 67-68. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “Más allá de las formas, de los modos y modelos que estructuran los tiempos, me interesó de manera especial “escuchar” esos dolores que atravesaron toda su vida. Me propuse a pensarlos. Pensar a esa vieja reumática arruinada por su ancianidad a los veinticinco años. [...] Pensé también acaso el dolor no era una de las condiciones de lo –digamos– femenino. [...] y pensé que Mistral en ese sentido podía convertirse en un hito, en un ejemplo “otro” no consignado por las pedagogías estatales, sino más bien fundado en las condiciones contextuales que arruinaban sus huesos. Sí, los huesos, en principio lo más estable, que no la sostenían, ya, a sus veinticinco años. O la sostenían. Porque nunca dejo de impresionarme cómo Mistral se estructuró en las paradojas. [...] he pensado también en sus dolores y en la emancipación del dolor. Pensé en Rancière cuando define la emancipación como un desplazamiento de los límites de lo posible y de lo pensable”.

⁴⁷ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 69. Tradução nossa do original em espanhol: “un importante y esperado concurso de poesía”.

⁴⁸ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 70. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “Mistral no fue a recibir su premio, le pidió a Isauro Santelices que lo hiciera por ella, consideraba que estaba demasiado vieja y enferma a sus veinticinco años para mostrarse ante un público. Sin embargo, lo presenció desde la galería, es decir, estuvo como público en una celebración de la que estaba ausente. Resulta interesante este simulacro de ausencia fundado en una des-presencia”.

tanto para trazer à tona a imagem da poeta quanto para suprimir o corpo que a sustenta.

Uma vez mais, o signo do território atravessa nossa leitura. Se colocamos esse episódio em diálogo com o relato, percebemos que, feito o habitat natural do *huemul*, o corpo mistraliano aparece no ensaio como uma presença marcada pela ausência. Desse modo, arriscamos, a recorrente alusão à debilidade corporal cumpre, no ciclo vital da poeta, uma dupla função: por um lado, dá forma ao desconforto imaterial sentido por Mistral e, por outro, constitui-se como uma espécie de medida protetiva contra os abusos. Assim, se os discursos públicos buscam circunscrever (também) uma territorialidade metafórica para a figura mistraliana – ao *delimitar e determinar* em quais “espaços” ela está ou não autorizada a circular –, o corpo-território de Gabriela Mistral, em contrapartida, exhibe seu contorno de resistência quando, recorrendo as mais diversas formas de dissociação, torna inequívoco que, tal qual o animal do relato, também ela é descrita *fora de seu habitat mais próximo e protetor*⁴⁹. Nessa perspectiva, não nos parece ser casual a forma como Eltit encerra esse segundo ato:

Mistral deixou o Chile. O escreveu à distância sem distância; seguiu sua difícil rota porque havia nela, ao mesmo tempo, algo dócil e indócil, uma docilidade que acatava as ordens e, simultaneamente, rebelava-se contra elas. Ou, melhor dizendo, vivia *entre* as ordens, *nesse hiato que lhe permitia uma mobilidade, um estar e não estar ao mesmo tempo*, um **between interminável** [...] ⁵⁰.

⁴⁹ “fuera de su hábitat más próximo y protector”. Tradução nossa.

⁵⁰ ELTIT. *Réplicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 70. Destaques do autor. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “Mistral se fue de Chile. Lo escribí a la distancia sin distancia; siguió su ruta difícil porque había algo dócil y a la vez indócil en ella, una docilidad que acataba los mandatos y simultáneamente se rebelaba a ellos. O, mejor dicho, vivía entre los mandatos, en ese hiato que le permitía una movilidad, un estar y no estar a la vez, un between interminable[...]”.

Terceiro ato

*A fala é a dublagem da pedra*⁵¹

A saída de Mistral do Chile abre o caminho para o salto que ocorre nesse ato composto por apenas dois cenários: a fazenda mexicana *El Lencero*, local onde Gabriela Mistral viveu no final da década de 1940 e um bairro operário da capital chilena, *Huemul de Santiago*, onde se encontra a única casa comprada pela poeta no Chile. Os deslocamentos no tempo e no espaço são, ainda, acompanhados por um outro. Se nas seções anteriores é a partir de uma releitura da trajetória de Mistral que a autora discute a incompatibilidade existente entre a *virtualidade* edificada pelos discursos públicos e a *factualidade* corporal da poeta, nesse terceiro ato ela altera a perspectiva e ancora suas reflexões em dois acontecimentos cuja importância simbólica é marcada tanto pelo absurdo que representam quanto por seus protagonistas. Para nossa síntese de leitura, destacamos o episódio ocorrido na fazenda *El Lencero*.

Entre os anos de 1990 e 1994, Diamela Eltit viveu na Cidade do México como agregada cultural da Embaixada do Chile. Nesse mesmo período, as autoridades locais ergueram uma estátua de Gabriela Mistral na fazenda *El Lencero* e, em decorrência do exercício de seu cargo, coube à autora realizar um discurso na cerimônia oficial de inauguração. Eltit inicia a rememoração desse episódio mencionando que muito próximo à data do evento havia sido lançado no México um livro que compilava textos escritos por Gabriela Mistral no período em que vivera no país. Essa lembrança – que serve, tão somente, de ensejo para uma contextualização breve acerca do retorno da poeta, depois da premiação do Nobel, ao México – é, então, seguida pela narração do momento exato em que, na cerimônia de inauguração, a estátua foi revelada. Embora se tratasse de uma obra realista, escreve Eltit, a escultura em nada se parecia com a imagem de Gabriela Mistral:

Na cerimônia, quando se revelou a escultura, lembro-me que fiquei estupefata porque não tinha nada a ver com a imagem de Mistral. [...] Aproximei-me do artista responsável pela obra e ele me disse não ter conseguido nenhuma foto da poeta e que, para

⁵¹ “El habla es el doblaje de la piedra”. Tradução nossa.

reproduzir sua imagem, recorreu a uma mulher que a conhecera na época do Lencero, quem lhe fez um retrato falado que havia dado origem à sua escultura. De certo modo, me pareceu uma situação que oscilava entre o absurdo e a exatidão. [...] Convencime de que os *discursos oficiais*, entendendo a escultura como um deles, *portavam uma distorção, uma volta, um mal-entendido*, uma mera função burocrática rodeada de imprecisões. Pensei no ensino, suas convenções e nos erros, não menos monumentais, que eram e são decorados como uma *oferenda – por assim dizer – a uma má educação*⁵².

Quando propõe ser esse “mal-entendido” uma oferta da “má educação”, Eltit põe em xeque não apenas o discurso público que *essa* escultura representa, mas antes e sobretudo, aquilo que o fundamenta. Essa crítica é desenvolvida, também, na segunda cena que compõe o ato. Embora não possamos abordar em detalhes – em função das limitações deste trabalho – o percurso dessa rememoração, não podemos deixar de mencionar, ainda que sucintamente, seu ponto de chegada. A visita realizada pela autora à *población Huemul de Santiago* desvela – de forma exemplar – o projeto de poder que caracteriza essa racionalidade negligente: as mesmas autoridades que institucionalizaram a casa da infância de Mistral no *Valle del Elqui*, transformando-a no conhecido e já mencionado *Museo de Sitio Casa y Escuela de Gabriela Mistral*, ignoram a possibilidade de converter num espaço de memória o *único* imóvel comprado pela poeta em território chileno.

O descaso não é, obviamente, gratuito: o imóvel encontra-se num bairro operário construído, em 1914, como um experimento social que “Foi e é um exemplo do desejo de trabalhador construído pelas classes dominantes. Um controle, como diria Foucault, panóptico, nos tempos

⁵² ELTIT. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 71. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: “En la ceremonia, cuando se develó la estatua, recuerdo que quedé estupefacta porque no tenía nada que ver con la imagen de Mistral. [...] En un momento me acerqué al artista responsable de la obra y él me comentó que no había conseguido ninguna foto de la poeta y que para reproducir su imagen recurrió a una mujer que la había conocido en los años de El Lencero y ella le había proporcionado un retrato oral, un retrato hablado que había dado origen a su escultura. En cierto modo, me pareció una situación que oscilaba entre el absurdo y la exactitud. [...] me convencí de que los discursos oficiales, entendiendo la estatua como uno de ellos, portaban un torcimiento, una vuelta, un malentendido, una mera función burocrática rodeada de inexactitudes. Pensé en la enseñanza, sus convenciones y la estela no menor de errores que eran y son aprendidos de memoria como una ofrenda a una – es un decir – mala educación”.

da industrialização do país⁵³. A negligência em relação à casa demonstra muito claramente o desejo de controle por parte dessas autoridades sobre (não só, mas também) a biografia mistraliana. Ao permitirem – ou promoverem, ainda que por omissão – a deterioração desse imóvel, o discurso oficial busca afastar a imagem da poeta de tudo aquilo que não corresponda ao seu projeto de poder. E aqui, a réplica simbólica elaborada pela ocupação kawésqar é quase gráfica: se no relato *a fala é a dublagem da pedra; no ensaio, a pedra é a dublagem da fala*⁵⁴.

Quarto ato

*É também a pegada delatora de suas próprias galhadas que ativam a perseguição*⁵⁵

A essa altura já é possível perceber o gradativo movimento de aproximação temporal e espacial elaborado pela autora ao longo do ensaio. Contudo, é nessa seção que a razão dessa estratégia é evidenciada. Como mencionamos no início deste trabalho, o ensaio “Presentaciones, representaciones y re-representaciones” não foi escrito *para* o livro. Sob o título “Gabriela Mistral: signos y consignas”, esse texto foi primeiramente *apresentado*, em outubro de 2015, no *King Juan Carlos I of Spain Center*, em Nova York e em seguida publicado – numa “versión abreviada”⁵⁶ – na revista *Paracaídas*. A nota de pé de página esclarece, assim, a oralidade que atravessa o ensaio.

Se recuperamos esse dado, aparentemente acessório, é pelo fato de ser precisamente o tom dialógico o que, agora, possibilita à autora levar o exercício de deslocamento performado ao longo de todo o ensaio às últimas consequências. Isso porque nessa seção, a *espacialidade* não guarda qualquer traço geográfico e a *temporalidade* já não é mais

⁵³ ELTIT. *Rélicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 72. Tradução nossa do original em espanhol: “fue y es un ejemplo del deseo de obrero escrito por las clases dominantes. Un control, como diría Foucault, panóptico, en los tiempos de la industrialización en el país”.

⁵⁴ Tradução nossa do original em espanhol: “el habla es el doblaje de la piedra; no ensaio, la piedra es el doblaje del habla”.

⁵⁵ Tradução nossa do original em espanhol: “Es también en la huella delatora de sus propias astas que activan la persecución”.

⁵⁶ ELTIT. *Rélicas*: escritos sobre literatura, arte y política, 2016, p. 62.

aquela da recordação. Revestidos por uma potência de atualização, aqui, o *espaço* é o próprio texto e o *tempo* é o momento mesmo da leitura. Nesse quarto e último ato Eltit prescinde, então, da pessoalidade e traz à tona uma cena constituinte da memória coletiva que, finalmente, é centrada na *letra* mistraliana.

Conta a autora que em 2007 o Governo do Chile recebeu um arquivo de Gabriela Mistral – até então desconhecido – no qual havia anotações, rascunhos de poemas e, entre outras coisas, *cartas*. O material que havia ficado a cargo das autoridades foi organizado e classificado meticulosamente. Dois anos mais tarde, a editora Lúmen lançava *Niña Errante* (2009), um livro organizado por Pedro Pablo Zegers – chefe do *Archivo del Escritor* da *Biblioteca Nacional de Chile* – que revela uma troca de correspondências entre a poeta e Doris Dana. O arquivo entregue pela sobrinha desta última impactou, significativamente, a representação mistraliana no país:

De modo inegável, o Estado dava uma “volta do parafuso”, como diria Henry James, e ratificava, com a publicação das cartas, que existia entre as duas mulheres uma relação amorosa. Li essa correspondência e me pareceu realmente crucial como, em algumas cartas, Mistral passava rapidamente do masculino ao feminino e como esse masculino portava signos claros de poder, enquanto o feminino era mais propriamente queixoso, como sempre, da saúde. Pensei em uma performance de gênero na letra, uma torção que portava desejos e sentidos [...]. Essa teatralidade me pareceu pré-Butler. Como um sonho prospectivo⁵⁷.

Talvez seja este o trecho que melhor representa o diálogo entre relato e ensaio. De certo modo, arriscamos, a autora repete aqui o movimento circular que elabora na tradução simbólica. E precisamente essa semelhança formal abre espaço para que o ciclo vital da poeta duplique aquele do *huemul*: tal como o relato, o texto inicia-se com o movimento

⁵⁷ ELTIT. *Répliques: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 73. Tradução nossa do original em espanhol: “De manera indesmentible, el Estado daba una vuelta de tuerca, como diría Henry James, y ratificaba con la publicación de las cartas, que existía entre las dos mujeres una relación amorosa. Leí esa correspondencia y me pareció realmente crucial cómo en algunas cartas, Mistral pasaba velozmente del masculino al femenino y cómo ese masculino portaba claros signos de poder, mientras el femenino era más bien quejoso, como siempre de la salud. Pensé en una performática del género en la letra, una torsión que portaba deseos y sentidos [...]. Esa teatralidad me resultó pre Butler. Como un sueño prospectivo”.

da fuga que, revelada pelos rastros do corpo fugitivo, ativa a perseguição e termina com a morte. Simbolicamente, a publicação de *Niña Errante* realiza um tipo de reparação histórica que, ao contestar o discurso oficial, desloca o sentido da fuga por ele desencadeada. Na última cena do ensaio, a errante Gabriela Mistral retorna, então, ao ponto de partida. A mesma letra que lhe restaura o corpo reconstitui, também, seu território:

E depois viajei ao Elqui novamente, durante o século XXI, quando a poeta já não era a vítima da fatalidade amorosa, mas uma mulher lésbica. E nessa viagem pontual subi até sua tumba com uma multidão numa peregrinação poética, porque, finalmente, o Norte Chico, como dissemos a ela, é mistraliano. E de século em século, Mistral mantém seu poder identitário porque, apesar de todas as dores, seus ossos resistiram muito além do possível e do pensável.⁵⁸

*

Como pensar a marginalidade de uma figura canônica? Se é possível considerar que a questão sintetiza os desafios que atravessam esse ensaio, é igualmente pertinente conjecturar que o contato com uma outra forma de racionalidade oportuniza novos tipos de abordagem. Funcionando como uma espécie de *réplica* simbólica, os fragmentos kawésqar estremecem as violentas naturalizações na medida em que deslocam – sacodem, trepidam – os protocolos da leitura cultural. De certo modo, compreendemos melhor as complexidades da figura mistraliana quando rejeitamos a tendência totalizante de nossa racionalidade binária e recorremos a essa *outra gramática* ancestral. Assim, o que intentamos demonstrar por meio de nossa síntese de leitura é o quão *escandaloso pode ser para um coletivo a falta de cuidado de outro* – para lembrar as palavras de Latour –; e quão limitadora pode ser a insistência nesse gesto.

⁵⁸ ELTIT. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*, 2016, p. 73. Tradução nossa do original em espanhol: “Y después viajé al Elqui nuevamente. Lo hice durante el siglo XXI, cuando ya la poeta no era la víctima de la fatalidad amorosa, sino una mujer lesbiana. Y en ese viaje puntual, subí hasta su tumba con una multitud de personas en una peregrinación poética, porque, finalmente, El Norte Chico, como le decimos, es mistraliano. Y de siglo en siglo, Mistral mantiene su poder identitario porque a pesar de todos los dolores sus huesos resistieron mucho más allá de lo posible y de lo pensable”.

Não podendo superar a formulação lapidar de Nelly Richard, concluímos este trabalho com a réplica de suas palavras:

O aspecto interlinear e dissociativo do exercício da tradução está presente nas páginas entrecortadas de *Réplicas* para nos fazer desconfiar de tudo que nos rodeia como naturalização, naturalidade ou falsa evidência, a começar *pela crença de que a contemporaneidade é um presente que coincide consigo mesmo e não uma temporalidade repleta de apagamentos e ressurgimentos do negado* que volta à cena provocando comoção e estupor no ordenamento das séries que classificam e identificam. O relato Kawésqar [...] *leva a otredade recalitrante a introduzir a falha e o desajuste no universo de compreensão seriada de uma língua e uma sociedade* hoje demasiado cativas da redundância axiomática, da abreviação do dizer e do nomear que se esgotam na simplificação ordinária do lugar comum⁵⁹.

Referências

AGUILERA, Óscar; ELTIT, Diamela. *Textos Kawésqar (Alacalufe septentrional) relacionados con la fauna y la flora*. (1986). Disponível em: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/excerpta/excerpta8.pdf>. Acesso em: maio 2020.

BARRIENTOS, Mónica. Pensando la escritura milímetro a milímetro: Conversación con Diamela Eltit. In: BARRIENTOS, Mónica. *No hay armazón que la sostenga: entrevistas a Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Talca, 2017.

ELTIT, Diamela. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A., 2016.

LATOUR, Bruno. Como convocar os diferentes povos (da natureza)? In: LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução de Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

RICHARD, Nelly. La generalización masculina de la figura de intelectual público. Reseña. *Catedral Tomada*, n. 6, vol. 4, 2016.

⁵⁹ RICHARD. *La generalización masculina de la figura de intelectual público*, 2016, p. 186-187. Grifos nossos. Tradução nossa do original em espanhol: "Lo interlinear y dissociativo del ejercicio de la traducción se hacen presentes en las páginas entrecortadas de *Réplicas* para hacernos desconfiar de todo lo que nos rodea como naturalismo, naturalidad o falsa evidencia, partiendo por la creencia en que la contemporaneidad es un presente que coincide consigo mismo y no una temporalidad llena de tachaduras y resurgencias de lo negado que vuelve a escena provocando conmoción y estupor en el ordenamiento de las series que clasifican e identifican. El relato kawésqar [...] lleva la otredad recalitrante a introducir la falla y el desajuste en el universo de comprensión serial de una lengua y una sociedad hoy demasiado cautivas de la redundancia axiomática, de la abreviatura del decir y del nombrar que se agotan en la simplificación ordinaria del lugar común".

Imaginar o fim (e o recomeço) do mundo: as palavras que nos guiam pelo Antropoceno

Clarissa Xavier Pereira

*Sei que os campos imaginam as suas
próprias rosas.*

*As pessoas imaginam os seus próprios campos
de rosas. E às vezes estou na frente dos campos
como se morresse;
outras, como se agora somente
eu pudesse acordar.*

Herberto Helder

Este artigo analisa conceitos e imagens desenvolvidos por diferentes autores em torno do Antropoceno, da divisão estrutural entre natureza e cultura e da elaboração de discursos que disputam a construção de narrativas históricas a respeito dos eventos climáticos verificados na contemporaneidade. Ainda que os textos aqui citados se associem a formas e campos distintos em suas especificidades – a poesia, a antropologia e a filosofia –, ao lê-los em relação uns com os outros encontramos questões em comum de ordem epistemológica, que podem ser aproximadas em um movimento que aponta para a importância de se observar detidamente o papel da linguagem na constituição do conhecimento relativo à era do Antropoceno e suas consequências. Os autores mobilizados neste artigo voltam-se para as divisões que estruturam o pensamento moderno, desde os pares conceituais utilizados para organizar os estudos antropológicos até a instabilidade da noção de natureza enquanto objeto, paisagem e ente apartado das ações humanas. A inadequação de uma natureza compreendida como agente passivo se torna mais visível na constituição do pensamento contemporâneo conforme se intensificam as políticas econômicas prejudiciais à vida em ecossistema e consequentemente nos aproximamos do fim do mundo – ou, ao menos, do fim do mundo que conhecemos.

O nome das coisas

No livro intitulado *O nome das coisas*, publicado pela primeira vez em 1977, após a Revolução dos Cravos, a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen percorre temas que costumam imagens da mitologia grega à modernidade, mobilizando como fio condutor da obra reflexões sobre o presente em torno da situação política vivida em Portugal. A escrita de Sophia Andresen, dos poemas às artes poéticas, ensaios e estudos teóricos, é marcada por uma conjunção entre ética e estética que formula seu projeto – no qual as duas instâncias são lidas em um contínuo diálogo. No projeto da poeta, a inseparabilidade entre política e poesia é construída como uma ligação atemporal, de tal maneira que os poemas extrapolam o tema da Revolução de 1974, ainda que muitos deles tragam impressas suas datas de escrita, demarcadas em momentos próximos ao evento que marcou o fim dos 41 anos de ditadura salazarista. Pode-se pensar, nesse sentido, que a poesia de Sophia Andresen elabora uma dupla filiação temporal, por estar ancorada pelas datas, demais recursos intertextuais e citações diretas a processos políticos específicos do presente, enquanto, por outro lado, remonta a uma memória coletiva sem idade, mobilizando lugares-comuns, temas mitológicos e referências ao cânone da literatura clássica greco-romana simultaneamente. Essa experiência produz uma noção de tempo continuamente sincrônico, em que tudo o que a memória constitui é passível de ser presentificado pela contemporaneidade do poema a cada momento de sua leitura.

Em “Escutar, nomear, fazer paisagens”, Silvina Rodrigues Lopes descreve esse processo do seguinte modo: “a poesia de Sophia, como toda a poesia moderna, pensa-se a si própria e é, em larga medida, o pensamento da sua própria possibilidade, isto é, da possibilidade de uma relação própria com as coisas e com os outros”¹. Essa relação de que fala Lopes compreende a escrita do poema como um espaço propenso a não apenas refletir o mundo de modo mimético, mas sobretudo de recriá-lo sob outro sistema simbólico, mais apropriado, talvez, aos desafios que se impõem nas relações dos sujeitos entre si e com o mundo, capaz de observar de frente as fragmentações que constituem os aspectos

¹ LOPES. Escutar, nomear, fazer paisagens, 2003, p. 52.

subjetivos da modernidade e a possibilidade de transformar o pensamento engendrado, ao deslocá-lo dos limites que o cerceiam dentro da repetição dos discursos políticos hegemônicos.

No limite constantemente reaberto pelo pensamento poético-político, Sophia Andresen utiliza a definição de “tempo dividido”² para caracterizar o presente, ao elaborá-lo em imagens que evidenciam as divisões fundamentais operadas no campo das concepções modernas entre os sujeitos e os objetos, o eu e o outro, o gesto e o pensamento, a natureza e a sociedade. Diante das divisões, o poema se torna uma instância atuante, que demanda atenção às estruturas repartidas e elabora pela escrita não um movimento de amálgama, que suturaria as fissuras da modernidade, mas um olhar revolucionário, que carrega a responsabilidade de estabelecer entre os elementos divididos relações de justiça e justeza, como se observa no poema intitulado “A forma justa”, presente em *O nome das coisas*:

A forma justa

Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelo canto dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos – se ninguém atraísse – própria
Cada dia a cada um a liberdade e o reino
– Na concha na flor no homem e no fruto
Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo³

² Esse termo é de grande importância para a obra da autora, que publica em 1954 o livro intitulado *No tempo dividido*.

³ ANDRESEN. *Obra Poética*, 2018, p. 710.

A escrita, como se pode observar no poema citado, é para a poética andreseniana um gesto de reconstrução do mundo, uma vez que possui a capacidade de transfigurar textualmente os elementos a partir do momento em que são elaborados na instância do poema. A imagem da página em branco é trazida como instrumento simultaneamente material e metafórico do ofício empenhado pela poeta, uma vez que simboliza tanto os livros que se colocam como objetos de diálogo com o mundo e seus leitores (tornando-os contemporâneos a cada vez que se dá a leitura), como um elemento que demarca o contínuo recomeço de um pensamento transformador. O *mundo-no-poema* e o *poema-no-mundo* são elementos assim indissociáveis e mutuamente interdependentes, que se transformam em conjunto através da recriação dos símbolos. Esse ofício de que fala Sophia Andresen remonta ao pensamento grego, como elabora Paola Poma, por atrelar a nomeação das coisas por ele trazidas a uma postura ética, afinal, a obra em que o poema se situa chama-se, como não podemos esquecer, *O nome das coisas*.

Como os gregos, a poética de Sophia Andresen transita entre a revelação (aletheia) e o esquecimento (lesmosyne) e, baseia-se, fundamentalmente, no conceito de justiça (díke) cognato do verbo latino dico (dicere). Dizer é a palavra-mote que será glosada em toda a sua obra, não apenas como garantia da existência da coisa nomeada (“E as coisas mergulhadas no sem-nome/da sua própria ausência regressadas/uma por uma ao seu nome respondiam/como sendo criadas”)⁴, mas, sobretudo postura ética, em que a beleza e o horror do mundo são ditos para serem vistos – “e digo para ver” – na mesma medida⁵.

O primeiro verso do poema “A forma justa” diz “Sei que seria possível construir o mundo justo” e ecoa como um refrão o décimo primeiro verso, que diz “Sei que seria possível construir a forma justa”. O mundo justo e a forma justa se interpõem formalmente por essa repetição enquanto elementos mutuamente possíveis, trazendo os adjetivos “justo” e “justa” como ideias espelhadas de justiça e justeza. A justiça do mundo, do ponto de vista ético, se equipara de tal modo à justeza da forma, isto é, à precisão formal na elaboração “De uma cidade humana

⁴ ANDRESEN. *Obra Poética*, 2018, p. 14.

⁵ POMA. *Sophia e as coisas do mundo*, 2011, p. 109.

que fosse/Fiel à perfeição do universo”, como apontam os versos seguintes. A forma do poema remete, sendo assim, à justeza formal presente no mundo que a poeta constrói como o horizonte que sabe ser possível, no qual a forma como são elaborados os elementos da sociedade (a construção das cidades e, de outro modo, das relações humanas) poderia ser guiada pela integração dos demais elementos que Sophia denomina como “terrestres”: “O céu, o mar e a terra” ou ainda a concha, a flor, o homem e o fruto, elementos estes trazidos pela preposição “em” como espaços nos quais se encontra a justeza da forma, onde “no todo se integra como palavra em verso”.

O tempo dividido

A demanda de Sophia Andresen pelo mundo e pela forma justa, desse modo, nomeia ao mesmo tempo a divisão presente que leva ao desejo de integração dos elementos terrenos nas instâncias do humano e do não humano. Tal ideia de que vivemos em um mundo dividido não é, evidentemente, exclusiva das imagens que a poeta mobiliza para compor o universo de sua obra. O pensamento moderno, afinal, se divide de formas paradoxais – que podem obscurecer a visualização de questões políticas importantes em jogo em cada época e local – ao passo que também opera divisões conscientes no campo metodológico, para que se possa organizar, de outro modo, essas mesmas questões. Podemos entrever na poética de Sophia ecos da divisão entre as categorias de natureza e cultura, propostas pela antropologia clássica a partir de Lévi-Strauss para pensar as relações travadas entre as produções dos seres humanos com o espaço em que vivemos. Essa divisão metodológica se tornou uma questão central para grande parte dos pensadores herdeiros da obra de Lévi-Strauss que, como veremos de modo mais detido a seguir, encontram problemas para organizar os estudos teóricos e as análises da etnografia em torno de tal oposição estruturante. No artigo intitulado “As duas naturezas de Lévi-Strauss”, o antropólogo Philippe Descola elabora uma análise do binômio “natureza/cultura” tomando-o como um “atalho semântico”:

Sobretudo, a impressão é que Lévi-Strauss utiliza o binômio natureza/cultura na análise dos mitos como uma espécie de etiqueta genérica, ou de atalho semântico, e não como uma verdadeira

antinomia expressando uma dimensão intrínseca da apreensão do mundo. Seria como uma designação abreviada que ajudava a condensar, sem muitos circunlóquios, conjuntos contrastados de qualidades e de estados que os povos, cujos mitos ele estudava, distinguem de fato, sem sentirem a necessidade de distribuí-los entre dois polos nitidamente diferenciados⁶.

A perspectiva aberta por Descola é interessante por evidenciar o par conceitual de Lévi-Strauss enquanto instância da linguagem e, sobretudo, como uma solução epistemológica. Para o autor, não se trata de “uma dimensão intrínseca da apreensão do mundo”, ou seja, não se encontra objetivamente nos espaços uma distinção exata entre os elementos pertencentes à natureza ou à cultura, tratando-se, portanto, de um artifício textual que se lança sobre um mundo, cujas ordens naturais e culturais estão intrincadas, para auxiliar na tarefa de descrevê-lo. O problema da distinção entre natureza e cultura é, no entanto, ainda anterior à proposição do par conceitual de Lévi-Strauss e permanece atualmente de maneira deturpada na produção do pensamento, afinal, as divisões entre o natural e o cultural parecem funcionar como um traço do que poderíamos chamar de maneira arriscada de uma cosmogonia ocidental globalizada e globalizante, que separa a trajetória humana dos demais componentes da Terra a ponto de constituir uma vivência predatória, que modifica as condições climáticas do planeta e interfere perigosamente (sobretudo para a própria humanidade) em sua capacidade de autorregulação. Não se trata, evidentemente, de dizer que Lévi-Strauss criou esse problema, mas, em vez disso, de pensar no modo como em sua obra é possível encontrar sinais da dificuldade de situar os elementos classificados pelo polo natureza como agentes inapartáveis da humanidade e de suas produções.

A separação na instância do pensamento a respeito do humano e do não-humano, se não quisermos pensar diretamente através do par natureza e cultura, é amplamente discutida pela filósofa Isabelle Stengers em *No tempo das catástrofes*. Para a autora, esse processo leva a uma divisão histórica no século XXI, uma vez que a promessa da continuidade da vida humana na Terra, a despeito de todas as atividades predatórias

⁶ DESCOLA. As duas naturezas de Lévi-Strauss, 2011, p. 46.

da economia intensificada sobretudo após as revoluções industriais, é desmentida pelos estudos das ciências que mostram algo como um “fim do mundo” (ou o fim da humanidade) muito próximo. O embate entre a história que traçamos até então e a necessidade de uma mudança radical e imediata de toda a economia gera, de acordo com Stengers, uma suspensão do presente, que nos situa entre duas histórias:

Vivemos tempos estranhos, um pouco como se estivéssemos em suspenso entre duas histórias, que falam ambas de um mundo que se tornou “global”. Uma é conhecida de todos. Seu ritmo é marcado pelas notícias do fronte da grande competição mundial, e seu crescimento segue a flecha do tempo. Ela tem a clareza da evidência quanto ao que exige e promove, mas é marcada por uma notável confusão em relação às suas consequências. A outra, em compensação, pode ser pensada como nítida quanto ao que está acontecendo, mas obscura no que exige, na resposta àquilo que está acontecendo⁷.

As duas histórias de que fala Stengers se dividem numa espécie de mundo específico – se compreendermos “mundo”, então, como um recorte Tateável da história que se escreve em determinado tempo e em determinado espaço. Cada história instaura uma narrativa: a primeira compreende o capitalismo como um sistema financeiro passível de desenvolver-se de maneira “sustentável” e, sendo assim, de reverter a qualquer momento os danos ao planeta que ele mesmo causou através de suas práticas abusivas, enquanto a segunda história consiste na percepção de que não apenas não estamos nos encaminhando para qualquer resolução nesse sentido dentro do sistema capitalista, mas sobretudo da impossibilidade de que haja alguma resolução oriunda daqueles que controlam e se beneficiam de suas próprias práticas predatórias. A segunda história, de acordo com Stengers, abre um horizonte paralelo, *como se agora, somente, pudéssemos acordar* da ilusão de um capitalismo sem danos irreparáveis. “O caráter intrinsecamente ‘insustentável’ desse desenvolvimento, que alguns anunciavam há décadas, tornou-se agora um saber comum. E é precisamente esse saber, hoje comum, que cria o sentido distinto de que outra história começou”⁸, afirma a autora.

⁷ STENGERS. *No tempo das catástrofes*, 2015, p. 7.

⁸ STENGERS. *No tempo das catástrofes*, 2015, p. 9.

A suspensão entre duas histórias, que surge com o saber tornado comum de que agora entramos numa nova era histórica, decorre da falta de ferramentas que a primeira história nos deixou para lidar com a segunda. Diante disso, por não sabermos como lidar com o horizonte de extinção de nossa própria espécie, permanece o perigo de continuarmos agindo como se nada estivesse acontecendo. Afinal, é possível que estejamos realmente entrando numa *nova* história, marcada pela consciência das mudanças climáticas? Houve uma ruptura que tenha marcado o início de uma era, dando fim à chamada "ilusão" de um desenvolvimento sustentável? Se essa nova história não é sinal de uma tomada de consciência coletiva contra o negacionismo que assola as discussões a respeito das mudanças climáticas, Stengers observa que algo ao menos mudou em nossa percepção de "natureza": "estamos, nessa nova época, diante não apenas de uma natureza 'que deve ser protegida' contra os danos causados pelos homens, mas também de uma natureza capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas"⁹.

A partir de tal perspectiva, a natureza pode deixar de ser pensada como paisagem inativa ou controlável e ainda, de outro modo, como categoria de "objeto", refém das ações humanas ávidas por transformá-la no que quer que seja, passando agora a ser percebida como um sujeito, que age e transforma a vivência da humanidade. Nesse sentido, a linguagem opera um papel fundamental, através do qual nos organizamos politicamente e procuramos ferramentas para lidar com os problemas herdados e perpetuados no presente. É pela linguagem que nos filiamos ou negamos nossa participação nos discursos hegemônicos responsáveis pelas práticas de negação da segunda história, que nos levariam a acreditar nas promessas de continuidade da primeira.

As palavras não têm o poder de responder à questão imposta pelas ameaças globais múltiplas e emaranhadas, do que chamei de 'segunda história', aquela na qual embarcamos a contragosto. Mas elas podem, e é o que este livro tenta, contribuir para formular essa questão de um modo que nos force a pensar no que deve ser feito para que exista a possibilidade de um futuro que não seja bárbaro¹⁰.

⁹ STENGERS. *No tempo das catástrofes*, 2015, p. 11.

¹⁰ STENGERS. *No tempo das catástrofes*, 2015, p. 15-16.

A proposta de Stengers é transformar as palavras de sua obra em ferramentas que orientem a busca de um futuro possível, isto é, como ela mesma descreve, um futuro “que não seja bárbaro”. A autora é guiada, assim, por uma obrigação de dar os nomes justos ao que vivemos, escolhendo o termo “bárbaro”, em vez de qualquer eufemismo, para o futuro que aguarda a humanidade em seu percurso atual, de modo similar a como propõe a poeta Sophia Andresen em seu papel de reconstruir o mundo olhando de frente as palavras que os nomeiam, isto é, *os nomes das coisas*. A necessidade de partilhar essa nomeação, ainda que seja alarmante, se deve ao fato de que a situação não pode ser lida senão como uma catástrofe em andamento, como sinaliza o título do livro de Stengers. Embora o alarme possa, em um primeiro momento, paralisar pelo medo, ele funciona como um sinal para o movimento que é imediatamente necessário – ao contrário da esperança gerada pelas palavras de sustentabilidade mercadológica da elite financeira que, preocupada em continuar vivendo o conforto que a divulgação da primeira história lhes conferiu até então, tenta ainda nos convencer de que não há com o que se preocupar, perpetuando assim os discursos que nos levam à paralisia permanente e à loucura de não nos situarmos propriamente no espaço-tempo que circunda nossos corpos.

Consciente do poder de movimento gerado pelas palavras, Stengers recupera a imagem mitológica de Gaia: a figura da Terra como agente, co-autora das catástrofes que se anunciam – uma figura que comporta a humanidade tanto quanto os seres não-humanos e, sobretudo, o sistema de acontecimentos simultâneos que engloba a todos. Gaia é uma figura importante para os estudos contemporâneos a respeito do Antropoceno justamente porque não abre uma chave de leitura para uma natureza enquanto paisagem controlável pela humanidade ou como objeto a ser protegido através de medidas paliativas. O conceito utilizado por Stengers para caracterizar a segunda história, a que nos alarma e que nos movimenta, é “intrusão de Gaia”, cuja importância empregada em sua nomeação é explicitada pela autora:

Nomear Gaia e caracterizar como intrusão os desastres que se anunciam, é crucial salientar, depende de uma operação pragmática. Nomear não é dizer a verdade, e sim atribuir àquilo que se nomeia

o poder de nos fazer sentir e pensar no que o nome suscita. No caso presente, trata-se de resistir à tentação de reduzir a um simples "problema" o que constitui acontecimento, o que nos atormenta. Mas também de fazer existir a diferença entre a questão imposta e a resposta a ser criada. Nomear Gaia como "a que faz intrusão" é também caracterizá-la como cega aos danos que provoca, à maneira de tudo o que é intrusivo. Por isso a resposta a ser criada não é uma "resposta à Gaia", e sim uma resposta tanto ao que provocou sua intrusão quanto às consequências dessa intrusão¹¹.

De tal modo, compreende-se que há uma distinção fundamental entre Gaia e a ideia de natureza sobretudo porque a primeira desloca a humanidade de uma posição privilegiada. Em relação à Gaia, os seres humanos valem tanto quanto quaisquer outros e não há porque poupá-los das consequências de suas ações. Tais consequências, como assinala Stengers, nem sequer são direcionadas especificamente aos responsáveis pelas causas, já que Gaia realiza uma intrusão cega e, diferente do que é comum aos deuses mitológicos, não se encontra nela uma consciência que funcione de acordo com a lógica humana. A ideia de proteger a natureza, que nos era familiar na primeira história, não funciona em relação à Gaia porque ela protege-se a si mesma, ainda que para isso se anuncie o fim da humanidade, uma parte do todo que a constitui. A forma "justa", utilizando o vocabulário de Sophia Andresen, ou mesmo possível, de lidar com a intrusão de Gaia é, portanto, lidar com a responsabilidade carregada pela e com a humanidade sobre o próprio destino.

O problema à frente

As relações entre o par natureza e cultura e os discursos a respeito das mudanças climáticas decorrentes do Antropoceno são pensadas pelo filósofo Bruno Latour como um dos problemas centrais para colocar-se efetivamente *Diante de Gaia*, como intitula sua obra que reúne oito conferências a respeito do tema. Na primeira conferência, o autor observa "a instabilidade (da noção de) natureza", apontando que a natureza ocupa na divisão do par estrutural o posicionamento de uma categoria marcada, à qual se torna difícil associar o pertencimento da espécie humana. O problema da ideia de natureza descrito por Latour pode ser relacionado

¹¹ STENGERS. *No tempo das catástrofes*, 2015, p. 37. Grifos do autor.

também ao problema que ocupa o “objeto” em oposição à categoria de “sujeito”, isto é, algo que é construído e delimitado pelo exercício do olhar de quem a vê – como se a imagem desta natureza determinada fosse também delimitada a partir de um enquadramento elaborado de antemão pelo sujeito no momento em que se põe diante dela. Essa associação é remontável à natureza como paisagem e, não à toa, Latour exemplifica o uso de elementos naturais como objeto mimético das pinturas do gênero natureza morta. Apesar de instável, de acordo com o autor, a oposição Natureza/Cultura ocupa um lugar inevitável e que deve ser tomado com atenção: “É preciso, portanto, tomar a oposição Natureza/Cultura como o tópico de nossa atenção, e não mais como o recurso que nos permitiria sair de nossas dificuldades”¹². Em uma nota de rodapé ao trecho citado, o autor propõe: “Transformar aquilo que é um recurso explicativo em um objeto a ser explicado (o inglês diz *‘from resource to topic’*) equivale a privar-se voluntariamente de um elemento da metalinguagem para fazer dele um campo de estudo. Em vez de tê-lo em suas costas, você por fim o terá à sua frente”¹³. A proposta de Latour é interessante porque desloca para a posição de objeto de estudo justamente a ferramenta de análise que frequentemente impõe à natureza a posição (instável) de objeto, fazendo assim uma espécie de jogo de espelhos dentre as categorias, pois o que então se observa de frente é a própria posição do olhar diante do qual o objeto é visto ou, em outras palavras, a posição do sujeito. Nesse sentido, as perguntas são lançadas “umas contra as outras”, refletindo a formação do pensamento que engendra as categorias e a dificuldade que a humanidade enfrenta agora, com elas, de colocar-se diante do problema do Antropoceno.

O que aconteceria, por exemplo, se déssemos respostas totalmente outras às questões que definem nossa relação com o mundo? Quem seríamos? Digamos “Terrestres”, no lugar de humanos. Onde nos encontraríamos? Na Terra e não na Natureza. E, até, em um *solo* compartilhado com outros seres multiformes. Quando? Após profundas transformações, e mesmo catástrofes, ou pouco antes da iminência de cataclismos, alguma coisa que daria a impressão de viver em uma atmosfera de fim dos tempos – o fim dos tempos

¹² LATOUR. *Diante de gaia*: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020, p. 40.

¹³ LATOUR. *Diante de gaia*: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020, p. 40.

viria antes, em todo caso. Como teríamos chegado a esse ponto? Por meio de uma série de erros de referências ao longo de episódios anteriores concernentes, justamente, à Natureza. Nós teríamos atribuído a ela capacidades, dimensões, uma moralidade e até uma política que a Natureza não estava moldada para suportar. A composição escolhida teria entrado em colapso. Nós nos encontraríamos, literalmente, *decompostos*¹⁴.

Na obra intitulada *Há mundo por vir?* Deborah Danowski e Viveiros de Castro articulam o modo como o tema do fim do mundo é elaborado por diversas obras desde a ficção científica – em filmes, por exemplo, cada vez mais produzidos e assistidos que trazem catástrofes ambientais, epidemias globais e, em suma, o fim da espécie humana (ou de sua maior parte) – até as ciências e demais formas de narrar o pensamento. De acordo com os autores, esse movimento que implica o crescimento da “tópica catastrófica” se situa num entrelugar, articulando, por um lado, as fantasias que prenunciam o comportamento social diante da iminência do finito, e, por outro, a percepção cada vez mais inescapável de que a humanidade traça para si mesma (ou, novamente, para sua maior parte) um horizonte claramente insustentável.

Não são apenas as ciências naturais, e a cultura de massa que delas se alimenta, que estão registrando a deriva do mundo. Até mesmo a metafísica, notoriamente a mais etérea das especialidades filosóficas, começa a repercutir a inquietação generalizada. Os últimos anos vêm assistindo, por exemplo, a elaboração de novos e sofisticados argumentos conceituais, que se propõem a “acabar com o mundo” a seu modo; seja acabar com o mundo enquanto inescapavelmente mundo-para-o-homem, de forma a justificar o acesso epistêmico pleno a urn “mundo-sem-nós”, que se articularia absolutamente antes da jurisdição do Entendimento, seja acabar com o mundo-enquanto-sentido, de forma a determinar o Ser como pura exterioridade indiferente; como se o mundo “real”, em suas radicais contingências e insignificâncias, devesse ser “realizado” contra a Razão e o Sentido¹⁵.

¹⁴ LATOUR. *Diante de gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*, 2020, p. 71. Grifos do autor.

¹⁵ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins, 2014.

Imaginar e percorrer os caminhos que se inscrevem diante de Gaia

O título deste artigo traz o verbo “imaginar” associado aos termos “fim do mundo” justamente porque nele proponho a análise comparada de diferentes imagens em linguagens pertencentes à literatura, à filosofia e à antropologia. Não que as mudanças, cada vez mais perceptíveis em nosso cotidiano, do mundo como o conhecemos sejam meros artifícios de uma imaginação aguçada – ao contrário, sabemos que experienciar o real implica conceber em torno deste real toda sorte de narrativas para que com ele possamos nos relacionar. As imagens do fim do mundo aqui trazidas concebem, de tal modo, processos de construção de um real que amplia as fronteiras da cognição social traçadas em torno das ideias de mundo e de fim, percebendo sobretudo o modo como o fim do mundo se cruza em nosso imaginário com o fim da humanidade, ainda que saibamos que outras formas de vida que vivem o presente conosco serão testemunhas resistentes do momento em que a humanidade seja, em parte por si mesma, expulsa do planeta que tornou para si inóspito. Outras formas de vida, ainda, virão após o nosso fim, sem que delas possamos traçar mais do que propriamente exercícios imaginativos. Lidar com essa consciência requer, por um lado, não enlouquecer e, sobretudo, não jogar a toalha ao saber o que o andamento do jogo humano sugere como resultado final; mas, por outro lado, lidar é compreender justamente que reside nas imagens mais distópicas – aquelas que, sem relação qualquer com o conhecimento científico a respeito das mudanças climáticas e das doenças que assolam o presente e assolarão o futuro, negam a possibilidade de um fim – a loucura e a desistência de encarar o momento em que vivemos. De acordo com Danowski e Viveiros de Castro: “Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está inteiramente fora do nosso alcance anular – o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação”¹⁶.

O próprio fato de ser o Antropoceno uma era geológica caracterizada por termos como “pegada humana na terra” traz sua condição

¹⁶ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins, 2014, p. 18.

intimamente associada às narrativas humanas e ao processo que dirige o pensamento – ou, nas palavras de Stengers, podemos pensar também que se trata de um processo pelo qual a humanidade é dirigida por seus inconsequentes “responsáveis” políticos. É nesse sentido que Danowski e Viveiros de Castro chamam atenção para a necessidade de que, em conjunto com ações urgentes no campo político, o imaginário que trouxe a humanidade a ser co-autora imensamente participativa de tal era seja também inadiavelmente reformulado. Um horizonte a se trabalhar em conjunto com o Antropoceno requer que se perceba enquanto “campo político” um conjunto indissociável de palavras e ações, pois não se pode justamente separar as palavras das ações quando se pensa os caminhos a serem traçados pelo campo político. Essa é uma das razões centrais pela qual os autores aqui mobilizados escrevem poemas, ensaios, conferências e toda sorte de textos que trazem a palavra como instrumento que move as atividades humanas, sendo assim a linguagem um campo fértil para o fomento de “uma mitologia adequada ao presente”¹⁷ – desde que não se jogue sal sobre esta terra, como tentam fazer a todo momento os responsáveis pelo negacionismo climático.

Ser capaz de criar uma nova mitologia requer destituir as narrativas neoliberais que trouxeram a humanidade ao ponto de conceber o suicídio coletivo da própria espécie como parte inevitável de um processo que a levaria ao enriquecimento ou à prosperidade individual (que, como bem podemos ver da altura do terceiro mundo constantemente em crise, não possui qualquer garantia ao ultrapassar os limites bem marcados da elite financeira). Destituir narrativas hegemônicas, amparando-se na nomeação justa de cada coisa para recomeçar o mundo no espaço da página em branco, como afirma Sophia Andresen, pode ser o primeiro passo para adiar, se não o fim distópico que se presentifica agora, mas ao menos o enlouquecimento. Aplico, nesse sentido, o termo “narrativa” para tratar do pensamento neoliberal em contraponto à mitologia proposta por Viveiros de Castro e Deborah Danowski, porque um sistema de mitos é uma produção coletiva de extrema capacidade reflexiva, que cria ferramentas perpassadas por gerações a respeito de como situar-se

¹⁷ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO. *Há mundo por vir?: ensaios sobre os medos e os fins*, 2014, p. 17.

no espaço e tempo que o nosso corpo coletivo ocupa, e que expande tais ferramentas constantemente em seu regime simbólico, ao passo que as narrativas do sistema financeiro produzem uma simbologia que já nasce decadente, incapaz de perpetuar aprendizados emancipatórios e de compreender seu próprio lugar no mundo.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DESCOLA, Philippe. As duas naturezas de Lévi-Strauss. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 35-51, nov. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200035&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 mar. 2021.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

LATOUR, Bruno. *Diante de gaia*: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LOPES, Silvina Rodrigues. Escutar, nomear, fazer paisagens. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.

POMA, Paola. Sophia e as Coisas do Mundo. In: POMA, Paola. *Revista Ângulo*, Lorena, n. 125-126, set. 2011, p. 106-109.

STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes*. Paris: Éditions La Découverte, 2009.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Ubu Editora, 2015.

Un punto azul pálido

Juan José Magán Joaquín

Este artículo está dedicado a Jordan Inti Sotelo Camargo y a Jack Brayan Pintado Sánchez, dos jóvenes que deseaban un mundo diferente y que murieron defendiendo la democracia de nuestro país durante las marchas de protesta que se realizaron en noviembre del año 2020. En este momento, muchos más mueren en las protestas realizadas en Colombia.

Introducción: Una nueva forma de ver

En 1990, la sonda espacial *Voyager 1*, lanzada en 1977 hacia el espacio exterior, se encontraba a 6000 millones de kilómetros del planeta Tierra. A esa distancia, recibió un mensaje para que modificara la orientación de su cámara y la dirigiera hacia nuestro planeta. Carl Sagan, científico que dirigía el proyecto, supo que la Tierra se vería demasiado pequeña como para que el *Voyager* pudiera percibir detalles y que nuestro planeta aparecería como un mero punto de luz, un pixel solitario, apenas distinguible de los otros muchos puntos de luz visibles, planetas cercanos y soles remotos, “pero precisamente por la oscuridad de nuestro mundo puesta así de manifiesto, podía valer la pena disponer de esa imagen”¹.

La imagen a la que se refiere Sagan, como bien lo dice, es un punto azul pálido, pequeñísimo, apenas perceptible, en la vasta arena cósmica. Desde ese momento y hasta ahora representa un forma diferente de ver el planeta y a nosotros mismos. La imagen nos hace reflexionar sobre nuestra pequeñez y cuánto dependemos de nuestra amada Tierra. En este artículo intentaremos exponer, por medio de cuatro paradas, una parte del daño que se ha realizado a nuestro planeta. Siguiendo las sugerencias de la filósofa Isabelle Stengers, intentaremos “resistir à tentação de uma oposição brutal entre as ciências e os saberes chamados não

¹ SAGAN. *Un punto azul pálido*, 2003, p. 12.

científicos”². Nuestra intención al presentar esta serie de catástrofes contra la Tierra, y contra nosotros mismos, no es sumirnos en un discurso fatalista, sino que a partir de ello podamos retomar la posibilidad de seguir organizándonos y trabajar por cambiar esa realidad. Como dice la socióloga argentina Maristella Svampa, “el objetivo es repensar un horizonte emancipatorio sin dejarnos atrapar por la figura del desencanto de ciertas izquierdas ni por la melancolía paralizante del catastrofismo”³.

Para sumar a esta nueva visión que Sagan nos presentó con su punto azul pálido, también habría que vernos de forma más con-interdependiente con todos los demás seres vivos del planeta y los espacios como selvas, lagos, ríos, océanos, etc. El crítico cultural Jorge Carrión utiliza el término “simbiósfera”:

Si la semiósfera es el universo de los signos y símbolos en que todos nos encontramos sumergidos, la simbiósfera es el de las relaciones biológicas y tecnológicas del que también es imposible escapar. Un espacio planetario de relaciones múltiples e incasantes entre organismos y objetos diversos, donde lo humano no es necesariamente central. Somos tan solo una de las cerca de nueve millones de especies de seres vivos que convivimos en la Tierra⁴.

Incluso Carrión suma a la tecnología de la que, por mucho que no queramos, también dependemos y la pandemia nos lo ha remarcado bien. Somos relaciones con nuestra especie, con otras especies, con el espacio que nos rodea, y los seres humanos somos una parte de ese todo, nada más. La profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Els Lagrou, citando a Donna Haraway, nos conduce a pensar en una conciencia renovada donde todos los seres nos consideremos en medio de una densa malla. Además de interrelaciones somos intrarelaciones; somos entidades compuestas, múltiples, entrecruzadas por otras agencias, pues no somos individuos sino seres fractales, habituados por bacterias y virus saludables y nocivos que traban batallas interminables. Aspectos que por cierto nuestras filosofías amerindias nos han intentado enseñar:

² STENGERS. *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima*, 2015, p. 38.

³ SVAMPA. *El colapso ecológico ya llegó*, 2020.

⁴ Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2020/08/16/espanol/opinion/coronavirus-arte.html>.

La noción de una entidad sumada al medio ambiente no puede ser más pensada. Tenemos lo que los biólogos llaman holobiontes, la colección de entidades tomadas en conjunto y relacionadas que construyen una entidad buena y suficiente para sobrevivir el día⁵.

A pesar de ello, parece que cualquier acto de supervivencia es un acto de violencia. Guilherme Wisnik ha mencionado que en nuestro tiempo se ha pasado de una "destrucción violenta" o una "violencia apasionada" hacia la "destrucción lenta" del consumismo⁶, pero tal vez podríamos decir que ambas conviven, solo que la destrucción violenta está muy bien oculta debajo de formas publicitarias y discursos tranquilizadores, lo que se conoce popularmente como "dorar la píldora"⁷. Vemos tantas noticias terribles en los diarios, en la televisión, en las redes sociales, que una más a veces nos hace suspirar y decir: "las cosas son así". "Crecemos, nos alimentamos, "progresamos" sobre montones de cadáveres, sobre la miseria y la degradación de pueblos enteros que nos resultan ajenos"⁸.

A pesar de toda esa normalización lamentable de la violencia, nada nos gustaría más que incomodar o lograr una reacción con esta serie de historias que les hemos traído. Podríamos, a pesar de ello, luego de ver estos casos, pensar que no nos concierne, que directamente no colaboramos con la muerte de los animales, la destrucción de los ríos, los incendios en nuestra Amazonia, la contaminación con plomo en la sangre de niñas y niños en la sierra peruana, pero si algo nos ha demostrado esta pandemia, volviendo a la propuesta inicial de Carrión y Haraway, es que justamente estamos más interrelacionados de lo que pensamos, pues un evento en una ciudad China fue capaz de llegar a prácticamente todas partes del mundo.

⁵ Disponible en: <https://blogbvps.wordpress.com/2020/04/13/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-corona-virus-por-els-lagrou/>. Nuestra traducción del original en portugués: "A noção de uma entidade somada ao meio ambiente não pode mais ser pensada. Temos o que os biólogos chamam de holobiontes, a coleção de entidades tomadas em conjunto na sua relacionalidade que constroem uma entidade boa o suficiente para sobreviver o dia".

⁶ WISNIK. *Dentro do novoieiro*, 2018, p. 239.

⁷ Un análisis de cómo la publicidad, y lo que se ha llamado "industrial cultural" colaboran en este movimiento de dorar la píldora lo podemos ver en el documental: *The pervert's guide to Ideology* (2012). del filósofo esloveno Slavoj Žižek. En especial, cuando se menciona la película *They live* (1968). Asimismo, recomendamos el libro *Happycracia* de los profesores Eva Illouz y Edgar Cabanas, donde estudia cómo el mandato de ser feliz gobiernas nuestras vidas, tal como lo dice su subtítulo.

⁸ MAILLARD. *¿Es posible un mundo sin violencia?*, 2013, p. 180.

Malestar animal

En el año 2019, el municipio de Madrid decidió implementar un plan “para cazar y sacrificar a la mayoría de las 12.000 cotorras argentinas que amenazaban la seguridad y la biodiversidad de la capital”⁹. Luego de que en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado se pusiera de moda comprarlas como animales de compañía, parece que ahora se habían convertido en una “invasión”, como lo dice el artículo mencionado. Frente a ello, la filósofa y poeta Chantal Maillard escribió el poema *Malestar animal*:

Han decidido exterminar a las cotorras
en Madrid.
Dicen que alborotan y se queja el vecindario.
Dicen que desplazan a los gorriones.
Que estropean los árboles del parque.
Que proliferan demasiado. Dicen
Que el gas letal que van a utilizar
cumple con la ley de bienestar animal.

Mi animal ha decidido
exterminar a los humanos.
Dice que espantan a los otros animales.
Que alborotan de día y de noche no descansan.
Que talan e incendian los bosques del planeta.
Que proliferan y destrozan
arrasan y saquean la tierra que no les pertenece.

Dice que ha decidido exterminar
a los humanos incapaces
de convivir con jabalíes en sus parques
y que al hacerlo cumplirá
las leyes naturales.

Yo para complacerle
voy a criar jabatos en el huerto de mis manos
ofidios en mi casa-hueso
y murciélagos en la cueva de mis ojos.
Voy a criar cotorras.

⁹ Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2019/10/07/madrid/1570443327_282116.html

Y esplendorosos cuervos que al amanecer
le despierten como antaño
en los bosques de Goa¹⁰.

La proliferación de estas aves fue consecuencia directa de los seres humanos. La moda las hizo comprarlas y ahora, porque pueden, se decidieron exterminarlas. Los argumentos son que alborotan, que desplazan a otros animales, pero eso sí, veamos bien, el gas letal que van a utilizar para exterminarlas está aceptado por la oficina de malestar animal. La IG Farben – ahora Bayer – produjo el Zyklon B, gas con el que se mataba a los judíos. ¿La oficina de bienestar también lo aceptó?

El año pasado, en plena pandemia, también se sacrificaron – ¿sacrificaron? ¿A quién se hizo el sacrificio? ¿Al dios Humanidad? – a 17 millones de visones “en Dinamarca tras detectarse una versión mutada del coronavirus que puede propagarse a los humanos, según los científicos del país Europeo”¹¹. Los visones, en ese país, no son para criarlos en casas o tenerlos en zoológicos, pues Dinamarca es el primer productor mundial de piel de visón. O sea, sucede el mismo movimiento que pasó con las cotorras en Madrid: el ser humano se aprovecha primero de otros seres vivos y luego los desecha cuando resultan dañinos para él.

Este exterminio animal no es nada nuevo. En la primera mitad del siglo XX, en Estados Unidos, el uso de insecticidas como el aldrín era de uso general. Al esparcir este compuesto, las bolitas se mezclaban con la arcilla y luego las lluvias y la nieve las volvían un cuenco mortal. En los años sesenta, la bióloga Rachel Carson habló de la muerte de las aves en muchas ciudades de los Estados Unidos a causa de estos insecticidas. Se refirió a ella como una “destrucción innecesaria”: “los pájaros recogidos moribundos presentaban los síntomas característicos del envenenamiento por insecticida: temblores, pérdida de capacidad para volar, parálisis, convulsiones”¹². Innecesaria, porque a lo largo del libro, nos demuestra que cada uno de estos hechos causado por el ser humano

¹⁰ Disponible en: <https://blogdelesllobes.com/2019/10/10/el-malestar-animal-de-chantal-maillard/>

¹¹ Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-54824991#:~:text=Una%20mutaci%C3%B3n%20del%20coronavirus%20inst%C3%B3,los%20cient%C3%ADficos%20del%20pa%C3%ADs%20Europeo.>

¹² CARSON. *Primavera silenciosa*, 1962, p. 58.

tienen una solución mucho mejor y que no implique la muerte de tantas vidas inocentes¹³. ¿Acaso aves y seres humanos no estamos hechos de la misma materia?

Para seguir modificando esa forma de ver, tal vez ahora nos convenga pensar un poco como Ernesto, personaje de la novela “Los ríos profundos” de José María Arguedas. Este niño de 14 años recorre el campo intentando conseguir un poco de reparo y fuerzas frente a las injusticias que ve a diario en el colegio internado en el que estudia. Luego de unas horas de caminata, escucha el canto de unas pequeñas aves llamadas calandrias. En la sierra las llaman *tuya*, su pequeño cuerpo amarillo – acaso mágico como un amarillo de Van Gogh – se divisa en los árboles. Ernesto se reconoce en esta ave: “¡Tuya, tuya! oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres [...]”¹⁴. Ernesto menciona que la calandria es de la misma materia de la que él está hecho, pero aún más: a Ernesto lo han arrancado de ese lugar de donde ambos, Ernesto y calandria, vienen y lo han lanzado entre los seres humanos. El biólogo argentino nacionalizado mexicano Ezequiel Ezcurra también ha tenido esta experiencia y se refiere a ella como: “geografía de la niñez”¹⁵. Dice Ezcurra que desde pequeño su abuelo lo llevaba al campo, al desierto, y que se crió entre algarrobos, cactus, plantas. “Tengo memoria de las aves que yo veía, de las plantas silvestres que comía y que recolectaba en el campo”¹⁶, recuerda el biólogo. Cuan necesario sería ahora retornar a esa geografía de la niñez, retomar el momento de esa experiencia quienes la pasamos y acercarla a quienes no han podido tenerla. Yo pasaba mi

¹³ Un reciente informe del científico Stuart Butchart menciona que 1481 aves en el mundo están en peligro de extinción. De ellas, 223 están en peligro crítico. Disponible en: <https://n9.cl/1e3lh>

¹⁴ ARGUEDAS. *Los ríos profundos*, 2011, p. 213-214.

¹⁵ Disponible en: https://es.mongabay.com/2021/02/exequiel-ezcurra-que-los-jovenes-tengan-un-acercamiento-con-la-naturaleza-es-un-desafio-inmenso-que-tenemos-que-resolver/?utm_source=Latam&utm_campaign=dcb95ff349-mailchimp_latam_+MedioAmbiente&utm_medium=email&utm_term=0_e3bbd0521d-dcb95ff349-77225861&mc_cid=dcb95ff349&mc_eid=5d61889639

¹⁶ Disponible en: https://es.mongabay.com/2021/02/exequiel-ezcurra-que-los-jovenes-tengan-un-acercamiento-con-la-naturaleza-es-un-desafio-inmenso-que-tenemos-que-resolver/?utm_source=Latam&utm_campaign=dcb95ff349-mailchimp_latam_+MedioAmbiente&utm_medium=email&utm_term=0_e3bbd0521d-dcb95ff349-77225861&mc_cid=dcb95ff349&mc_eid=5d61889639

infancia en Cartavio, hacienda azucarera tierra de mi padre, en medio de campos rodeados de caña de azúcar, de pozas de agua donde nos bañábamos, de sonidos de cuculíes y lechuzas. Este concepto asociado a la urgencia de educar personas más empáticas y compasivas con la naturaleza podría ayudar a recuperar los ecosistemas y la salud del planeta.

Hay una diferencia en la forma de cómo ve Ernesto a las calandrias y la forma en que ve nuestra sociedad actual ve a otros seres vivos con quienes no se sienten relacionados. El capitalismo que surgió hace algunos siglos y el capitalismo neoliberal, su versión más reciente, define esas formas. El modo utilitarista es el que se ha apoderado de nuestra visión. Visión que por supuesto, responde al sistema económico que manda en nuestro tiempo. Llamarlo solo sistema económico es limitarlo pues no se trata solamente de una forma de realizar intercambios monetarios sino de un sistema que crea sujetos adecuados a sus propios objetivos como sistema. La filósofa y politóloga estadounidense Wendy Brown menciona que el neoliberalismo no es simplemente un conjunto de políticas económicas; no se trata de facilitar el libre comercio, maximizar las utilidades de las corporaciones, y desafiar el bienestar social. Más bien el neoliberalismo alcanza el alma de los ciudadanos-sujetos, las políticas educacionales, las prácticas del Imperio:

La racionalidad neoliberal, aun cuando coloca en primer plano el mercado, no está solo focalizada, ni primariamente focalizada, en la economía; más bien supone extender y diseminar los valores del mercado a todas las instituciones y acciones sociales, al tiempo que el mercado se mantiene como un jugador destacado¹⁷.

Como dice Brown, no se trata solo del aspecto económico, se trata de crear subjetividades que afecten lo más profundo de nosotros mismos. El capitalismo asume la posibilidad de la acumulativa infinita, como si nuestros recursos también lo fueran. Justamente asume cualquier "recurso" como inacabable porque su racionalidad, que todo lo convierte en "obsolescencia", le permite producir y tirar, para seguir produciendo. David Harvey anota la confluencia de estos dos puntos importantes:

¹⁷ BROWN *apud* DRINOT. Foucault en el país de los Incas: Soberanía y gubernamentalidad en el Perú neoliberal, 2017, p. 232.

la acumulación infinita y la obsolescencia inmediata de todo lo que se produce. Dice Harvey que así como crece la producción debe de crecer el consumo pues "si el capital produjera productos duraderos, el capitalismo hubiese muerto hace mucho tiempo, ya que no hubiera tenido un crecimiento exponencial"¹⁸. Del mismo modo, sigue Harvey, el capital responde no a un ciclo acumulativo sino a una forma de espiral, o sea, infinito, donde "no se trata solo de tener más al final del día, sino de que parte de ese excedente se reinvierta en generar más y más"¹⁹. Lamentablemente, no cambiamos esta visión con respecto a nuestros recursos. Desde hace mucho se nos ha alertado sobre lo catastrófico de este modelo de crecimiento. Por ejemplo, el conocido Club de Roma, en 1972, publicó su informe sobre los límites donde claramente mencionaba que si la industrialización, la contaminación ambiental, la producción de alimentos y el agotamiento de los recursos mantienen las tendencias actuales de crecimiento de la población mundial, este planeta alcanzará los límites de su crecimiento en el curso de los próximos cien años.

El biólogo argentino Raúl Montenegro, quien se ha dedicado durante años a estudiar el Gran Chaco, ha reparado en este potencial destructivo de crecimiento del sistema y frente a ello dice que deberíamos de aprender a crecer de otro modo, con una curva que permitiría que una población pueda vivir con cierta armonía con la biodiversidad, el ambiente y la cultura. Él, tomando como ejemplo a lo que hacen los ecosistemas, nos habla de una "curva sigmoide (imaginemos una S), una forma en que se privilegia la distribución y no el crecimiento exponencial en forma de: 2, 4, 8, 16 [...]"²⁰. Crecer, distribuir, parar, crecer, distribuir, parar. Un planeta finito necesita una forma de crecimiento con ese equilibrio que nos enseña la naturaleza.

Una casa sin puertas

Un informe del portal Mongabay Latam del año 2019, menciona que Brasil lidera el ranking mundial en pérdida de bosques con 1.347.132 hectáreas

¹⁸ HARVEY. *Razones para ser anticapitalistas*, 2020, p. 54.

¹⁹ HARVEY. *Razones para ser anticapitalistas*, 2020, p. 34.

²⁰ Disponible en: <https://es.mongabay.com/2020/09/gran-chaco-argentino-entrevista-raul-montenegro/>

desaparecidas en el último año (2018), Colombia figura en cuarto lugar con 176.977 hectáreas perdidas; le sigue los pasos Bolivia, en el quinto puesto, con 154.488 hectáreas; y no muy lejos está Perú, en el séptimo lugar, con una extensión de 140.185 hectáreas²¹. Según un informe reciente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), al año se perdieron alrededor de 4,7 millones de hectáreas de bosques debido a la agricultura no sostenible, el tráfico de madera, el crimen organizado y el comercio ilegal de especies de animales silvestres²².

En su último informe de evaluación científica llamado "El futuro climático de la Amazonía", Antonio Donato Nobre cuenta lo siguiente. La Amazonía cuenta con el río más caudaloso del mundo. ¿Pensaron en el río Amazonas, cierto? Pues hay otro mayor que él. La mayor cantidad de agua que la Amazonía condensa no está en ese gran río sino en los "ríos u océanos voladores"²³, como los llama Donato Nobre. Los estudios que ha seguido este científico brasileño demuestran que diariamente más de "22.000 millones de toneladas si consideramos todos los bosques de la porción ecuatorial de América del Sur"²⁴ son transpiradas por los árboles de nuestra Amazonía para juntarse luego en la atmósfera y formar estos maravillosos ríos voladores. Para comparación, como les mencioné, el río Amazonas vierte cada día en el océano Atlántico "17.000 millones de toneladas de agua"²⁵. Eso hace nuestra querida Amazonía completamente gratis, sin cobrarnos un real. ¿Y Si el ser humano intentara usar su potencia mecánica para intentar igualar esta potencia natural? Según el mismo informe, la hidroeléctrica de Itaipu, la más grande del mundo con 14.000 megavatios de potencia, necesitaría generar electricidad en su capacidad máxima por 145 años para que evaporara el agua equivalente a la transpirada en tan sólo un día amazónico. O, para rivalizar con los árboles y hacer el trabajo en un día, sería necesario sumar la electricidad de 50.000 hidroeléctricas como Itaipu (o 200.000 como Belo Monte en el río Xingú).

²¹ Disponible en: <https://es.mongabay.com/2019/04/brasil-bolivia-colombia-peru-lista-mundial-deforestacion-2018/>

²² Disponible en: <https://news.un.org/es/story/2021/03/1488972>

²³ NOBRE. *El futuro climático de la Amazonía*. Informe de evaluación científica, 2014, p. 14.

²⁴ NOBRE. *El futuro climático de la Amazonía*. Informe de evaluación científica, 2014, p. 13.

²⁵ NOBRE. *El futuro climático de la Amazonía*. Informe de evaluación científica, 2014, p. 13.

Sumados a estos magníficos ríos voladores encontramos el “polvo de hadas”, que provoca las lluvias torrenciales que suelen tener estos lugares y que brindan humedad no solo a este lugar sino a todo el Planeta. Pero, quién ha roto la puerta de nuestra casa, para que suceda toda la destrucción que ya hemos mencionado y de la que comentaremos más en los párrafos siguientes. El poeta peruano Javier Dávila Durand, nacido en la ciudad de Iquitos, realiza esta pregunta en uno de sus poemas, *Reclamo para César Arias*:

Una casa sin puerta
es nuestra Amazonía,
César Arias.

Una casa sin puerta
que ahora ni nosotros
conocemos.

Ya no nos pertenece.
No es nuestra casa,
César Arias.

Ni el sol de nuestro patio,
ni aquellos vientos buenos
extendidos,

ni como astros llorando:
los caminitos de agua,
nuestra infancia.

La casa que era nuestra
la habitaban fragores
de ventura,

vecinos de la luna,
ríos de paz juntados
en las manos.

Pero una casa así
no podía ser cierta
nunca, nunca.

Una mañana oscura
nos despojaron todo,
César Arias.

¿Sabes acaso tú
quién ha roto la puerta
de la casa?²⁶

Todos entran en esa casa, casi nadie la respeta, casi nadie la quiere, casi nadie la valora. Las propias comunidades indígenas están perdiendo la memoria de su casa: ni el sol, ni los astros, ni el agua, todo eso que era la memoria de su infancia, está desapareciendo: El sol que entraba en su patio, la luna que era su vecina, el viento bueno, los ríos. ¿Sabes quién ha roto la puerta de nuestra casa? se pregunta, al final. Intentemos responder.

Las plantaciones de aceite de palma se han vuelto un negocio muy rentable en los bosques de la Amazonía. Según datos de las Organizaciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura²⁷, conocida como la FAO, Colombia tiene 290.600 hectáreas sembradas, Ecuador 24.503, Brasil 114.188, Honduras 64.084 y Perú 60.000²⁸ hectáreas sembradas en la selva.

Quisiera darle un particular énfasis a una imagen que he encontrado en estos días. Mientras la naturaleza tiene sus “ríos voladores” llenos de vida, nosotros creamos “ríos de oro”. Me refiero a la minería ilegal que también se encuentra destruyendo nuestros bosques amazónicos. Hay más de dos mil puntos de minería ilegal encontrados en nuestra América del Sur²⁹. ¿A qué me refería al decir “ríos de oro”? ¿Era

²⁶ BEST; SUCASACA. *Allí donde canta el viento*: Antología de literatura amazónica, 2018, p. 47.

²⁷ Disponible en: <https://es.mongabay.com/2019/10/palma-de-aceite-en-latinoamerica-expansion-cultivos-especial/>

²⁸ Disponible en: <https://www.oxfam.org/es/el-aumento-de-cultivos-de-palma-aceitera-amenaza-la-amazonia-peruana>

²⁹ Fotografías e informe disponibles en: <https://es.mongabay.com/2019/01/mapa-mineria-ilegal-amazonia/>

solo una metáfora para mencionar el recorrido de este mineral que es extraído? No lo era, pues de verdad existen. La Administración Nacional de Aeronáutica y el Espacio, conocida como NASA, ha publicado una foto de la selva peruana tomada desde su Estación Espacial Internacional³⁰. Son verdaderos “ríos de oro”, el rastro de la codicia del ser humano, pues todo ese territorio que recorre ese caudal estará, desde luego, también lleno de animales muertos, lleno de mercurio, con comunidades indígenas asesinadas, con líderes ambientales desaparecidos³¹.

Lo que sucede es que la medida del “desarrollo” que tenemos la impone el ser humano. Una especie que no se asume como una más entre otras especies sino “LA” especie designada a construir y crecer. Desde la ciencia, por ejemplo, el químico Paul Crutzen en el año 2000 propuso justamente el término “Antropoceno” – para substituir al Holoceno (periodo de entre diez mil y doce mil años de duración en equilibrio) – que se convirtió en una especie de “categoría síntesis” al ser llevado a campos como la geología, la ecología, la filosofía y otros campos. Este término designa “un nuevo período – al que habríamos ingresado hacia 1780, era industrial – en el cual el humano representa una fuerza transformadora con alcance global y geológico”³² y que está ligado, como ya lo hemos mencionado, “a la dinámica de la acumulación del capital y los modelos de desarrollos dominantes”³³. Del mismo modo, el historiador Jason Moore propone indagar en los orígenes del capitalismo, y propone el término “capitaloceno”, donde justamente es el sistema capitalista el que guardaría los gérmenes del actual ecocidio³⁴.

³⁰ Fotografía disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56034838>

³¹ Según lo cuenta el documental “La tierra bajo nuestros pies”, el 70% del oro que se extrae en el mundo es destinado a joyas o accesorios de lujo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HvYT5jcKwoU&t=159s>

³² SVAMPA. *El colapso ecológico ya llegó*, 2020.

³³ SVAMPA. *El colapso ecológico ya llegó*, 2020.

³⁴ Al respecto, recomendamos un reciente artículo publicado en el Centro Mexicano de Estudios Económicos y Sociales que analiza la conquista de América y su acumulación originaria desde la lógica propia del capitalismo. Disponible en: <https://cemees.org/2020/10/05/la-acumulacion-originaria-y-la-conquista-de-america-una-interpretacion-desde-la-filosofia-politica-americana/>

Puente sobre el mundo

El poeta peruano Javier Heraud, quien murió siendo guerrillero en la selva peruana, escribió un poema llamado El Río³⁵. Empieza así:

Yo soy un río,
voy bajando por
las piedras anchas,
voy bajando por
las rocas duras,
por el sendero
dibujado por el
viento³⁶.

¿Se han dado cuenta cuánto se parece nuestro cuerpo a la Tierra? Nosotros también tenemos ríos, pero de sangre, en nuestro interior. Además sabemos que gran parte de nuestro cuerpo está formado por moléculas de agua. Me gusta pensar que somos ríos y que somos polvos de estrellas, como decían en la famosa serie "Cosmos" de Carl Sagan. Incluso un grupo de científicos de la Universidad de Bolonia, en Alemania, demostraron que la red de nuestras neuronas y la red cósmica de las galaxias en el universo son increíblemente parecidas³⁷. En uno de sus poemas, José María Arguedas dice: "Mi sangre está alcanzando las estrellas; los astros son mi sangre"³⁸. ¿Acaso la vida también no es como un gran río? Nosotros mismos debemos de acomodarnos al recorrido, a los momentos malos y a los buenos, o los regulares. Por eso "las piedras anchas" y "las rocas duras" y "el sendero dibujado por el viento", obstáculos, problemas, alegrías y emociones.

El problema es que los ríos que posee nuestro planeta los estamos destruyendo. El Citarum por ejemplo, en Indonesia, uno de los ríos más contaminados del mundo, recibe desechos de las industrias que se encargan de teñir nuestra ropa. Recuerden: "Made in Indonesia". Se estima

³⁵ FAVARON. Voces del limo. Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y la vida, 2020, p. 136-141.

³⁶ FAVARON. Voces del limo. Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y la vida, 2020, p. 134.

³⁷ Disponible en: <https://www.muyinteresante.es/ciencia/articulo/el-cerebro-humano-y-el-universo-son-sorprendentemente-parecidos-621605695953>

³⁸ ARGUEDAS. *Katatay*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2020, p. 11.

que hay más de dos mil instalaciones industriales y, entre ellas, unas 200 textiles en el valle donde se encuentra este río. Cuando GreenPeace tomó muestras de agua cerca de las más importantes fábricas textiles en 2012, el grupo ambiental encontró contaminantes y productos químicos tóxicos muy peligrosos para la vida acuática y potencialmente dañinos para los seres humanos³⁹.

La gran variedad de desperdicios que llegan a ríos y océanos de nuestros planetas son también nuestros propios desperdicios. Un informe reciente de la revista científica Nature revela que lo que producimos, así como lo que construimos, como edificios, casas, con sus ruinas y desmonte, ya habría superado la biomasa total del planeta. Mientras el peso de la biomasa animal sería de 4 GT (1 GT – gigatonelada – son 1000 millones de toneladas), el peso de los residuos plásticos ya habría llegado a las 8 GT. Del mismo modo, mientras la biomasa de plantas y árboles es de 900 GT, la masa de edificios e infraestructura en general sería de 1.100 GT⁴⁰.

Por otro lado, no solo estamos contaminando los ríos, sino también secándolos. Los distintos proyectos hidroeléctricos realizados en todo el mundo, desde China hasta América del Norte y del Sur, permiten que las represas que se construyen acaben con el normal funcionamiento de las corrientes, impidan la migración de las especies y priven de distintos recursos a las comunidades que de ellos se sirven para poder alimentarse y subsistir. Uno de esos megaproyectos que acaban con los ríos podemos verlos en Colombia, en la famosa presa hidroeléctrica de Hidrotuango, en el río Cauca, donde varios líderes comunales defensores de los ríos han sido asesinados y donde especies de animales que se veían antes ya no han vuelto a aparecer. Las palabras de la lideresa de Isabel Cristina Zuleta, del colectivo Ríos Vivos Antioquia, son claras:

No volvimos a ver nutrias y antes había muchas. Los animales no están viniendo al río, ellos saben lo que está pasando y por eso se

³⁹ Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/natural/20170922/431454810138/rio-contaminado-citarum-indonesia-basura-quimicos-toxico-salud.html>

⁴⁰ Informe completo disponible en: https://www.nature.com/articles/s41586-020-3010-5.epdf?sharing_token=-RY9bc4cBDUoVCNbpD1kAdRgN0jAjWeI9jnR3ZoTv0MLvUZ1C0L35yEQYHf_pwmiKx-xqIzWDg-_bH8WmUJdQuDsdTLrDeKLGcZAszNUCLMIx0GfwoF7M-RhKWVTQsbt8TbGOnithvRyKIhNJxtUTIWPPhx1qXmGLpTiCwlUKrx1DwcJ3oRoL9GWXJ0iuWIIIG_BHSA9tQHbFuR8ot93-TzHWCJ2Oyg_jpkRrtxotsYc%3D&tracking_referrer=cnnspanol.cnn.com

aleján. Tampoco se volvieron a escuchar las guacamayas porque cambió el régimen de vientos⁴¹.

Lo mismo en Brasil donde, según informes del Ministerio Público del Estado, se informó que la central hidroeléctrica de Sinop, del consorcio Sinop HPP, habría causado la muerte de 13 toneladas de peces en el río Teles Pires, durante el proceso de llenado del embalse de la presa⁴². Los casos en el mundo son muchos más. Como lo cuenta el periodista británico Fred Pearce en su libro "Cuando los ríos se secan", hay otros casos de la destrucción de los ríos en Estados Unidos o en la India, aunque afortunadamente también nos cuenta casos de cómo se ha luchado exitosamente contra ello en Nigeria o China.

Leer estas terribles noticias me hace recordar, nuevamente, a Ernesto, de *Los ríos profundos*. Él realizaba grandes caminatas para ir a visitar un río y, desde el puente que cruzaba ese río, sentirse dividiendo su vida como desde un mirador. "Pachachaca", palabra quechua que en castellano quiere decir "puente sobre el mundo". Así se llamaba el río, "Pachachaca", o sea que el río mismo era un puente que cruzaba el mundo en el que Ernesto vivía. Un mundo difícil, complejo, por cierto. En un momento nos dice el Ernesto narrador del libro: "Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar al aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo"⁴³. El río era ese puente que Ernesto cruzaba para reencontrarse con el mundo y poder soportarlo. El puente era otro camino, un camino en el que simbólicamente podía estar en el mismo río, inmerso, pero sin correr el riesgo de que sus fuertes aguas lo llevaran en su cauce. Dice Ernesto:

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos⁴⁴.

Este poder de renovación que Ernesto obtiene de la naturaleza, de este doble camino, unión, lazo, que encontraba en el río y en el puente,

⁴¹ Disponible en: <https://es.mongabay.com/2019/02/hidroituango-impactos-ambientales-rio-cauca/>

⁴² Disponible en: <https://es.mongabay.com/2019/07/presa-en-la-amazonia-sinop-peces-muertos/>

⁴³ ARGUEDAS. *Los ríos profundos*, 2011, p. 87.

⁴⁴ ARGUEDAS. *Los ríos profundos*, 2011, p. 90.

es lo que rompemos cada vez que destruimos un río. Ríos que son como la propia sangre de nuestra Tierra. Ojalá un día, así como Heraud hace en su poema, podamos decir juntas y juntos:

Yo soy un río.
Yo soy el río
eterno de la
dicha. Ya siento
las brisas cercanas,
ya siento el viento
en mis mejillas,
y mi viaje a través
de montes, ríos,
lagos y praderas
se torna inacabable⁴⁵.

Tierra natal

La poeta rusa Ana Ajmátova escribió este poema en 1961, lo llamó *La tierra natal*:

No la llevamos en oscuros amuletos,
ni escribimos arrebatados suspiros sobre ella,
no perturba nuestro amargo sueño,
ni nos parece el paraíso prometido.
En nuestra alma no la convertimos
en objeto que se compra o se vende.
Por ella, enfermos, indigentes, errantes
ni siquiera la recordamos.

Sí, para nosotros es tierra en los zapatos.
Sí, para nosotros es piedra entre los dientes.
Y molemos, arrancamos, aplastamos

⁴⁵ FAVARON. Voces del limo. Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y la vida, 2020, p. 134.

esa tierra que con nada se mezcla.
Pero en ella yacemos y somos ella,
y por eso, dichosos, la llamamos nuestra⁴⁶.

Como nos dice el poema, muchas veces consideramos un estorbo o suciedad a la tierra; tierra como quien dice mugre. Pero también existe la Tierra, como mayúscula, el planeta en el que vivimos, y en que estamos tan acostumbrados de estar que a veces ni la percibimos. Incluso ahora encontramos a quienes piensan que es plana. También nos referimos a ella cuando viajamos y sentimos su ausencia: "mi tierra, mi país", decimos. O "Cómo extraño a mi tierra", en lugar de decir mi ciudad, mi barrio, mi casa. A todas estas diversas formas con las que usamos la palabra tierra se refiere el poema. ¿Podemos quedarnos un momento con esta última? Quiero hablarles de mi tierra. Yo nací en Cerro de Pasco, una ciudad a más de 4000 metros sobre el nivel del mar. Si existe el Paraíso, por ahí nomás debe estar, de tan alto que se encuentra esa ciudad. Esa es mi tierra, se encuentra en Perú, mi país amado. Miren lo que le está pasando a mi tierra y a nuestra Tierra. Hay una fotografía que se puede ver en un informe del National Geographic⁴⁷. La minería ha destruido así esta ciudad. Es terriblemente curioso que, como dice en ese informe, justamente ese fuera alguna vez el centro histórico de la ciudad. ¿Cómo poder reconstruir nuestra historia, la de una ciudad de más de 400 años, si justamente al destruir la ciudad están acabando con su historia? ¿Cómo recordarla en la memoria si solo parece una imagen difusa en el laberinto de mi memoria? ¿Acaso no parece una gran herida, mi tierra? Y claro, por si fuera poco, la salud de muchas niñas y muchos niños se encuentra en riesgo. Debido a la extracción de los minerales, los residuos llegan hasta el agua y como polvo en el aire, contaminan a niñas y niños hasta albergar en sus cuerpos niveles mucho más altos de los permitidos según la Organización Mundial de la Salud⁴⁸. Los pequeños sangran por la

⁴⁶ AJMÁTOVA. *Réquiem y otros escritos*, 2020.

⁴⁷ Disponible en: <https://www.nationalgeographic.es/arqueologia/en-los-andes-una-mina-esta-punto-de-tragarse-una-ciudad-de-400-anos-de-antiguedad>

⁴⁸ Las imágenes de las que se hablan en este apartado están disponibles en este artículo: <https://ojo-publico.com/2282/los-ninos-con-plomo-de-cerro-de-pasco-esperan-justicia>

nariz, se desmallan, no crecen como habitualmente tendrían que hacerlo y sufren de anemia, lo que les causa bajas en el proceso de aprendizaje, consecuencias que podrían arrastrar durante toda su vida. Los casos más graves llegan a tener leucemia. Esta realidad, por cierto, como lo muestra un documental de la cadena alemana DW⁴⁹, no afecta solamente a mi tierra, sino a varios lugares de toda nuestra América Latina. Los lamentables episodios de Brumadinho y Mariana en Brasil son parte de una triste realidad con la que carga nuestra región⁵⁰.

En 1970, el escritor peruano Manuel Scorza, publicó una novela llamada "Redoble por Rancas". Rancas era un pueblo tranquilo, ubicado en la provincia de Cerro de Pasco. "En Rancas nunca sucedió nada. Mejor dicho, "nunca sucedió nada hasta que llegó un tren"⁵¹. Con el tren llegó la minería, llegó la explotación de la tierra, llegó la muerte de los animales del campo, llegó el abuso contra los pobladores y llegó "El Cerco", que comenzó a reducir la ciudad cada vez más. Que comenzó a quitar sus tierras a personas que las habían trabajado por generaciones, que la amaban no solo por lo que les daba: comida, abrigo, sino porque se sentían parte de ella. "¿Qué ambicionaba el Cerco? ¿Qué destino ocultaba? ¿Quién ordenaba esa separación? ¿Quién era el dueño de ese alambrado? ¿De dónde venía?"⁵². Los dueños de la Cerro de Pasco Corporation, compañía minera estadounidense, había mandado colocar ese Cerco. ¿Dónde terminan el alambrado? Se preguntaban en la novela: "No termina, quieren cercar el mundo"⁵³. El Cerco avanzaba como un gusano, comiendo todo a su paso. Un día, los pobladores de Rancas se organizaron para luchar contra él y por eso Scorza le puso ese: Redoble por quienes lucharon y fueron asesinados vilmente en la matanza de Rancas. La mañana del 2 de mayo de 1960, la Guardia Civil de la Policía intentó desalojar a un grupo de pobladores que había tomado posesión de sus terrenos invadidos por esa empresa minera y el triste episodio terminó con la muerte de tres valerosos pobladores. El Cerco terminó desalojando a muchos de sus

⁴⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k-yYJN5mZwI&t=118s>

⁵⁰ Documental sobre Brumadinho disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Sok8jGWpPIY&t=240s>

⁵¹ SCORZA. *Redoble por Rancas*, 2008, p. 31.

⁵² SCORZA. *Redoble por Rancas*, 2008, p. 56.

⁵³ SCORZA. *Redoble por Rancas*, 2008, p. 112.

casas. Más adelante se reubicó a mucha parte del pueblo a otros lugares y ahora han quedado solo ruinas⁵⁴. Hay fotos del año 2019, año en que ya solo hay varias casas abandonadas. Tristemente también, una laguna cercana de la comunidad de Quiulacocha (que quiere decir: "laguna de la gaviota"), cuya laguna lleva el mismo nombre, fue destruida por los desperdicios vertidos en ella. Los pobladores no han vuelto a escuchar el canto de las gaviotas⁵⁵. Los desperdicios dejados por la minería, como tuberías, ahora son parte de los juegos de los niños. Estas tuberías que sirven para contaminar el agua, el aire, y destruir la tierra, y las vidas, son también un elemento para poder divertirse un momento.

Si quienes destruyen así nuestra tierra solo piensan en dinero, pues pensemos en sus términos. El dinero suficiente para poder solucionar algunos graves problemas inmediatamente, existe. En una conferencia, el economista chileno Manfred Max-Neef cuenta que cuando sucedió la crisis del 2007-2008, los distintos gobiernos de los países más ricos del mundo inyectaron un total de 17 trillones de dólares con el objetivo de "salvarnos" de esa terrible caída. O sea, los bancos y aseguradoras crearon las burbujas que nos llevaron a ese momento crítico y luego son los Estados, icon dinero público! quienes los salvan. El mismo economista cuenta que para remediar el hambre y la pobreza, según la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO), anualmente se necesitan 30 mil millones de dólares. Si dividimos los 17 trillones entre los 30 mil millones para calmar el hambre y la pobreza en el mundo, tendríamos 600 años, ¡600 años!, sin hambre y sin miseria en el mundo. ¿Cuándo se convirtió en más importante salvar a un banco que la vida de niñas y niños?⁵⁶ Alguien podría decir que esos bancos guardan en dinero de miles de personas y la caída del banco implica también su ruina, pero sabemos que de todas maneras quienes sufrieron los estragos

⁵⁴ Disponible en: <https://ojo-publico.com/2282/los-ninos-con-plomo-de-cerro-de-pasco-esperan-justicia>

⁵⁵ Disponible en: <https://ojo-publico.com/2282/los-ninos-con-plomo-de-cerro-de-pasco-esperan-justicia>

⁵⁶ La conferencia completa está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TCrnd-sxdpo>

de esos momentos fueron las personas comunes y los millonarios de los bancos nunca se vieron afectados⁵⁷.

La periodista brasileña Eliane Brum, en una columna llamada: "El virus somos nosotros", cuenta que a estos mismos neoliberales amantes del dinero se les vio reclamar en plena crisis durante la pandemia: "¿Dónde está el Estado?"⁵⁸. En Perú, los bonos de un programa llamado Reactiva Perú no tardaron en llegar y "salvar" a grandes grupos económicos dueños de las empresas más lucrativas del país, quienes a pesar de ello despidieron a sus trabajadores⁵⁹. Luego de lo expuesto en las páginas, el título de la columna de Brum parece estar en la razón. Nosotros hemos hecho posibles las condiciones para que esta sindemia⁶⁰ sea posible y que cause ya tantas muertes a nivel mundial. Esto es lo que se llama: *precariedad*, como lo ha llamado la filósofa Judith Butler, para referirse a los modos de vida que se hacen invivibles: refugiados por guerra y refugiados climáticos, por violencia o destrucción, "trabajadores prescindibles y descartables para los que la expectativa de vida estable parece cada vez más lejana, y que viven a diario en un horizonte temporal colapsado, sufriendo porque sienten en el estómago y los huesos su futuro dañado"⁶¹. Por ello han inventado el concepto de "empreendedorismo", para meternos la idea de que somos nosotras y nosotros los únicos dueños de nuestro futuro y que si no tenemos una gran vida es por nuestra culpa, cuando en realidad, como lo ha mencionado el sociólogo Boaventura de Sousa Santos, el emprendedurismo solo le da *glamour* a esa precariedad de la que hemos hablado⁶². Incluso el sector cultural,

⁵⁷ Sobre el tema, recomendamos un documental llamado: "Insite job" en: <https://n9.cl/r2qb7m>. Así también, las películas: *The big short* (2015) y *Margin Call* (2011).

⁵⁸ Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/04/01/opinion/1585727569_913214.html

⁵⁹ Disponible en: <https://ojo-publico.com/1901/reactiva-peru-bancos-beneficiaron-grandes-companias>

⁶⁰ Uso el término "sindemia" (un neologismo que une sinergia y pandemia) propuesto por el antropólogo médico Merril Singer en los años 90, para hacer hincapié en que las condiciones sociales y ambientales además de sanitarias previas a la llegada de la Covid-19 permitieron que la población sea más vulnerable ante él. De este modo, explica Singer, "vemos cómo [el virus] interactúa con una variedad de condiciones preexistentes (diabetes, cáncer, problemas cardíacos y muchos otros factores), y vemos un índice desproporcionado de resultados adversos en comunidades empobrecidas, de bajos ingresos y minorías étnicas". Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-54386816>.

⁶¹ BUTLER. *Cuerpos aliados y lucha política*, 2017, p. 203.

⁶² Disponible en: <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/el-emprendedurismo-le-da-glamour-a-la-precariedad-boaventura-de-sousa-santos/78712/>

campo en el que más nos desarrollamos, no ha escapado de este modelo puesto que, como apunta la profesora y ensayista española Remedios Zafrá, “la precariedad en los trabajos creativos funciona como una forma de domesticación”⁶³ aprovechándose del entusiasmo de quienes desarrollan estos proyectos.

Un punto azul pálido

Ya estábamos en medio de un colapso ambiental y la pandemia nos ha colocado en un momento bisagra⁶⁴ o en una especie de portal. Como bisagra, se sabe que el Antropoceno es menos una nueva era como tal antes que una “bisagra” y que nos obliga a reconocer que “lo que viene no será cómo lo que vino antes”⁶⁵. De igual manera, la escritora india Arundhati Roy ha dicho que este momento nos ofrece la oportunidad de juzgar la máquina del fin del mundo que hemos construido nosotros mismos:

Históricamente, las pandemias han obligado a los humanos a romper con el pasado e imaginar su mundo de nuevo. Esta no es diferente. *Es un portal, una puerta de enlace entre un mundo y el siguiente*. Podemos elegir atravesarla, arrastrando los cadáveres de nuestro prejuicio y odio, nuestra avaricia, nuestros bancos de datos e ideas muertas, nuestros ríos muertos y cielos humeantes detrás de nosotros. O podemos caminar a la ligera, con poco equipaje, listos para imaginar otro mundo. Y listos para luchar por él⁶⁶.

Hay mucha gente pidiendo volver a la normalidad, pero volver a esa “normalidad” – a las mismas prácticas y visiones de ayer – no podría ser peor. Sabemos que los causantes de esta pandemia hemos sido los seres humanos. No me estoy refiriendo a que el virus ha sido creado en un laboratorio chino, claro que no; me refiero a este sistema: mega extractivo, de consumo, necrocapitalista, donde los alimentos se llaman

⁶³ Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/laboral/entrevista-remedios-zafrá-libro-entusiasmo-precariadad-cultura-digital>

⁶⁴ Tal y como argumenta el astrónomo británico Martin Rees, por primera vez, tenemos la habilidad de degradar irreversiblemente la biosfera o tomar un camino errado con la tecnología y provocar un revés catastrófico a la civilización. Aquí algunas ideas suyas, así como de los filósofos Derek Parfit, Will MacAskill a favor y en contra de pensar este “momento bisagra”: <https://www.bbc.com/mundo/vert-fut-54389094>

⁶⁵ Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2020/04/13/la-pandemia-es-un-portal-9285.html>

⁶⁶ Disponible en: <https://lavaca.org/notas/arundhati-roy-la-pandemia-es-un-portal/>

commodities y tienen costo en la bolsa de valores – cuando hay tanta gente muriendo de hambre. El biólogo mexicano Gerardo Suzán Aspíri, cuya especialidad es la ecología de las enfermedades, menciona que las evidencias científicas permiten señalar que la deforestación, la fragmentación de hábitats y la pérdida de biodiversidad aumentan la presencia de patógenos emergentes causantes de estos recientes problemas de salud pública⁶⁷. Gracias a que hemos perturbado el “efecto de dilución”⁶⁸ en los ecosistemas, las enfermedades que saltan de animales a seres humanos, conocidas como zoonosis, han sido, y seguirán siendo si seguimos así, cada vez más frecuentes y más graves.

Como lo dije al inicio, este no es un extenso lamento donde pienso que caeremos inevitablemente en un fin sin remedio. Al contrario, quiero pensar el mañana con esperanza. Por eso las invito a que leamos a la poeta peruana Navale Quiroz:

Mi humanidad tiene hojas⁶⁹

Cansada estoy de ser humano
ven arráncame la piel y hazme vegetal
que verde quiero ser
desde mañana.

De mis pies descalzos
crecerán fuertes raíces
que me harán más terrestre que tú
pero desde mañana.

Y de mis brazos largos
frescas hojas saldrán llenas de savia
desde mañana.

⁶⁷ Disponible en: <https://es.mongabay.com/2020/04/covid-19-deforestacion-y-la-perdida-de-especies/>

⁶⁸ Cuando un ecosistema está intacto y sin perturbar, todas las especies de ese ecosistema están presentes, incluidos los patógenos; éstos, sin embargo, están “diluidos” gracias a la gran diversidad de especies presentes. Cuando el ecosistema se perturba, unas pocas especies se pueden volver extremadamente abundantes y, cuando eso sucede, sus patógenos también se vuelven extremadamente abundantes, dado el exceso de alimento. Eso facilita la aparición de brotes de enfermedades. El efecto de dilución es, entonces, el efecto que tienen los ecosistemas bien conservados de “diluir” a los patógenos, y es nuestra mejor defensa ante las enfermedades infecciosas emergentes.

⁶⁹ FAVARON. *Voces del limo. Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y la vida*, 2020, p. 263.

Mis dedos se abrirán
como flor que brota para dar fruto
pero espera mañana.
Porque aún suena en mi oído
la voz de la esperanza que me pide un tiempo
yo espero
pero sólo hasta mañana.

Que nos salgan ramitas de nuestros pies y que de nuestros brazos nos salgan flores para caminar y darnos la mano con quienes quieran también mejorar este mundo y retomar el imperdible lazo que nos une a nuestra Tierra. Ramitas y flores para caminar en las manifestaciones y manos para levantar las pancartas cuando “nuestros responsables” piensen que nadie reclamará por el daño que nos causan. Que ese “mañana” del poema sea el símbolo de esperanza. Que no se refiera a que hoy no hagamos nada para cambiar de vía, cambiar de modo de ver, cambiar de modo de pensar, sino que ese mañana siempre se encuentre como un impulso pues estamos seguros que las cosas pueden mejora: mañana. ¿Cómo logramos arreglar y posponer el fin del mundo?

Recordando las fotografías de mi querida Cerro de Pasco, ¿vieron como pequeños anillos que suben y bajan alrededor del gran cráter? Es por ahí por donde se transporta el material en grandes camiones. Hace más o menos una década, la antropóloga italiana Bárbara Trentavizi visitó la ciudad y escribió una crónica de su visita. En ella se pregunta: “¿Cómo será vivir en un lugar donde los recuerdos y el propio pasado son comidos sin piedad, sin reparo, donde el alma de un pueblo agoniza?”⁷⁰. Al final de su crónica dice que “la palabra hace aparecer lo que está escondido, lo que esta velado, lo que no queremos saber, la palabra le da presencia en la escena a estos miles de hombres y mujeres que a la sombra de las montañas siguen viviendo, amando, esperando”⁷¹.

⁷⁰ Disponible en: <https://www.alainet.org/es/active/39512>

⁷¹ Disponible en: <https://www.alainet.org/es/active/39512>

Hemos contado algunas historias, historias hechas de palabras. ¿Contar historias puede hacer algo en contra de todo lo que sucede a diario? Como lo ha mencionado el pensador indígena Ailton Krenak, mientras quienes quieren destruir el mundo ruegan para que desistamos de nuestros propios sueños, para nosotras y nosotros “adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história”⁷²; pero necesitamos un poco más. Podemos empezar a lograr que otros “involuntarios de la patria” deserten, así como lo han hecho ya muchos. ¿Desertar? Leamos a Eduardo Viveiros de Castro:

Nosotros aquí nos sentimos como los Indios, como todos los indígenas de Brasil: como parte de un enorme contingente de Involuntarios de la Patria. Los voluntarios de una patria que no queremos, de un gobierno (o desgobierno) que no nos representa y nunca nos representó. Nunca nadie representó a los que se sienten indígenas. Solo nosotros mismos podemos representarnos, o tal vez, solo nosotros podemos decir que representamos la tierra — esta tierra. No a « nuestra tierra », sino la tierra de donde somos, de la cual somos. Somos los Involuntarios de la Patria. Porque es *otra* nuestra voluntad. Involuntarios de todas las Patrias, ¡deserten!⁷³

¡Desertemos! Desertemos de las “Patrias” que no son nuestras, de las “Patrias” que “nuestros responsables” políticos han creído nuestra voluntad. No es nuestra voluntad la que siguen, es la de sus intereses. Ya no nos creemos esa mentira del “desarrollo sostenible”, progresar ahora es parar y pensar en otra vía. Una forma comunitaria, ecosocialista, diversa, creativa. Más que una ecología, una ecosofía, una sabiduría del *oikos*. Una ecosofía que combine, como lo ha mencionado Félix Guattari, tres registros: “el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana”⁷⁴. Además de ello, desertemos de esa otra gran Patria Antrópica. Tenemos solo a nuestra Matria, la Madre-Tierra que nos ha permitido vivir y existir durante todo este tiempo y en la que podemos vivir mucho tiempo más si le brindamos el respeto y los derechos que merece, por habernos dado la vida y por albergarnos en su vientre al momento de la muerte. Podríamos desestabilizar nuestra idea de

⁷² KRENAK. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019, p. 15.

⁷³ Disponible en: <<https://www.partage-le.com/2018/09/09/los-involuntarios-de-la-patria-eduardo-viveiros-de-castro/>>

⁷⁴ GUATTARI. *Las tres ecologías*, 2012, p. 4.

humanidad. Luchemos por ser ciudadanas y ciudadanos y que “nuestros responsables” no nos traten como clientes. Aprendamos de nuestras comunidades indígenas y de cómo se relacionan con la naturaleza que los rodea. No dejemos de imaginar: otro mundo es posible.

Me gustaría terminar como empecé, con la imagen de Sagan, ese pequeño punto azul pálido, lejano, como una mota de polvo, que nos alberga a todas y a todos. Con sus palabras, por medio de ellas, culmino:

Aquí está. Ese es nuestro hogar. Somos nosotros. Sobre él ha transcurrido y transcurre la vida de todas las personas a las que queremos. La gente que conocemos o de la que hemos oído hablar y, en definitiva, todo aquel que ha existido. [...] ha vivido ahí... sobre una mota de polvo suspendida en un haz de luz solar. [...] Nuestros posicionamientos, la importancia que nos auto atribuimos, nuestra errónea creencia de que ocupamos una posición privilegiada en el universo son puestos en tela de juicio por ese pequeño punto de luz pálido. Nuestro planeta no es más que una solitaria mota de polvo en la gran envoltura de la oscuridad cósmica. Y en nuestra oscuridad, en medio de esa inmensidad, no hay ningún indicio de que vaya a llegar ayuda de algún lugar, capaz de salvarnos de nosotros mismos. [...]

Quizá no haya mejor demostración de la locura de la vanidad humana que esa imagen a distancia de nuestro minúsculo mundo. En mi opinión, subraya nuestra responsabilidad en cuanto a que debemos tratarnos mejor unos a otros, y preservar y amar nuestro punto azul pálido, el único hogar que conocemos⁷⁵.

Referencias

AJMÁTOVA, Anna. *Réquiem y otros escritos*. Trad. José Manuel Prieto González. Madrid: Titivillus, 2020.

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Lima: Estruendomudo, 2011.

ARGUEDAS, José María. *Katatay*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2020.

BEST, Kristel; SUCASACA, Yaneth. *Allí donde canta el viento*. Antología de literatura amazónica. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2018.

BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós, 2017.

CARSON, Rachel. *Primavera silenciosa*. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

DRINOT, Paulo. Foucault en el país de los Incas. Soberanía y gubernamentalidad en el Perú neoliberal. En: DRINOT, Paulo. (ed.). *El Perú en teoría*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

⁷⁵ SAGAN. *Un punto azul pálido*, 2003, p. 14-15.

- FAVARON, Pedro (ed.). *Voces del limo. Muestra de poesía peruana en diálogo con el territorio y la vida*. Tsukuba: Cactus del viento, 2020.
- GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. México: Radio Pirata, 2012.
- HARVEY, David. *Razones para ser anticapitalistas*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.
- KLEIN, Naomi. *Esto lo cambia todo*. El capitalismo contra el clima. Barcelona: Paidós, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.
- MAILLARD, Chantal. ¿Es posible un mundo sin violencia? En: PÉREZ, Fernando. *La cólera de Occidente*. España: Plaza y Valdés, 2013.
- MEADOWS, Donald (et al). *Os limites do crescimento*. Tradução de Inês M.F. Litto. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- NOBRE, Antônio Donato. *El futuro climático de la Amanozía*. Informe de evaluación científica. São Paulo: Edición ARA, CCST-INPE e INPA, 2014.
- PEARCE, Fred. *When de rivers run dry*. Massachusetts: Beacon Press, 2018.
- SAGAN, Carl. *Un punto azul pálido*. España: Planeta, 2003.
- SCORZA, Manuel. *Redoble por Rancas*. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2008.
- SVAMPA, Maristella. *El colapso ecológico ya llegó*. Buenos Aires: SIGLO XXI, 2020.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do novoero*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Representações da natureza na literatura romântica: uma ecocrítica social e histórica

Rodrigo Medeiros Campos

Discorrer sobre o conceito de natureza e de sua função, bem como de sua representação na literatura em dado período, requer algumas reflexões teóricas preliminares para determinar o seu caráter histórico. Quando pensamos, por exemplo, no estudo feito por Leakey¹ sobre a relação entre Baudelaire e a natureza, que define “natureza pura” como “o universo (material e não humano) que nos rodeia”², percebemos a evidência de que uma natureza “pura”, não determinada pela sociedade humana, não subsiste em lugar algum, como observam Marx e Engels³. É possível, portanto, partir da análise de Marx, segundo a qual, desde o nascimento da sociedade burguesa, não é mais a natureza que determina a História, mas é a situação social que determina tanto a História quanto a relação entre o homem e a natureza. Partindo desse princípio, Georg Lukács afirma:

A natureza é uma categoria determinada pela sociedade. Isso quer dizer que o que é considerado natureza em um dado estágio da evolução social é determinado pela sociedade bem como o é o modo como as relações desta natureza e o homem são concebidas e o modo como se manifesta a oposição entre o homem e a natureza. Enfim, o que a “natureza” designa por sua forma, seu conteúdo, sua extensão e sua essência, tudo isso é determinado socialmente⁴.

¹ LEAKEY. *Baudelaire and Nature*, 1968.

² LEAKEY. *Baudelaire and Nature*, 1968, p. 40.

³ MARX; ENGELS. *A ideologia alemã*, 2009, p. 54.

⁴ LUKÁCS. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética marxista*, 2019, p. 216.

Essas considerações globais sobre a historicidade do conceito de natureza podem entrar em uma análise histórica e sociológica da literatura. Segundo o pensamento de Erich Kôhler⁵, é precisamente graças ao caráter específico de uma obra de arte que esta interpreta o estado da sociedade num dado período histórico e que o reproduz ao transformá-lo num sistema de significados que constitui a própria obra. De acordo com este ponto de vista, as descrições e as imagens que constituem o conceito de natureza ganham sentido a partir de uma reflexão sobre os problemas históricos e sociais que levam os escritores a usarem esses conceitos.

Quando Schiller postula o princípio segundo o qual “ou o poeta é a natureza ou ele a buscará”⁶ e vê nessa última atitude a característica principal da poesia moderna, “sentimental” (*sentimentalische Dichtung*), ele se refere explicitamente a um certo estado ideal, mas que a sociedade humana perdeu e que o poeta “sentimental” gostaria de reencontrar. Se isso não for mais possível, o poeta deve, pelo menos, “vingar” a natureza da perda de seu estado primitivo. Em contrapartida, Hegel⁷ teceu considerações a respeito do belo na natureza e na arte, de modo que a função da beleza natural na arte não seria explicada por seu conteúdo concreto, mas pelo significado geralmente atribuído a ela. Entretanto, no que diz respeito à literatura romântica, é certo que a evocação da natureza encontra as suas primeiras raízes no que Pierre Barbéris chamou de “romantismo aristocrático”, definido em uma de suas vertentes da seguinte forma:

Ela (*a literatura romântica*) confronta a vontade individual de socialização com as consequências de uma catástrofe histórica, pela qual não se sente pessoalmente responsável, mas que não pode deixar de assumi-la. Exílio, incoerência, absurdo, degradação universal, imagens de morte e definhamento: o universo romântico tem bases bem definidas⁸.

É desse ponto de vista que podemos compreender a função da natureza em alguns dos poemas de Lamartine (por exemplo, em *L'Isolément et L'Automne*). Tecer uma análise desses poemas a partir

⁵ KÖHLER. *Le hasard en littérature: Le possible et la necessite*, 1987.

⁶ SCHILLER. *Cultura, estética e liberdade*, 2009, p. 77.

⁷ HEGEL. *A razão na história*, 2013.

⁸ BARBÉRIS; GISSELBRECHT; NONAT. *Literatura e ideologias*, 1972, p. 114.

das experiências pessoais do poeta seria um exercício bastante estreito e limitador. Ao ser questionado quanto ao problema de saber “por que o leitor de 1820 não se importava com a relação entre esses poemas e Alphonse de Lamartine”⁹, Gustave Lanson foi muito feliz ao responder da seguinte forma: “O autor alterou tudo o que a realidade e a experiência lhe proporcionaram, de acordo com certas ideias de perfeição patética e beleza pura”¹⁰.

Partindo dessa premissa, percebemos que é a atitude do autor em relação à realidade que importa nesses poemas. A natureza é sua mediadora, uma vez que o poeta elimina toda a realidade concreta para poder dar um caráter de beleza superior à natureza que evoca. A beleza da natureza torna-se o único ideal possível para o homem, na medida em que ela está em total desacordo com a sociedade – ou melhor, essa idealização da natureza na poesia só se torna possível em uma situação histórica em que se consuma a ruptura entre o indivíduo e as tendências da evolução da sociedade.

Bastaria comparar a evocação lamartiniana do outono com a de Delille¹¹ na segunda canção de seu longo poema *Les Jardins* para nos convencer da historicidade do conceito de natureza em Lamartine. Esse poema, apesar dos tons de melancolia, permanece bastante impregnado da concepção positiva e didática da natureza como modelo para o homem e para a sociedade. Para Lamartine, ao contrário, a natureza contém toda a idealidade que a sociedade não pode apresentar – e mesmo essa idealidade não seria suficiente e sua insuficiência leva a um julgamento negativo sobre todo o mundo, um juízo que não é ditado em primeiro lugar por experiências pessoais nem, claro, pelo conteúdo concreto das imagens da natureza, mas por uma certa atitude do poeta para com a sociedade.

Se esta posição corresponde à experiência de grande parte dos jovens franceses do século XIX, as coisas mudam a partir do momento em que a crise de governo e a luta iminente entre a burguesia e a aristocracia oferecem novas perspectivas à juventude romântica que passou do monarquismo conservador ao liberalismo. Já certas linhas das “Odes de

⁹ LANSON. *Hommes et livres: Études morales et littéraires*, 2010, p. 181. Taducação nossa.

¹⁰ LANSON. *Hommes et livres: Études morales et littéraires*, 2010, p. 181. Taducação nossa.

¹¹ DELILLE. *Oeuvres De Jacques Delille: L'homme Des Champs*, 2019.

Hugo” (notadamente em *Le Poète dans les Révolutions*) apresentam uma crítica implícita à atitude de resignação de Lamartine e, especialmente, ao seu afastamento dos problemas sociais. Porém, se Victor Hugo¹², um grande admirador de Lamartine, declara no “Prefácio de Cromwell”: “tudo o que está na natureza está na arte”¹³, ele está claramente separado da posição de Lamartine para cuja natureza inclui tudo o que ainda não seria dominado pelas leis da sociedade.

A fórmula de Hugo implica o desejo de incluir todos os problemas sociais na literatura. Essa vontade é manifestada sobretudo com a intenção de trazer o grotesco para a arte. De grotesco, segundo a definição de Annie Ubersfeld, devemos compreender “a imagem mistificada da presença popular no campo da arte”¹⁴. Aqui, o conceito de natureza implica uma atitude positiva em relação à evolução social, cujas tendências devem ser encontradas na arte. Ao contrário da estética de Lamartine, que ao eliminar toda a realidade social tende a alcançar a beleza ideal na natureza, Hugo quer, ao se referir à totalidade da “natureza”, devolver o seu lugar à realidade e aos seus problemas na literatura. É evidente que esses diferentes conceitos de natureza vêm de uma avaliação divergente do Estado e da evolução da sociedade. Hugo carrega consigo o otimismo que precedeu a Revolução de Julho, um otimismo que ainda dá testemunho – embora seja de uma forma idealizadora – às memórias de Gautier na preparação da “Batalha de Hemani”.

Porém, sabe-se que esse otimismo não se confirmou na História. Uma vez instalada a monarquia burguesa, os escritores românticos foram rapidamente forçados a reconsiderar seus sonhos de uma sociedade melhor para a qual o “governo dos banqueiros” (Marx) recusou qualquer possibilidade de realização. Essa nova situação teve repercussões necessárias sobre o significado do conceito de natureza entre os românticos. Podemos constatar tais repercussões a partir da leitura do prefácio das “Rapsódias”, de Pétrus Borel, texto que expressa claramente as decepções políticas do autor:

¹² HUGO. *Prefácio a Cromwell e outros prefácios*, 2018.

¹³ HUGO. *Prefácio a Cromwell e outros prefácios*, 2018, p. 15.

¹⁴ UBERSFELD. *Para ler o teatro*, 2010, p. 57.

Se falo da República, é porque esta palavra representa para mim a mais ampla independência que a sociedade e a civilização podem deixar. Sou republicano porque eu preciso de uma liberdade ampla; a República oferecerá tal liberdade a mim? Não posso afirmar com certeza, mas quando essa esperança for destruída, como tantas outras ilusões, deixarei o Missouri!¹⁵

Tal posição, uma mistura de decepção e revolta, indica duas tendências nas quais o conceito de natureza se desenvolveria sob a monarquia de Julho. Ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de servir de refúgio para esperanças frustradas que não podem mais ser realizadas na sociedade, mas podem servir de referência para uma crítica estética na medida em que a natureza oferece possibilidades que a sociedade não pode alcançar. Em ambos os casos, as implicações desse conceito são muito mais diretamente políticas do que sob a Restauração. Isso se aplica até mesmo a Gautier, que foi capaz de se adaptar a todos os regimes políticos que conheceu. Nas *poésies d'España*, há sempre uma crítica à sociedade que oprime sonhos de felicidade. Essa crítica é um tanto vaga, é verdade, mas muito mais clara do que em Lamartine.

Se Gautier, portanto, indica os defeitos da realidade como ponto de partida da sua poesia, ele o faz a partir da explicitação desses defeitos, contrapondo-os a um conceito de natureza "imaculada", no conhecido poema *Dans la Sierra*. Nessa natureza idealizada, tudo o que é influenciado pela realidade social, "trabalho maldito", não tem direito à existência. A justificativa para esta exclusão é dada nos últimos versos:

Mais, moi je les préfère [sc.: les monts fiers et sublimes]
/aux champs gras et fertiles
Qui sont si loin du ciel qu'on n'y voit jamais Dieu!¹⁶

Nesse sentido, a poesia aspira, portanto, a uma idealização que as leis da sociedade (aqui representadas pelo trabalho e por seus frutos) não permitem. Só a natureza intocada pode dar uma ideia dessa idealidade.

¹⁵ BOREL. *Rapsodies*, 2011, p. 11. Tradução nossa.

¹⁶ Mas eu as prefiro [elas próprias: as montanhas orgulhosas e sublimes]/aos campos ricos e férteis Que estão tão longe do céu que, de lá, nunca se vê Deus! GAUTIER. *Baudelaire*, 2001, p. 65. Tradução nossa.

Deve-se notar, entretanto, que Gautier nunca pensa em usar essa contradição natureza-sociedade de uma forma crítica. Ele vê apenas uma perda irreversível que deve ser mencionada melancolicamente. Esta perspectiva fica evidente nesta estrofe do poema *Après le feuilleton*, que apresenta a necessidade de “fuga” após o trabalho alienante e mecanizado:

Voix de l’âme et de la nature,
J’écouterai vos purs sanglots,
Sans que les couplets de facture
M’étourdissent de leurs grelots¹⁷.

Se Gautier representa, portanto, uma tendência bastante resignada no uso do conceito de natureza, esta é apenas uma das possibilidades de dar sentido a tal conceito sob a monarquia de Julho. Essa tendência foi fortemente criticada por Pierre Leroux em suas “Considerações sobre Werther”:

Portanto, não nos surpreendamos que toda a poesia de nosso tempo tenha se refugiado na natureza. Sempre nos refugiamos ali, para buscar consolo ou inspiração em tempos de renovação. [...] O que faltou aos artistas do nosso tempo [...] é combinar o sentimento pela natureza com um sentimento igualmente aguçado pelos destinos da humanidade¹⁸.

O que Leroux contesta aqui é o caráter simplista de fuga encontrado no conceito de natureza utilizado na literatura. Em contrapartida, ele defende uma postura crítica da literatura que também deve contribuir para o advento de uma sociedade melhor. Sabemos que esse requisito faz parte de um socialismo romântico que, especialmente nos anos 1840, exerceu forte impacto na literatura romântica. Tal desenvolvimento é também encontrado no conceito de natureza.

A crítica em torno dessa concepção aponta claramente para o perigo representado pela ordem estabelecida. A natureza pode ser usada como base de uma crítica da sociedade na literatura. Podemos notar aqui uma abordagem encontrada especialmente em Fourier e entre os

¹⁷ Voz da alma e da natureza,/ Vou ouvir seus soluços puros,/ Sem os dísticos da cobrança/ Me atordoe com seus sinos. GAUTIER. *Baudelaire*, 2001, p. 87. Tradução nossa.

¹⁸ LEROUX. *Philosophie du Bonheur*, 2015, p. 33. Tradução nossa.

“Fourieristas”. Simone Debout traça algumas reflexões sobre o conceito de natureza de acordo com Fourier:

Todo edifício harmônico repousa na revelação decisiva de uma natureza “intencional” (ou passional). Se o homem e, conseqüentemente, o mundo social e a natureza circundante nunca existiram plenamente, eles não podem converter suas deficiências ou seus distúrbios na mais densa harmonia graças ao único desdobramento de uma linguagem inventiva ou de fórmulas significativas: estas têm força apenas pela inflexão inicial que os une aos movimentos¹⁹.

Este conceito, portanto, implica a existência de uma harmonia pré-estabelecida na natureza, uma harmonia cuja realização é impedida pelas restrições sociais, mas para a qual tende toda a evolução da sociedade. Fourier se justifica de forma clara e precisa: “Minha teoria se limita a usar as paixões reprovadas, como a natureza lhes dá, e sem mudar nada”²⁰. Por “paixões reprovadas”, devemos entender aqui as necessidades e as aspirações do homem que são dadas pela natureza e que, reprimidos pela sociedade, não permitem a harmonia social. Essa concepção assume toda a sua importância para a literatura na medida em que tem uma função crítica. A literatura deve, portanto, comparar as possibilidades de evolução harmoniosa encontradas na natureza com as estruturas da sociedade que impedem sua realização. Ao mesmo tempo, a literatura é “autorizada” a evocar as belezas da harmonia futura.

No contexto da crescente oposição à monarquia de Julho, essas tendências em favor de um papel crítico da arte e da literatura foram em sua maioria assumidas por parte da burguesia de oposição e da pequena burguesia. Elas aparecem precisamente em escritores como Esquiros, Champfleury e, em particular, em Baudelaire. *Le Salon de 1846*, de Baudelaire, refere-se várias vezes a um conceito de natureza muito próximo ao dos fourieristas. Isso é evidente na seguinte passagem:

O desenho é uma luta entre a natureza e o artista, na qual o artista triunfará tanto mais facilmente quanto melhor compreender as intenções da natureza. Não cabe a ele copiá-la, mas interpretá-la em uma linguagem mais luminosa²¹.

¹⁹ DEBOUT. *L'utopie de Charles Fourier*, 1978, p. 114. Tradução nossa.

²⁰ FOURIER. *Design for utopia: Selected writings*, 1976, p. 90. Tradução nossa.

²¹ BAUDELAIRE. *Le salon de 1846*, 2015, p. 29. Tradução nossa.

O dever do artista seria, portanto, descobrir o sentido de sua obra a partir de uma interpretação referente às intenções da natureza que vão além da realidade dada. Este problema é colocado em evidência em outra passagem de Baudelaire:

O ideal, portanto, não é aquela coisa vaga, aquele sonho enfadonho e intangível que flutua no teto das academias; um ideal é o indivíduo, reconstruído e transformado pelo pincel ou pelo cinzel na verdade deslumbrante de sua harmonia nativa²².

A noção que importa aqui é a de “harmonia nativa” que o artista deve restituir. Então, a intenção da natureza é concretizada: o ideal da arte reside na criação daquilo que é preconcebido na natureza, daquela “natureza intencional” que, para Fourier, garante a possibilidade de uma sociedade harmoniosa.

Neste breve ensaio, não precisamos nos referir às várias alusões ao Fourierismo encontradas em *Le Salon de 1846* para perceber a sua influência sobre o conceito de natureza no jovem Baudelaire, especialmente porque esse conceito está vinculado a uma concepção progressista da arte. A esperança no “vento que soprará amanhã”²³, de que falava Baudelaire, é aqui concretizada pelas ideias fourieristas.

Com base nessas observações, torna-se pertinente remetermos a certos poemas de Baudelaire que datam desse período e, em particular, para *Correspondances*, que parece imbuído desse conceito de natureza. Seria lícito perguntar com alguma razão como, levando em conta essas descobertas, é possível explicar o ódio à natureza que Baudelaire mostrará mais tarde. É justamente nesse problema que reencontramos a historicidade do conceito de natureza. Se, por um lado, o conceito de natureza (com as implicações críticas e utópicas que encontramos em *Le Salon de 1846*) participa do movimento político e ideológico que prepara a revolução de fevereiro, por outro também inclui a esperança de um futuro harmonioso para a sociedade. Essas esperanças, uma vez arruinadas pelo golpe, determinam que o conceito de natureza deve necessariamente mudar. A famosa frase: “toda a natureza participa do pecado

²² BAUDELAIRE. *Le salon de 1846*, 2015, p. 41. Tradução nossa.

²³ BAUDELAIRE. *Le salon de 1846*, 2015, p. 42. Tradução nossa.

original”²⁴ e tudo o que isso implica no pensamento e na estética de Baudelaire explica essa experiência.

A partir desses poucos exemplos, tivemos, pois, a intensão de evidenciar a forma como o conceito de natureza pode, dependendo das circunstâncias históricas e políticas que os escritores enfrentam, servir a diferentes formas de reflexão estética e uso poético. Este ensaio se propôs, portanto, a delinear certas tendências gerais de desenvolvimento e indicar como uma abordagem histórica pode permitir melhor compreensão das relações entre natureza e Literatura.

Referências

- BARBÉRIS, Pierre; GISSELBRECHT, Andre; NONAT, Mitsou. *Literatura e ideologias*. Madri: Alberto Corazon Editora, 1972. 262p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le salon de 1846*. Paris: Ligarán, 2015. 68p.
- BELLANY, Edward; FOURIER, Charles; OWEN, Robert. *Writings of the utopian socialists*. Saint Petersburg: Red and Black Publishers, 2013. 310p.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOREL, Pétrus. *Rapsodies*. Paris: Nabu Press, 2011. 146p.
- DEBOUT, Simone. *L'utopie de Charles Fourier*. Paris: Payot, 1978. 277p.
- DELILLE, Jacques. *Oeuvres De Jacques Delille: L'homme Des Champs*. Princeton: Wentworth Press, 2019. 284p.
- FOURIER, Charles. *Design for utopia: Selected writings*. Berlim: Schocken books, 1976.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001. 144p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história*. São Paulo: Editora Almedina, 2013. 240p.
- HUGO, Victor. *Prefácio a Cromwell e outros prefácios*. Porto: Edições Afrontamento, 2018.
- KÖHLER, Erich. *Le hasard en littérature: Le possible et la necessite*. Paris: Klincksieck Éditions, 1987. 128p.
- LAMARTINE, Alphonse. *Méditations poétiques*. Paris: Éditions du Seuil, 2020. 286p.
- LANSON, Gustave. *Hommes et livres: Études morales et littéraires*. Paris: Nabu Press, 2010. 372p.
- LEAKEY, Felix William. *Baudelaire and Nature*. Manchester: Manchester University Press, 1968.
- LEROUX, Pierre. *Philosophie du Bonheur*. Paris: La Bibliothèque Digitale, 2015. 79p.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2019. 616p.

²⁴ BAUDELAIRE. *Le salon de 1846*, 2015, p. 35. Tradução nossa.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

SCHILLER, Friedrich. *Cultura, estética e liberdade*. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

UBERSFELD, Annie. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 218p.

**Sobre paisagens inventadas,
animais e plantas**

Não quero dominar a natureza: uma leitura de *Batendo pasto*, de Maria Lúcia Alvim

Laura Gabino

*Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.*

*Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.*

Eta vida besta, meu Deus.

Carlos Drummond de Andrade

Em 2020, ano de catástrofes e de pandemia, ressurgiu do esquecimento, crítico e editorial, a poeta mineira Maria Lúcia Alvim, com a publicação de *Batendo pasto*¹, que, em tempos tão áridos e tristes, vem não só como um lampejo de esperança, mas também trazendo como tarefa – urgente – para a crítica literária, ler, reler e celebrar essa voz esquecida e silenciada. Escrito em 1982 e entregue a Paulo Henriques Britto com o pedido de que o publicasse apenas após a sua morte, o livro chega, inédito, as nossas mãos e às mãos da poeta poucos meses antes do seu falecimento. Surgem, então, após esse hiato de mais de 30 anos, sem que houvesse um livro da poeta ou até mesmo discussões críticas acerca de sua obra², questionamentos que buscavam entender tal comportamento do exercício crítico literário brasileiro. Ou ainda: quando chega um livro, até então inédito, em nossas mãos, com tamanha potência poética e, mesmo escrito há quase 40 anos, como uma voz tão contemporânea, precisamos entender e rastrear tal poesia.

¹ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020.

² Fazemos, aqui, uma leitura ampla da crítica literária acerca da poeta, mas não nos esquecemos da dissertação de mestrado de Juliana Veloso, de 2015: *A narrativa histórica na poesia de Maria Lúcia Alvim: Romancero de Dona Beja*.

Em primeiro lugar, em uma tentativa quase historiográfica, tentaremos compreender a voz de MLA³ na poesia brasileira a partir da segunda metade do século XX, para, então, delimitarmos uma possível leitura de *Batendo pasto*, que, de antemão, será ler a costura entre poesia e natureza. Nascida em Araxá, irmã de outras vozes tão importantes para a nossa literatura, Francisco Alvim e Maria Ângela Alvim, Maria Lúcia Alvim publica o seu primeiro livro em 1959, *XX Sonetos*, e, posteriormente, mais outros cinco – *Coração incólume* (1968), *Pose* (1968), o famoso *Romanceiro de Dona Beja* (1979) e *A rosa malvada* (1980) – antes do grande hiato, além da coletânea da saudosa coleção Claro Enigma, *Vivenda* (1959 – 1989). Apesar de em um pouco mais de 20 anos ter publicado cinco livros, sua poética, sua obra nunca obtiveram destaque ou atraíram tantos olhares da crítica e dos leitores como agora. Uma possível hipótese, levantada por Ricardo Domeneck e Guilherme Gontijo Flores, responsáveis pela publicação do inédito, é a divergência dessa voz, muitas vezes tida como tradicional, formal, lírica demais no contexto histórico e literário em que se insere. No pós-guerra e também após o golpe civil militar no Brasil, que instaura os anos de chumbo, fortalece-se uma geração vanguardista e de resistência à qual MLA não pertencia. Em realidade, a poesia de Alvim vem na contramão dos concretistas e dos poetas do mimeógrafo, por não apresentar o que essa geração propunha: essa pode ser uma das razões para os anos de silenciamento – ainda que seja discutível o caráter inovador de sua poesia, principalmente quando se pensa no método específico de composição de MLA, que, inclusive, revê e atualiza certa tradição, propondo inovações e uma diversidade formal inegável, como veremos no decorrer desta leitura.

Uma outra hipótese que deve ser levantada é o motivo de essa voz, que se insere em *Batendo pasto*, mesmo após quase 40 anos de sua escrita, ser tão contemporânea. Curiosamente, o contexto em que a obra foi escrita, 1982, e o momento em que é publicada têm muito em comum, quando pensamos na barbárie, no autoritarismo, na violência que os aproximam. Enquanto na década de 1980 o Brasil era marcado

³ Tomamos emprestada a abreviação dada a Maria Lúcia Alvim, MLA, por Paulo Henriques Britto, na orelha do livro.

pela truculência policial, por um governo autoritário, pela destruição da democracia – questões ainda tão latentes na nossa sociedade –, o ano de 2020 é marcado, dentre tantas outras tragédias, pelas queimadas no Pantanal, pelo descaso com as comunidades indígenas, pela liberação descomunal de agrotóxicos e, sobretudo, pela pandemia e morte de milhares de brasileiras e brasileiros. Resumindo: *Batendo pasto* é escrito e publicado *na era das catástrofes*⁴. Nesse sentido, a obra chega como um alento e, ao mesmo tempo, como vigor, por tratar a temática da natureza de forma bastante única e específica, trazendo questões cada vez mais presentes na atualidade, quando se pensa na relação entre o ser humano e a natureza – e é esta a hipótese que levantamos para entender a força contemporânea dessa obra.

É, portanto, partindo dessas hipóteses e de uma leitura atenta da obra inédita de Maria Lúcia Alvim que propomos ler e pensar como nessa poética se costura uma relação entre poesia e natureza, única e potente. Rastreamos, em seus poemas, as inovações formais propostas pela combinação entre o popular e o erudito, as metáforas metalinguísticas, a construção imagética do campo e a representação dos animais. Este ensaio, dessa forma, busca celebrar e contribuir, mesmo que minimamente, para a divulgação da voz da escritora no meio acadêmico e para a construção de uma fortuna crítica acerca dessa grande poeta por tanto tempo esquecida e que, agora, ganha espaço nas nossas estantes e no mercado editorial.

O capim é a minha grande reserva interior: a natureza da poesia

O título do inédito, *Batendo pasto*, chama-nos atenção para tal vocabulário voltado para o cuidado da terra, do pasto, que se desenha por toda a obra. É o roçar, o preparo e o cuidado com o solo para que ele possa, assim, germinar, anunciando um livro de poesia, o que nos leva, quase de forma imediata, a pensar no discurso metalinguístico, como escreve Júlia de Souza na resenha para a revista *Quatro Cinco Um*:

⁴ Termo caro a Eric Hobsbawm, Isabelle Stengers - que nomeia seu livro *No tempo das catástrofes* com a expressão - e outros pensadores da Modernidade.

“Bater pasto” compreende um largo de sentidos: capinar, semear, plantar, colher, armar curral, arrancar as pragas pela raiz. Bater pasto é estar e atuar na terra fértil; e, no limite, fundá-la. A relação frutífera e zelosa com o solo se aproxima do trato da poeta com a linguagem: o poema é fruto do cultivo – semear, podar, capinar, purgar⁵.

O poema, nessa voz que se anuncia, é fruto de um trabalho da poeta, fruto do labor com a linguagem, com os sons, com a forma, com o ritmo. Essa costura entre o manejo com a roça e com o que vem dela e a arte poética faz parte da tradição literária – desde quando pensamos na tradição da lírica ocidental com *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, até a poesia moderna brasileira, como João Cabral de Melo Neto e “Catar feijão”, por exemplo, um dentre tantos outros poemas – e é construída, na voz de Maria Lúcia Alvim, de forma bastante específica, seja pela escolha vocabular, seja pela escolha formal tão diversa. No primeiro poema da série “Cinco sonetos encapuchados”, “do usufruto”, o próprio título já indica o caráter metalinguístico nele presente:

Este soneto é um usufruto
Das palavras que aqui vou perpetrar
O fruto se retalha, dissoluto.
Palavras criam corpo no lugar.

Corre os olhos num rasgo de Absoluto.
Repare nesta folha, circular.
Nesse gomo roliço, diminuto.
Na pedra corriqueira, a ressarar.

Assim o Coração, pão de minuto.
Aquilo que na moita irá grassar.
Amor pardinho, virá o dia curto.

⁵ SOUZA. Fruta mordida, 2021. Disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/fruta-mordida>. Acesso em: 14 de mar. de 2021.

O Bem virá depois, para ficar.
Ao contrair o Sol, zarpo de bruto:
Meeira, me aboleto, sabiar⁶.

Nesse primeiro soneto, forma cara à poeta, o caráter metalinguístico já é posto desde a primeira estrofe com a construção da imagem do poema como usufruto das palavras: “Este soneto é um usufruto/ Das palavras que aqui vou perpetrar”. A escolha vocabular, não só nesse poema, mas em toda a obra de MLA, merece um olhar cuidadoso e crítico, e, nesse caso, a escolha de *usufruto*, tanto no título quanto no primeiro verso, não é gratuita. Para além do significado mais comum e óbvio que nos vem, o de direito ao uso da terra e do que ela produz dado a alguém, juridicamente, a etimologia de usufruto, de origem latina, vem de *usus-fructus*, que pode significar também uso dos frutos, noção que parece fazer mais sentido na poesia e na leitura aqui feita da poética de Maria Lúcia Alvim. O soneto – e toda a poesia de MLA – é construído pelo direito ao uso dos frutos da linguagem, as palavras, que são colhidos pelo trabalho poético cuidadoso, gentil e árduo. As palavras, assim, criam forma, transformam-se em imagem – “Palavras criam corpo no lugar” –, misturam-se a outros elementos, à folha circular, ao gomo roliço e diminuto, à pedra corriqueira – “Repare nesta folha, circular/Nesse gomo roliço, diminuto/Na pedra corriqueira, a ressudar” –, construindo essa voz poética única de MLA que costura poesia e natureza em um só fruto.

Seguindo nessa mesma esteira de análise da construção de imagens e figuras de linguagem, é importante frisarmos também que, se nesse soneto o trabalho com o campo é metáfora para o próprio fazer poético, em outros poemas é também metáfora para o amor:

O amor
soltou do meu corpo
como o tamoeiro da canga
desgovernou
todo um tempo
de amanhã⁷.

⁶ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 83.

⁷ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 55.

Nesse poema da primeira série do livro, *êxtase*, o amor é posto de igual para igual com o trabalho de arar a terra. Igualmente, faz-se necessário, assim como na leitura de todo livro, recorrer ao dicionário para entender o sentido de certas palavras pouco habituais do nosso cotidiano: 1. tamoeiro de canga, que significa a peça de madeira que se coloca entre os animais nos carros de bois; 2. amanho, que significa o cultivo da terra, a lavoura. A lírica amorosa, nesse poema, é construída por meio de um vocabulário do campo e comparada à colheita que desanda por um problema no arado do carro de boi – ideia que se torna imagem pela própria disposição, seja pelo *enjambement* dos versos, que têm a completude de sentido no verso seguinte, seja pelo próprio sentido originário de *enjambement*, que se referia ao traço, ao caminho do arado na terra, que, no caso, é assimétrico, desigual. O amor, dessa forma, é posto no seu sentido mais originário, despretensioso, árduo, ao ser, metaforicamente, comparado ao trabalho braçal, ao cuidado da terra e da natureza, muitas vezes, descontrolado, desgovernado.

Por fim, a análise desses dois poemas nos mostra uma das características mais marcantes dessa obra: a antítese entre o erudito e o popular, entre a tradição e o rês do chão – poderia ser escrito todo um ensaio crítico sobre essas categorias negativas da poesia de MLA, que serão, aqui, apenas pinceladas nas intersecções com o argumento central dessa leitura: a relação poesia-natureza. Apesar de ser lida por muitos como lírica e tradicional demais, a forma como Maria Lúcia Alvim se vale e imprime a tradição em seus versos é inovadora. Há, em *Batendo pasto*, pensando em aspectos formais: sonetos, forma clássica e tradicional, como o que foi lido e toda a série *cinco sonetos encapuchados*, poemas breves em sua maioria dísticos, como na série *balaio de gato*, e até mesmo a ladainha que se aproxima da literatura de *nonsense*, em “Litania da lua e do pavão”. Em relação à temática, que perpassa temas nobres, o amor e a morte são colocados ao rês do chão, ao campo, ao pasto, ao capim – como em: “Amoitado em meu corpo/o amor/quente quente/flor de marinheira/a soffrear/bolor” e “Meus olhos são como dois bacorinhos/feridos de morte”. Ou ainda: há a combinação de formas tradicionais, como o soneto e uma escolha vocabular, muitas vezes, de difícil apreensão de sentido, o erudito, a cantiga popular – como na epígrafe

“A dança da carranquinha/É uma dança estrangulada/Que põe o Joelho em terra/Faz a gente ficar danada”, e no soneto “cantiga de roda” – ao vocabulário popular, de quem cuida da terra, como anuncia o próprio título. *Batendo pasto*, nesse sentido, é o resultado de um trabalho frutífero e criativo com a linguagem, valendo-se de formas e temas nobres à tradição, ao mesmo tempo que os aproximam do popular, do rústico, do campo e, sobretudo, da natureza.

Pela tardinha/Subo pr’o pasto/Sozinha: o interior na poesia

Se o título do inédito aponta para uma possível leitura dos poemas, a partir da linguagem metapoética, *Batendo pasto* anuncia também a construção de imagens, de paisagens relativas ao interior, ao campo e, conseqüentemente, à natureza. Isso se constrói, na poética de Maria Lúcia Alvim, de forma bastante criteriosa – para além da presença constante de nomes de animais e plantas, que ainda analisaremos – por meio da escolha vocabular relativa ao campo – capim, pasto, curral – e da potência imagética de seus poemas, que constroem imagens poéticas não só desse campo, mas também do trabalho da roça, do interior. Nesse sentido, nesse momento do ensaio, dedicaremos-nos a ler e pensar como a paisagem e a natureza são construídas e *inventadas*, para usar o termo de Anne Cauquelin.

Na leitura de muitos poemas, sobretudo os mais breves, podemos perceber a construção dessa paisagem como em frames de imagens, ou ainda, como se fossem quadros, pinturas; melhor: paisagens da janela, emolduradas. Entretanto, diferentemente do habitual, em que a pintura, a fotografia ou até mesmo a vista de uma janela distanciam, domesticam, tornam a paisagem estática – “A janela, como tudo o que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem a distância, o arco que emoldura, a coluna que designa e corta [...]”⁸ – na poesia de MLA, a natureza e o campo são vivos, em movimento – inclusive, pelo trabalho com a terra – e estão, de certa forma, em fusão com essa voz poética que se enuncia, característica que leremos a seguir. Quando se pensa em construção de

⁸ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 139.

imagem, uma questão que pode surgir é a de como a natureza pode ser representada não só na poesia, mas nas artes em geral:

Pela janela vejo, portanto, algo da natureza, extraído, da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve. Mas o que é que, nesse espetáculo paisagístico, que tenho diante de mim na moldura da janela, me diz que há "natureza" ali?⁹

A resposta, então, dada por Cauquelin é a presença dos quatro elementos que compõem a *physis*, na cultura ocidental: a água, o fogo, a terra e o ar. Desses elementos, pelas leituras já feitas e pelo próprio título, é indubitável que a terra, na poesia de MLA, está em destaque e se sobressai em relação aos outros elementos, ainda que apareçam também em seus versos. No quinto poema da série *Êxtase*, é possível analisar essa construção da paisagem:

Manhã sem rugas
pequenos depósitos de agrura na poça
exorbitei de alegria
a abóbada celeste não dá vazão
silos de silêncio
ó ser astral
o capim é minha grande reserva interior
a esperança
desleixo¹⁰

Nesses versos, podemos ler, para além da presença da terra, do solo – fio condutor dessa obra – a apresentação da água e, sobretudo do ar. A manhã, a alvorada, anunciada de forma silenciosa, desenha-se, para essa voz, por meio da representação do céu, que corresponde ao elemento ar. Essa representação se dá, mais uma vez, pela escolha vocabular – exorbitei, abóbada celeste, ser astral – que constrói, então, a imagem do amanhecer, vista, sobretudo, pela mudança do céu e a chegada do sol, ser astral. A água – poço – e a terra aparecem timidamente, a representação desse último elemento, porém, é responsável por um

⁹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 143.

¹⁰ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 55.

dos versos mais emblemáticos – “o capim é minha grande reserva interior” – em que é percebida tal costura entre a voz e o pasto, mais especificamente, do capim.

Sabendo que a presença desses quatro elementos, sobretudo da terra, perpassa toda a obra e, portanto, no decorrer dos versos são construídas paisagens, é inventada a natureza, vale analisar a afirmação de Paulo Henriques Britto¹¹ de que *Batendo pasto* é uma égloga moderna¹². De fato, a poesia de Maria Lúcia Alvim traz para a cena literária a vida no campo, no pasto e, de certa forma, celebra tal vida, mas principalmente celebra a comunhão entre a voz poética e a natureza. Outra questão que vale ser frisada é em relação a uma possível comparação aos poetas árcades: seria ingênuo aproximar a obra de MLA à poesia do arcadismo, apenas pelo caráter bucólico, que pode parecer ser comum. Isso porque, além das diferenças óbvias em relação tanto ao contexto de produção quanto ao trabalho com a linguagem, *Batendo pasto* revela uma maneira de representar a natureza bastante específica. Enquanto o arcadismo é marcado pelo *fugere urben*, pelo *locus amoenus*, pela retomada de valores clássicos, e, assim, pela idealização da vida bucólica, na poesia de MLA a relação entre o sujeito e a natureza é outra. No lugar da idealização, da apreciação da paisagem apenas por prazer, nesses versos, há, sim, a admiração dessa paisagem, entretanto, sempre atrelada ao trabalho, ao preparo da terra e dos frutos que dela vêm. Ainda, a paisagem que se desenha não é a paisagem considerada ideal, sob moldes europeus, a construção da paisagem em MLA é do pasto brasileiro, das fazendas de Minas Gerais¹³ e do interior do Rio de Janeiro. Não há o distanciamento entre o eu, que olha essa paisagem enquanto espectador, a voz que se imprime nessa poética se mistura à própria natureza:

¹¹ Expressão retirada do texto “Um poema de Maria Lúcia Alvim”, de Paulo Henriques Britto, de 2004, em que o poema “Meus olhos são como dois bacorinhos/feridos de morte” é analisado.

¹² Essa leitura é também feita por Júlia de Souza, na resenha da revista Quatro Cinco Um: “*Batendo pasto*, sugere Britto, é uma ‘espécie de égloga moderna’. A égloga é um gênero pastoril e dialógico. Os travessões, presentes em muitos dos poemas, atestam essa hipótese: não há aqui uma voz unívoca, mas, por vezes, algo próximo de um coro, de ecos que conversam e cantam a partir da natureza e em torno dela”. SOUZA. *Fruta mordida*, 2021.

¹³ Se pensarmos em questões autobiográficas, *Batendo pasto foi escrito em 1982*, na temporada em que Maria Lúcia Alvim passou na Fazenda de Pontal, em Minas Gerais.

Umbigo de bananeira
os lábios dela
por onde nasci
Ladeada de lágrimas
espargindo seu nome
Depositei sobre o túmulo
Uma a uma¹⁴.

Nesse poema, essa fusão torna-se evidente: o sujeito poético e a natureza se fundem, confundem-se, ocupando o mesmo espaço, um corpo se origina do outro. Em *Batendo pasto*, assim, desenha-se não só a paisagem do interior do campo, mas também essa paisagem voltada para a relação que se estabelece com o que está a sua volta.

Figueira-mansa: as plantas, os animais e a poesia

Após a análise de como é inventada a paisagem em *Batendo pasto*, cabe, enfim, voltar o olhar para a presença, constante e sistematizada, de plantas, frutos e animais na poesia de Maria Lúcia Alvim e como essa presença contribui para a construção, para a representação do campo nesses versos. Isto é, os mundos botânico e animal compõem a representação desse mundo rural e tornam-se protagonistas dessa poética.

Em primeiro lugar, precisamos fazer uma leitura de levantamento, arqueológica, para identificar tais nomes, que, muitas vezes, podem estar discretos em meio a outras palavras, inseridas nas paisagens criadas nos poemas. Em relação às plantas e aos frutos, de maneira geral, ao mundo botânico, além do destaque para o pasto e o capim, que se referem a essa vegetação rasteira típica do campo, destacamos, nesses versos: umbigo de bananeira, flor de marianeira, figueira-mansa, figueira-brava, ipês, jenipapo, bambu. Em relação aos animais, o pombo, a tarântula, os morcegos, os bacorinhos, as seriemas, o bacurau, o galo, a galinha, a cobra, o gato, o pavão e o vagalume. A partir dessa lista, é interessante pensar na quantidade e na diversidade de animais que aparecem e que podem passar despercebidos em uma leitura despreziosa. Pela evidência colocada no título e na repetição das palavras *pasto* e *capim*, o

¹⁴ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 40.

universo botânico salta aos olhos, ainda que haja uma representação, em quantidade de nomes, do mundo animal maior. Nesse sentido, as plantas e os frutos são, em alguns versos, colocados como protagonistas:

Figueira-brava
provei tua doçura
morácea
tuas flores invisíveis encerradas em
receptáculo carnoso
alvacentas
diáfanas
tua pele castanho-violácea
vermelho-carmesim
a tua polpa

Figueira-mansa
escamosa
solitária
tenho as costas perfuradas por dois olhos
minhas artérias pubescentes
pulsaram no batismo do teu nome
árvore-corpo
pojando¹⁵

Entretanto, apesar de talvez aparecer de forma mais discreta, nos interessa também analisar de quais formas os animais, tão presentes no campo e muitas vezes fundamentais para o trabalho e para a vida rural, são representados nesses versos. Antes, cabe a leitura de bibliografias e de artigos especializados nas representações dos animais, na animalidade, na literatura, bem como desenvolve Maria Esther Maciel em um de seus muitos artigos e trabalhos sobre o assunto:

As tentativas literárias de recuperar o elo intrínseco entre o ser humano e o não humano afirmam-se, portanto, em nosso tempo, como formas criativas de acesso ao outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade. São formas um tanto variadas, obviamente, que vão do esforço figurativo (mais comum

¹⁵ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 48-49.

à narrativa) ao gesto de apreensão, pela linguagem, de uma possível subjetividade animal, tarefa atribuída, sobretudo, à poesia¹⁶.

A representação animal é uma constância na literatura e diz muito sobre como, na sociedade, é vista e posta a relação entre o ser humano e os animais. Pensando nas próprias vozes mineiras da literatura moderna no Brasil, seja na prosa com os contos de Guimarães Rosa, seja na poesia de Drummond, a presença da animalidade é inegável na tradição e nos leva a questionar como ela é construída na poesia de MLA.

No século XX, com a modernidade e a ascensão do capitalismo, as relações humanas e também as relações estabelecidas entre os seres humanos e os animais são modificadas. Se antes existiam a cultura de subsistência, as pequenas agriculturas e seus pequenos agricultores, com a criação de um ou dois animais para o próprio sustento, no mundo contemporâneo – e isso tem se tornado cada vez mais latente na configuração da sociedade brasileira atual – temos os grandes produtores de monoculturas e pecuaristas, que inclusive influenciam politicamente, como a bancada ruralista, a massificação da criação de animais que desrespeitam essas vidas – questão importante para se pensar qual o lugar que os animais ocupam na sociedade e, conseqüentemente, nas representações artísticas, no caso, a poesia. Contudo, a representação animal em *Batendo pasto* vai na contramão dessa relação marcada pela violência.

O animal pode ser visto a partir de sua alteridade, isto é, das múltiplas diferenças que se estabelecem com os humanos, sendo a principal, no senso comum, a linguagem tal qual a concebemos, com conceitos, significantes e significados, ainda que se possa discutir a presença de outros tipos de linguagem que não a nossa. O que vale frisar, aqui, é a outridade: o animal é visto como o outro, o diferente, o contraste e, em como muitos outros aspectos na nossa sociedade, a alteridade não é vista com respeito, mas sim com a violência. Tal relação violenta pode ser vista em suas diversas nuances: a agressão, o abandono e, no caso da vida rural, principalmente, a exploração pelo trabalho. Entretanto, essa não é a forma como a poesia de MLA revela a animalidade no campo, no pasto, mesmo que haja algumas referências indiretas a esse universo, como

¹⁶ MACIEL. Poéticas do animal, 2011, p. 87.

a menção ao carro de bois, que utiliza a tração animal, ou a menção à produção de leite por vacas, que não ganha destaque ou é apresentada de forma negativa e exploratória. Os animais, nesses versos, são retratados de forma bastante orgânica e livre no campo, no pasto; ou ainda: são apenas alguns elementos sem função específica no contexto retratado, não há uma construção da subjetividade dos animais ou o protagonismo deles – como podemos ler em alguns poemas de Leonardo Fróes, por exemplo –, são apenas corpos que existem e ocupam a paisagem desenhada – “Onda de capim gordura/vem do vento/espaventando as seriemas”¹⁷, “Vagalume/Troquei de idade aos olhos do verde”¹⁸.

Nesse sentido, após essa breve análise da animalidade, da invenção da paisagem rural, da aproximação metafórica entre o trabalho da terra e o sujeito, a relação com a natureza é marcada pela coexistência, pelo cuidado, e a natureza vista em suas mais diversas facetas, pelas plantas, pela presença da terra, frutífera, pelos animais, e, sobretudo, pela paisagem do interior, do pasto, do capim:

Não quero dominar a natureza.
Na colheita do arroz eu faço anos.
Fui mordida de cobra assim no limpo
Dos poentes farei meus aliados
Das tempestades minha camarilha¹⁹.

Nesses versos, o sujeito se mistura a essa paisagem: o nascimento e a colheita do arroz coincidem, a cobra se mistura com o corpo, os poentes e as tempestades são cúmplices. Quase não há limite entre esses corpos, cujas fronteiras são transbordadas, formando um uno. O primeiro verso, dessa forma, resume e condensa todos os argumentos neste ensaio levantados: “Não quero dominar a natureza”. A natureza, portanto, é desenhada como indomável, como sinônimo de vida, desenho cada vez mais urgente no mundo contemporâneo e que Maria Lúcia Alvim, nesse bater pasto, mostra-nos com delicadeza e precisão.

¹⁷ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 50.

¹⁸ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 105.

¹⁹ ALVIM. *Batendo pasto*, 2020, p. 72.

Referências

- ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo Pasto*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- BRITTO, Paulo Henriques. Um poema de Maria Lúcia Alvim. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo Pasto*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DOMENECK, Ricardo. Os percursos de um livro inédito de Maria Lúcia Alvim. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo Pasto*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- FLORES, Guilherme Gonttjo. Maria Lúcia Alvim no rol do esquecimento: a vida e a vida da poesia. In: ALVIM, Maria Lúcia. *Batendo Pasto*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther. *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- SOUZA, Júlia. Fruta mordida. *Quatro Cinco Um*, 2021. Disponível em: <https://quatrocinco.um.folha.uol.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/fruta-mordida>. Acesso em: 14 de mar. de 2021.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

O caso do diabo do Onzo (ou sobre como um poema transforma a paisagem em tempos de crise)

Mariana Pereira Guida

Modernidade e crise: a montagem como invenção na poesia de Herberto Helder

É algo bastante comum, quando se trata da obra do poeta madeirense Herberto Helder, uma associação imediata entre vida e obra que acaba por levar em conta a opção um tanto incomum que o poeta fez pelo silêncio conseguido às custas de um completo afastamento da vida pública e dos circuitos de produção, crítica e circulação que compõem aquilo que Arthur Danto designou *mundo da arte*. Mais do que isso, a própria poesia de Helder, sobretudo as publicações a partir de *Ou o poema contínuo: súmula* (2001), demonstrava clara tendência à radicalização da premissa de escrita de um poema que fosse, como lembrou Rosa Martelo a partir de um verso do poeta, “um universo autônomo irreferenciável, absoluto”¹.

Neste texto, tentaremos demonstrar como mesmo uma poesia com forte componente autotélico como a de Herberto implica-se em uma dimensão histórica e política e acaba por mobilizar também uma fatura ética que se dá, a nosso ver, pela via da leitura. Para tanto, tomaremos algumas passagens de *Photomaton & Vox*² cotejando-as com imagens da África presentes nos textos do poeta publicados no *Notícia*, quando foi correspondente em Luanda, entre 1971 e 1972, posteriormente reunidas

¹ MARTELO. *Os nomes na obra: Herberto Helder ou O poema contínuo*, 2016, p. 38.

² HELDER. *Photomaton & Vox*, 1995.

no volume póstumo *em minúsculas*³. Tomaremos como ponto de partida a importância da paisagem no poema contínuo e os modos pelos quais o recurso da montagem se faz presente na construção de simultaneidades e rupturas nessa paisagem.

Primeiramente, cabem algumas considerações sobre a montagem sob um contexto mais amplo da modernidade, que remonta ao período da Baixa Idade Média e o modo pelo qual a participação ativa nos processos de gênese e aniquilamento do mundo, ou seja, o modo pelo qual o homem não apenas é submetido às vicissitudes da natureza que o cerca, mas também parte constitutiva de um *continuum* – segundo Hans Blumenberg, parte de uma “contextura de opostos que não se abolem” –, dá indícios das fissuras na concretude física que caracteriza o cosmo helenístico⁴. O impulso de racionalização da potência envolvida na articulação desses opostos (o dado da teleologia que lhe atribuem os estoicos e o dado da autossuficiência da criação contínua que lhe atribui Agostinho) conformaria, segundo Blumenberg, a percepção moderna da relação entre *tékhnē* e *physis* notadamente expressa em Nicolau de Cusa “desloca-se, de repente, a ênfase da expressão da vontade divina sentida na criação para o caráter de privação implícito na não criação”⁵.

O momento em que a ideia de criação passa da ordem do dado para a ordem do possível coincide com o que Anne Cauquelin descreverá como o papel preponderante da perspectiva na *invenção da paisagem*. Isso porque, segundo Cauquelin, nesse momento a premissa horaciana *Ut poesis pictura* é invertida, de modo que a necessidade de se representar uma ausência (Santíssima Trindade) faz com que a paisagem passe a responder “à regra de separação e substituição dos termos de uma relação: [...] será construída, artificialmente produzida para convocar a natureza a preencher o vazio que o traço perigráfico estende ao olhar”⁶. A dissonância entre a natureza e a consciência de si do gênero pastoril atravessará, em certa medida, toda a arte produzida a partir de então, sobre a qual nos interessa ressaltar outros dois momentos.

³ HELDER. *em minúsculas*, 2018.

⁴ BLUMENBERG. *Imitação da natureza*, 2010, p. 110.

⁵ BLUMENBERG. *Imitação da natureza*, 2010, p. 126.

⁶ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 75.

O segundo momento diz respeito ao que a “instabilidade epistêmica” que Hans Ulrich Gumbrecht identifica na “Alta modernidade” do início do século XX, que culmina na extenuação da ideia do sentido como sinônimo de verdade desde o questionamento radical de Nietzsche acerca do “do desejo de verdade”⁷, e que se seguirá com a propagação de uma modernidade em “cascatas”. Ao projeto vanguardista de abolição total da tradição como contínua projeção da “superstição do novo” Compagnon⁸, relacionam-se de maneira íntima as experimentações de colagem e montagem, cujo ponto que poderíamos tomar como mais “sintomático” do cenário que descrevemos seria a “não referencialidade programática” pautada pelo caráter citacional dos discursos⁹. Essa não referencialidade programática condiz com esse processo de exaustação do sentido em seu âmbito referencial enfatizado pela “virada linguística”, que acabou por nos dar a noção da linguagem enquanto um sistema produtivo de diferenças e, no que diz respeito à poesia, podemos relacionar à ideia de *crise* que Marcos Siscar¹⁰ descreve a partir de um movimento duplo e articulado pelo qual a poesia começa a voltar-se para si no espaço enunciativo o que, por sua vez, implica em um gesto sacrificial no qual o “sujeito que escreve não para de desaparecer”¹¹.

Esse processo de autoreflexividade e desubjetivação, que condiz com a conformação de um mundo pautado pela lógica racionalista do pensamento ocidental, reverbera nos modos de relação que estabelecemos com o outro e com o meio que nos cerca. A virtualidade e a espectralidade, nesse sentido, podem ser lidas como formas que reiteram essa crise a que nos referimos, mas podem também ensejar um elemento crítico a essas formas, ou mesmo um elemento de invenção, que nos permitiria, por exemplo, pensar em novas formas de perceber-se e agir no espaço. Daí a importância da ideia de *invenção* suscitada por Cauquelin e ressaltada também por Marjorie Perloff¹² a respeito de um terceiro momento da modernidade usualmente tratado por pós-moderno ou pós-utópico,

⁷ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, 1998, p. 18.

⁸ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, 1999.

⁹ PERLOFF. A invenção da colagem, 1993, p. 34.

¹⁰ SISCAR. *Poesia e crise*, 2010.

¹¹ FOUCAULT. O que é um autor?, 2009, p. 26.

¹² PERLOFF. A invenção da colagem, 1993.

no qual a montagem e a colagem suscitariam obras necessariamente híbridas, que questionariam premissas como autoridade e originalidade. Desse terceiro momento destacamos as observações de Gumbrecht a respeito da emergência de um “presente amplo” que demandaria uma dimensão de presença dos corpos na qual, a despeito da virtualidade atribuída a telas e fones de ouvido, o uso desses dispositivos pareceria “apontar para desejos que poderiam vir a ser associados à presença, à intensidade e, certamente, à percepção, mais do que à representação, à *Welthaltigkeit*¹³ e à experiência”¹⁴.

A montagem e a colagem, nesse sentido, permitem-nos pensar sobre regimes híbridos de representação que tensionam a hierarquia sujeito/objeto e as projeções que estabelecemos a partir delas. Elas podem redimensionar as “regras de uma redução e de um ajuntamento”¹⁵ da perspectiva tendo em vista nossa relação com o outro. Nesse contexto é que Terry Gifford fala de obras literárias e filmes que ensejam a ideia de um *pós-pastoral*, no qual o isolamento e a separação dos sujeitos da comunidade lhes suscitariam a reflexão sobre seu pertencimento nelas¹⁶. Gifford cita exemplos de cortes e enquadramentos que promovem efeitos dessa aparente contradição de uma separação que implica um ajuntamento, mas a nós interessa ressaltar como essa contradição pode ser também um recurso à cisão Natureza/Cultura de que trata Bruno Latour em *Diante de Gaia*¹⁷. Latour pontua que o regime escópico de representação cartesiana nos impele à projeção hierárquica já referida e como determinadas formas de “fazer mundo” seriam capazes de contorná-la ou de “fazer mundo” na medida em que se abriram “de um lado, para a multiplicidade dos existentes e, de outro, para a multiplicidade dos modos que eles têm de existir”¹⁸. Notamos, assim, que esse processo diz res-

¹³ Legibilidade.

¹⁴ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, 1998, p. 27.

¹⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 85.

¹⁶ GIFFORD. *Pastoral*, 2001, p. 174. “Against necessary notions of roots, neighbourhood and community there is another necessary impulse towards retreat, renewal and return. This is the circle of postmodern mobility. The paradox with which the post-pastoral engages is the fact that retreat informs our sense of community, and at a time when we are conscious of the need to improve our relationship with our neighbours on this planet, no literature could be more important to our imaging our very survival”.

¹⁷ LATOUR. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020.

¹⁸ LATOUR. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020, p. 65-66.

peito menos a uma extrapolação e mais uma invenção que, desde dentro do próprio regime, põe em causa essa contradição.

A ideia de mundo enquanto imagem e tropo retórico tem importância decisiva na proposta do poema contínuo – um “poema como *poiesis* do mundo”¹⁹. O tropo e a metáfora operam aqui como as imagens na montagem, por isso a ideia do símbolo enquanto imagem é capaz de alcançar a contradição inerente à cisão que nos encerra no duplo Natureza/Cultura:

A revelação é um puro espaço de contradição; e só a contradição é abrangedora bastante para conter as dimensões do símbolo. A urgência da contradição mostra uma crise demasiado manifesta da cultura. A contradição conduz a linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta²⁰.

A magia do cinema tem um papel relevante na produção do poeta madeirense enquanto um espaço de “revelação” que nos remete à própria força dos ritos, eventos que nos integravam corporalmente às dinâmicas da natureza e que foram paulatinamente abolidos. É o efeito mágico de um certo cinema que impactou fortemente a obra do autor entre os anos 1950 e 1970, cuja tendência transgressora de movimentos como o da *nouvelle vague* demonstrava a possibilidade de abertura de frestas ou caminhos marginais no princípio de Sistema que não apenas ordena nossos lugares sociais, mas também os nossos modos de nos relacionarmos com o outro. A montagem propiciaria a relação dos elementos justapostos em função de um ritmo, o que para Helder diz respeito à própria dinâmica da escrita poética, na medida em que “a técnica do cinema enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar”²¹. Esse apontamento que o poeta faz no texto *Cinemas* nos chama a atenção para o potencial de afecção de imagens associadas sob um ritmo: “Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!”²².

¹⁹ GUSMÃO. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, 2010, p. 387.

²⁰ HELDER. *Photomaton & Vox*, 1995, p. 126.

²¹ HELDER. *Cinemas*, 1998, p. 7-8.

²² HELDER. *Cinemas*, 1998, p. 7-8.

Os efeitos de contiguidade e ruptura promovidos pela montagem poderiam também ser associados à poesia, segundo Gumbrecht, pela articulação de efeitos de sentido e efeitos de presença, na prosódia, com a “conexão imediata entre a imagem presente na consciência e inervação” – e pelo ritmo/prosódia – cujo “impacto ‘regressivo’ [...] romperia o fluxo do tempo e conduziria a uma suspensão temporal [...] na qual cenas e coisas do passado poderiam ser evocadas e tornadas presentes”²³. Assim, àquela dupla articulação da crise (autorreflexividade/desubjetivação) poderia se contrapor à montagem enquanto procedimento essencialmente transformativo. Reconhecendo a textura inerente à linguagem, a montagem retira o véu de invisibilidade que até então lhe cobria a superfície, demonstrando, inclusive, a violência dos processos e dinâmicas sobre os quais ela assenta. Daí a possibilidade de se cultivar um outro espaço em que a paisagem insurja com a força e a vulnerabilidade que é própria a uma forma de vida:

Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. Preocupa-me a natureza do solo, por isso me imponho certa unidade de flora e fauna, uma ligação mineral, as articulações meteorológicas.

Mas a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável. Ameaça-a o seu próprio fim de paisagem. Pela ameaça e vulnerabilidade é ela viva²⁴.

Note-se que a metamorfose dos materiais, portanto, só se mantém *porque* é ameaçada e a ameaça é, sobretudo, tudo aquilo que se dá na sua ausência, na sua morte. Na fragilidade da paisagem reside também sua força, de modo que, antes mesmo de um desejo de representação, a enunciação procura dar à vibração de sua música a corporeidade de uma ausência que não é apenas a do poeta que a entoa, mas também a de uma exterioridade que prefigura um ponto “fora dela em face dela – *punctum proximum* do olhar do poeta”²⁵. Esse ponto de “cálculo” do poeta descrito por Jean-Luc Nancy é também uma forma de toque, uma tentativa de tornar a morte que inevitavelmente reside na linguagem em

²³ GUMBRECHT. *Serenidade, presença e poesia*, 2016, p. 96-97.

²⁴ HELDER. *Photomaton & Vox*, 1995, p. 140.

²⁵ NANCY. *Demanda: literatura e filosofia*, 2016, p. 128.

uma maneira de chegar ao outro, de alguma forma misturar-se com ele nessa paisagem híbrida e dinâmica:

Eu penso que a memória entra pelos olhos.
Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que
regressam quando vemos a memória a mover-se de fora
para dentro.
Ou então o poema vitaliza a vida, se a toca nalguns pontos.
O poema gera uma vida nesses pontos tocados²⁶

A memória constrói o olhar do que somos, conforme nos tornamos o que somos, de modo que tudo o que está ao nosso redor participa disso. O caráter constelar desses pontos luminosos opera na lírica helderiana o mecanismo das tomadas em negativo de um filme, é uma “invasão” da memória, é uma iluminação ao contrário, um curto-circuito. A ideia de fazer com que a poesia vibre sob a ressonância de um único canto consiste, portanto, num arranjo muito fino das imagens, que dê à paisagem do poema a espectralidade que lhe constitui, ou seja, dar à materialidade discursiva uma textura suficientemente fluida para o trânsito entre animado e inanimado. Isso diz respeito diretamente ao aspecto citacional a que nos referimos e como ele articula a tradição no projeto do poema contínuo sob uma espécie de injunção disjuntiva. Trata-se de uma inflexão da morte que lhe dá o poder fantasmático do suplemento, como Derrida propõe em *As mortes de Roland Barthes*: “Fantasmas: o conceito do outro no mesmo, o *punctum* no *studium*, a morte completamente outra que vive em mim”²⁷. Voltaremos a esse poder fantasmático das imagens mais adiante, por ora, tendo em mente a relação entre imagem e paisagem na montagem do poema contínuo, podemos nos debruçar sobre uma imagem específica da vida e da poesia de Herberto: a de Angola.

²⁶ HELDER. *Photomaton & Vox*, 1995, p. 146.

²⁷ DERRIDA. *As mortes de Roland Barthes*, 2008, p. 281.

Luanda, onde nunca tantos dedos foram tão poucos para tantas dores

Trata-se de uma única imagem, singular e ao mesmo tempo múltipla, como procuraremos demonstrar. Antes de passarmos ao caso específico de Herberto, é preciso pontuar que a África compõe de maneira triste e inescapável a história do colonialismo português, embora o país forjado sob a mitologia do canto épico desse processo exploratório tenha, desde Camões, dificuldades para assimilar esse componente histórico à imagem de Portugal. Eduardo Lourenço trata desse processo pelo qual, sobretudo após a ditadura do Estado Novo e do fim da exploração colonial na África, Portugal tornou-se *impensável e invisível* a si mesmo:

Quando não é o sintoma mesmo de uma degradação masoquista é um *jogo* que faz parte intrínseca do *a-criticismo*, do irrealismo de fundo de um povo que foi educado na credence, no milagrismo, no messianismo de pacotilha, em suma, no hábito de uma vida pícara que durou séculos e que uma aristocracia indolente e ignara pôde entreter à custa de longínquos Brasis e Áfricas²⁸.

Sabemos que essa recusa em atribuir nomes e predicados às feridas causadas pelo colonialismo não é um privilégio de Portugal. Sabemos também do impasse posto aos povos colonizados na tentativa de elaborar, muitas vezes no idioma do colonizador, os termos dessa violação. Interessa-nos aqui, nesse sentido, compreender em que medida essa violência toma parte no discurso literário, ou seja, como tal instância da enunciação é capaz de engolfá-la numa forma que tenha a veemência e a força dos processos de gênese e destruição implicados na inconstância dessa paisagem. Se pensarmos que essa é uma questão que habita o coração do estatuto ficcional da escrita literária, e acrescentarmos a ela a devastação da experiência limite que se impõe em casos como o do colonialismo, mais nuances se sedimentarão nas cores dessa paisagem. Neste texto trataremos dessas nuances, tentando tocá-las *nalguns pontos*.

Os artigos reunidos no volume *em minúsculas* nunca foram considerados parte da obra pelo poeta que, ao longo das sucessivas recolhas, manteve dos textos em prosa apenas *Photomaton & Vox* e *Os passos*

²⁸ LOURENÇO. *O Labirinto da saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 1991, p. 79.

em volta. Ainda assim, é notável como os textos guardam uma ideia de escrita que se aproxima muito da ideia de poesia que aqui procuramos apresentar sob a premissa da montagem. Os textos aproximam-se do tom “menor” da crônica e parecem ter como único fim apresentar ao leitor uma *VIDA DE VER*, como na “bela confusão” no Mercado São Paulo de Luanda, onde percebe-se o ofício do guarda que “placidamente [...] chupa um cigarro” – “Tudo se movimenta, e ele está ali para ver que tudo se movimenta”²⁹ – em nada se assemelha ao “desaforo dos repórteres de se intrometerem displicentemente nas searas alheias, de fazerem esta inutilidade inventariadora do mundo, de tornarem espetáculo o duro quotidiano, o mal ou o bem de cada um”³⁰.

No texto de apresentação do livro, Daniel Oliveira diz reconhecer nessa tentativa de não assumir a posição de repórter e fazer da escrita um ofício da vista “o homem que se mantinha longe do que é mundano para conseguir estar perto do que é do mundo”³¹. É um movimento similar ao do distanciamento para a aproximação do pós-pastoral descrito por Gifford e similar também à “recusa à interpretação” e à “apresentação ingênua dos fatos” que Theodor Adorno apontava nas *Passagens benjaminianas*³². Assim, colocar-se na posição de espectador pode ser um modo de elidir hierarquias de ação e reação na paisagem, deixando que a memória “entre pelos olhos”. Consequentemente, é a partir da posição daquele que se recusa a interpretar que o leitor passa à ação diante da Luanda que lhe é dada ao olhar, por isso ao longo dos textos acabamos agindo ao reagir à “naturalidade” das paisagens que ali se dispõem.

Reage-se à dor, por exemplo, em algum lugar de Luanda. Uma dor-sintoma que se espalha por tudo ao redor e não se extrai de ponto algum: “Atira a gente a mão pra cima da cidade, para apalpar a doença, e os dedos não sabem onde parar. Dói aqui? Dói acolá? Dói em todos os lados. Pode dizer-se: nunca tantos dedos foram tão poucos para tantas dores”³³. Encolerizam-se facilmente os olhos que se colocam diante de

²⁹ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 32.

³⁰ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 32-33.

³¹ OLIVEIRA. Apresentação, 2018, p. 9.

³² ADORNO *apud* PERLOFF. A invenção da colagem, 1993, p. 81.

³³ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 129.

D. Idalina, enfermeira-chefe do “edifício moribundo” da velha e lotada *Maternidade Maria do Carmo Vieira Machado*, à espera do “parto’ difícil” do novo edifício, sempre em construção³⁴, ou diante de um desamparo administrado burocraticamente, como “no Bairro Popular Nº2, em Luanda, [em] que é bom deitar granadas em cima de criancinhas. Pode contar-se com a cumplicidade adjacente do Cemitério Novo”³⁵.

Mas uma espécie de alegria quase contra-intuitiva frequentemente irrompe daquelas “partes inflamáveis nas paisagens”, episódios comezinhos nos quais o leitor pode visitar a intimidade comum da infância pelas risadas “das criancinhas lá na sua sala, atrás dos vidros partidos”³⁶ no caos da Escola do Catambor, ou quando, diante da “sopa requentada e insossa” de um mundo de “casas bancárias [que] sabem a papel”, algo simplesmente *acontece*: “Foi todo um manifesto de recusa, de provocação, de saúde, a improvisada exposição da pintora Gui nas arcadas do Banco de Angola, em Luanda. A jovem chegou-se ali, pregou um fio entre as colunas e pendurou os seus batiques, bem bonitos por sinal”³⁷.

O último trecho nos dá a dimensão do efeito de *mise-em-abyme* promovido pela montagem: quem “escreve” o manifesto, quem inflama a paisagem de modo a torná-la viva, é Gui. Nada semelhante àquilo poderá ser feito sob a assinatura de Herberto Helder, justamente porque na própria matéria de que é feita essa assinatura só cabe a ausência de Herberto Helder em nome da lembrança de Herberto Helder. Esse aspecto nos leva para um elemento decisivo à montagem, pois se consideramos que na montagem a “função autor” tende a se deslocar para o campo da leitura tornando visíveis as marcas citacionais do discurso, entendemos o trabalho da citação enquanto um trabalho da imaginação, uma instância de oscilação entre o desejo e o luto que é necessariamente ambivalente. Essa ambivalência pode ser comparada com aquela entre a “consciência lógica” e a “consciência poética” que Mário de Andrade relata no seu diário da viagem à Amazônia. André Botelho desenvolve uma análise detida

³⁴ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 28-29.

³⁵ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 124.

³⁶ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 161.

³⁷ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 112-113.

desse conflito que perpassa a bricolagem de *Macunaíma*³⁸, a proposta de conceitualização de “conhecimento sensível” que torna relativa a autoridade derivada diretamente do conhecimento empírico do “estar lá”³⁹ e o comentário a respeito do livro *A Amazônia que eu vi*, de Gastão Cruls, no qual argumenta como o dado *empírico* de uma paisagem é apenas um expediente para caracterizar a “irrealidade” da “assombração metafísica” que é a *verdade*⁴⁰.

Em face das colocações de Mário, o que chama a atenção em recursos como a bricolagem, a colagem e a montagem é justamente a tentativa de, desde dentro da lógica racionalista e linear de justaposição de unidades em função de um todo, apontar para a abertura do descontínuo, do inacabado, do inacessível, do outro. Com essas considerações em mente, podemos prosseguir a uma leitura um pouco mais detida de um artigo de *em minúsculas*.

O poema e o diabo, o homem a quem chamamos máquina

Desde logo, cabe uma observação a respeito da escolha de *MAQUINAÇÃO DA INSÔNIA*. Em termos de estrutura, o texto segue o padrão relativamente homogêneo dos demais que procuramos descrever até aqui, de modo que são as suas duas epígrafes (elemento textual inexistente nos demais) que nos fazem tomá-lo como ponto de inflexão no livro. Antes de determo-nos sobre elas, tentaremos apresentar de modo sucinto o cenário do relato em questão: publicado em julho de 1971 e redigido em meio à Guerra de Independência de Angola, na região do Rio Onzo, o texto começa com o peso de uma aterrissagem que se desdobra em constatação: “tensão e solidão, entre a poeira, no meio da floresta. Isto é o Onzo”⁴¹.

Da visão da “criança de oito anos com um ferro cravado na cabeça” devido a “brincadeiras da guerra”⁴² até o fim da estadia da reportagem do

³⁸ BOTELHO. *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre vazios e rotas*, 2013, p. 38.

³⁹ BOTELHO. *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre vazios e rotas*, 2013, p. 39.

⁴⁰ ANDRADE *apud* BOTELHO. *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre vazios e rotas*, 2013, p. 41.

⁴¹ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 65.

⁴² HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 65-66.

Notícia no Onzo, toda a paisagem se resumirá no personagem “Joaquim Fernandes Pinheiro – o Pinheiro da JAEA,⁴³ “o homem a quem chamamos máquina”⁴⁴. Seria difícil encontrar uma figura mais contraditória para fazer jus ao absurdo da situação: “pequeno, queimado, nervoso, tremendamente activo”⁴⁵; Pinheiro é um funcionário das forças militares portuguesas na Província do Bengo, região conflagrada pelo conflito da Guerra da Independência de Angola, que se estendia pela massa florestal e que era, ao mesmo tempo, derrubada pela JAEA no processo de construção das estradas para o escoamento da produção agrícola das fazendas de Luanda.

Ao que tudo parece indicar, “os da tropa gostam” de Pinheiro. O “diabo que vive no Onzo” considera-se reconhecido – “Devo-lhes muito. Ajudam-me nas minhas andanças. Ajudam-me em tudo”⁴⁶ – pela importante tarefa de coordenar a abertura da malha ferroviária do norte da Província, por isso ele é o centro eletromagnético de tudo o que ocorre na paisagem que é dada ao olhar do leitor no artigo:

Ver é a maneira de entender. Por isso agora, entendo melhor. Olhar para uma *motoscraper* arrancando, de cada vez, quinze metros cúbicos de terra ao chão selvagem é saber já uma coisa, não é pensar numa coisa. E ver isto é entrar no espírito mesmo daquele homem insone que, no Onzo, se agita de um lado para o outro, a requisitar, a pedir, a transgredir quase os programas: o diabo, o homem a quem chamamos máquina⁴⁷.

Pinheiro incorpora de tal modo a lógica de produção a que é submetido que chega a “sumir” nela, ele próprio um *motoscraper*, não mais um corpo sob agenciamentos maquínicos, mas a própria “máquina abstrata”, o “corpo sem órgãos” de que tratam Deleuze e Guattari⁴⁸. Em alguma medida, é também essa a premissa da montagem do poema contínuo: amalgamar-se na escrita, sumir na paisagem que se move pelos versos, tornar o poema “*poiesis* do mundo”⁴⁹. Aquém e ao mesmo tempo além dos homens, é pelo “princípio de um novo mundo” que sua insônia

⁴³ Junta Autónoma de Estradas de Angola.

⁴⁴ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 66.

⁴⁵ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 66.

⁴⁶ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 66.

⁴⁷ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 69.

⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Como criar para si um corpo sem órgãos*, 2008.

⁴⁹ GUSMÃO. *Tatuagem e palimpsesto*: Da poesia em alguns poetas e poemas, 2010, p. 387.

permanece, mantida *ad infinitum*, “por povoados de máquinas vivas”⁵⁰. Nesse aspecto, um segundo diálogo com a literatura brasileira (este certamente mais explícito⁵¹) pode ser suscitado: o poema *A máquina do mundo* e a montagem *Camões/Drummond* por ele engendrada. Interessa-nos aqui notar como, mais do que uma similaridade temática, o poema e o artigo operam uma lógica maquinica que deve “ser entendida não apenas como a aparição intempestiva do Absoluto (que também é), mas como a indicação elíptica de um trauma histórico e a intuição totalizante dos dispositivos de dominação e exploração que se abrem no mundo do pós-guerra”⁵². O percurso que Wisnik faz pela poesia de Drummond para compreender a máquina drummondiana permite-nos sugerir uma implicação íntima entre o mundo e a insônia que manifesta formalmente “um sentimento de totalidade contido no casulo de uma mônada maior e menor que o mundo, sempre com rasgos de desmedida”⁵³.

Para Wisnik, a recusa à decifração da máquina pelo sujeito lírico no final do poema pode ser lida, para além da mera e peremptória negação, também como uma suspensão, a imposição intempestiva de uma interrupção que consistiria em “afirmar e negar problematicamente, com a mesma força, a máquina que ele vislumbra e rejeita: de expor aquilo que se oculta, de ocultar aquilo que expõe, indo ao nervo de algumas questões, contradições e paradoxos cruciais”. Esse ponto nevrálgico, assim, é captado “de dentro, e desde o seu nascedouro, por uma intuição poética que não só testemunha e reproduz o acontecimento, mas se agrega a ele e o produz, dando-lhe a dimensão da força da poesia”⁵⁴.

Trata-se aqui, portanto, de um expediente que articula a “consciência lógica” e a “consciência poética” de que fala Mário e que em

⁵⁰ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 70.

⁵¹ A interlocução com o poema de Drummond pode ser corroborada por uma declaração do próprio Herberto, dada a João Almino e Antônio Jorge em uma conversa secretamente gravada por Jorge, cuja publicação só foi autorizada pelo poeta após a concessão de que a entrevista fosse apresentada como ficção. Na conversa, ao ser perguntado se nutria interesse pela poesia brasileira, Herberto responde: “Absolutamente. Li muito Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, João Cabral [...]”. HELDER. Exclusivo e fictício: uma forma recortada do mundo, 2004. Entrevista concedida a João Almino. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200412.htm>. Acesso em: 15 dez. 2021.

⁵² WISNIK. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, 2018, s.p. (Versão eBook).

⁵³ WISNIK. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, 2018, s.p. (Versão eBook).

⁵⁴ WISNIK. *A maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, 2018, s.p. (Versão eBook).

muito se assemelha ao inacabamento e à precariedade da montagem. A tomada panorâmica, o *close-up*, o plano sequência, o corte abrupto, são todos procedimentos cartesianos que a partir da própria lógica divisória da “barra elementar da escrita”⁵⁵ desestabilizam as divisões. Nesse sentido, a recusa poderia ser pensada também como uma insurreição, o que nos leva à segunda epígrafe de *MAQUINAÇÃO DA INSÔNIA*: “É PRECISO FAZER E NÃO IR FAZENDO...”⁵⁶. Impera aí a contradição, o apelo ao *non-sense* e ao jogo gratuito de sentido, mas a ausência de vírgulas, o uso das maiúsculas e o espelhamento das palavras nos permitem também ler a sentença como um imperativo da recusa, a imposição de uma ação (fazer) a partir da interrupção de um estado (ir fazendo...), de modo que é possível que resida aí um princípio poético sobre a montagem, mas o que o artigo nos diz é que se trata de um *lema* do próprio Pinheiro: “Adoptou um lema: ‘é preciso fazer e não ir fazendo’”⁵⁷.

Essa leitura da recusa e da anulação do poeta no universo monádico do poema pode sugerir um sentido ético e político que também vai além da mera negação, para isso basta começarmos por considerar que a autotelia e a dessubjetivação são faturas poéticas dadas sob uma contingência histórica bem definida. No “presente amplo” da modernidade em que se encontra Herberto a demanda por presença também se manifesta no que Gottfried Boehm e Thomas Mitchell definiram como “virada icônica”, que retomaria o paradoxo da representação da virada linguística sob o contexto do “aumento exponencial das formas de comunicação visual”⁵⁸. Em diálogo com a premissa dessa espécie de insurgência das imagens, mais especificamente com abordagem dada o tema por Mitchell em *What Do Pictures Want?* (2005), Jacques Rancière cita um exemplo do poder político desse “livre jogo’ do olhar” que oscilaria entre a discursividade e a figuração:

É ainda isso o que fazem, de outra forma, as “imagens reais” pelas quais Alfredo Jaar escolheu “representar” o genocídio em Ruanda. Essas “imagens reais” não representam para nós nenhum dos corpos sacrificados. Elas nos mostram palavras inscritas sobre

⁵⁵ SERRES *apud* LATOUR. *Diante de Gaia*: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020.

⁵⁶ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 65.

⁵⁷ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 66.

⁵⁸ ALLOA. *Virada icônica: Um apelo por três voltas no parafuso*, 2019, p. 93-94.

caixões negros nas quais estão fechadas as fotografias dos corpos ausentes, quer dizer que ele lhes dá um outro corpo, um corpo e uma história singular em lugar de um corpo anônimo da vítima do massacre de massa. O que constitui a imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra⁵⁹.

Essa virtualidade de corpos absolutamente reais e físicos, por sua vez, só se dá em *relação* pela própria dinâmica implicada no jogo, por isso o espectador torna-se parte preponderante nessa “vida” que se gera no poema: “O filme se projecta em nós, os projectores”⁶⁰. Poderíamos dizer, assim, de uma dinâmica de espectralidade na qual as imagens engendriam uma outra espécie de autonomia, como pontua Derrida em um trecho de *Spectrographies*, diálogo com Bernard Stigler acerca da imagem televisiva do filme *Goth Dance* (1983): “Autonomia (somos lançados ao dever e à lei) como heteronomia (que aparece da morte do outro, como morte e como outro); a injunção não pode mais ser re-apropriada. A lei e o luto têm o mesmo lugar de nascimento, ou seja, a morte”⁶¹. Temos aqui a premissa para uma reflexão sobre um pertencimento não pertencente, algo que se coloca entre a *precariedade*, a contínua reversibilidade do dizível e do tangível no prazer e a *perversidade*, a rasura intensiva na fruição do texto⁶². Parece ser essa perversidade que promove a transformação da corporeidade a partir do jogo da representação aquilo que torna “a figura um pouco demoníaca de Joaquim Fernandes Pinheiro”⁶³ a sua própria obra: “carregada daquela força evidente que as obras, em si mesmas, comunicam”⁶⁴.

Tendo em mente esse ponto em que vida e obra amalgamam-se nas *evidências* da paisagem, podemos, por fim, proceder a leitura da primeira epígrafe de *MAQUINAÇÃO DA INSÔNIA*. Trata-se de um poema que não apenas apresenta uma dicção muito próxima à do poema contínuo

⁵⁹ RANCIÈRE. *As imagens querem realmente viver?*, 2015, p. 199-200.

⁶⁰ HELDER. *Photomaton & Vox*, 1995, p. 149.

⁶¹ DERRIDA; STIEGLER. *Spectrographies*, 2013, p. 49. Tradução nossa do original em inglês: “Autonomy (we are left alone with duty and the law) as heteronomy (which has come from the place of the death of the other, as death and as other); the injunction can no longer be reappropriated. The law and mourning have the same birthplace, that is to say, death”.

⁶² BARTHES. *O prazer do texto*, 1987, p. 47-48.

⁶³ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 70.

⁶⁴ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 70.

como também nos permite uma análise das relações entre paisagem e montagem dispostas até aqui:

Os soldados protegem, os operários trabalham,
as máquinas maquinam
nos silêncios florestais do norte.
E pôr por fora o que está por dentro
de cabeças que não dormem.
A insônia
É uma fábrica de novas paisagens
estradas, estradas e estradas.
Por elas deverá correr uma vida nova⁶⁵.

O primeiro elemento para o qual chamamos a atenção é o tom sonambúlico do poema operado pelo ritmo mecânico da repetição. A predicação dos nomes-funções do primeiro verso ressoa na tautologia constitutiva da linguagem enquanto “máquina metafórica” no segundo, terminando na pausa do terceiro, como se o silêncio contivesse todos os processos até ali presentes. No quarto verso, o ponto de inflexão dentro/fora (também operado pela reprodução espelhada da representação) recai no processo de produção infinita da insônia, no sexto verso. É importante pensarmos em que medida a insônia não apenas conforma a extensão de um dia infinito, mas também impede a pausa do sono e do sonho, pois é justamente a ausência dessa pausa que impede a reflexão, a interrupção necessária ao pensamento. Nesse sentido, também poderíamos pensar os pontos e as pausas do poema como tentativas ou encontros de uma pausa possível, mas sempre falhada.

É o que notamos nos três últimos versos, quando a ideia da montagem como *máquina de emaranhar paisagens*⁶⁶ retoma o processo reprodutivo da repetição, mas a própria violência suscitada na concretização de “estradas, estradas e estradas” suscita também um imperativo, a espera de um porvir: “Por elas deverá correr uma vida nova”⁶⁷. Neste ponto a

⁶⁵ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 65.

⁶⁶ Título de uma das primeiras publicações de Helder, da qual alguns poemas foram assimilados nas recolhas do poema contínuo.

⁶⁷ HELDER. *em minúsculas*, 2018, p. 65.

junção vida/obra retoma todos os imperativos da feitura do poema como feitura de uma paisagem viva, frágil e ao mesmo tempo potente. A sua potência reside no elemento heteronômico (“como morte e como outro”) que se pronuncia pela própria propagação da tradição na sua descendência, a leitura, de modo que a máquina-homem Pinheiro nos leva a perceber, por fim, o inconformismo e a insubmissão enquanto disposições éticas e políticas da máquina-poema de Herberto: o demoníaco Pinheiro é um poema agônico e insone que tem como lema assombrar seus leitores pelo tempo afora.

Referências

- ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: Um apelo por três voltas no parafuso. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 1, p. 91-113, 2019.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BLUMENBERG, Hans. Imitação da natureza: Contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Tradução de Luiz Costa L. In: LIMA, Luiz Costa Lima (org). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010, p. 87-135.
- BOTELHO, André. A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: Entre vazios e rotas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 57, p. 15-50, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n57/02.pdf>. Acesso em 15 dez. 2021.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, 2008.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. Spectrographies. In: BLANCO, Maria del Pilar; PEEREN, Esther (eds). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GIFFORD, Terry. *Pastoral*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa:

Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. Cinemas. *In: Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7-8, out. 1998.

HELDER, Herberto. *em minúsculas*. Porto: Porto Editora, 2018.

HELDER, Herberto. Exclusivo e fictício: uma forma recortada do mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 2004. Entrevista concedida a João Almino. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2504200412.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Tradução de Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*: Psicanálise Mítica do Destino Português. 2 ed. Dom Quixote, Lisboa, 1991.

MARTELO, Rosa Maria. *Os nomes da obra*: Herberto Helder ou O poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016. 93p.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*: literatura e filosofia. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

OLIVEIRA, Daniel. Apresentação. *In: HELDER, Herberto. em minúsculas*. Porto: Porto Editora, 2018.

PERLOFF, Marjorie. A invenção da colagem. *In: PERLOFF, Marjorie. O momento futurista: Avant-garde, avant-guerre* e a linguagem da ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver?. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. *In: ALLOA, Emmanuel (Org). Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 191-201.

SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WISNIK, José Miguel. *A máquina do mundo*: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Velando à beira da moldura

Natália Goulart Pelegrini

Quem escreve, não deve temer as catástrofes.

Maria Gabriela Llansol

O escrever acompanha a densidade da Restante vida, da Outra forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Maria Gabriela Llansol

O que anoto neste trabalho é uma tentativa de sair do seguinte pensamento: não mexemos com a escrita e nem ela com a gente. Não mexemos com a ecologia e nem ela com a gente. Assim, uma questão já está aberta: a travessia do ser da escrita pode nos colocar diante da paisagem para além de sua moldura, para fora da janela que delimita a natureza?

Nessas caminhadas, vamos em companhia da escrita a fim de encontrar com os quibos, caminhar pelos espaços do mato à procura da paisagem, da nossa própria história humana. Dos mundos diversos. Celebrar a relação incompleta entre nós, o ser da escrita e a paisagem, o que resulta na nossa relação, nossa companhia. Essa é uma travessia nada fácil, como nos escreve Maria Gabriela Llansol a seguir.

Tudo participa das diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos movimentam a dança do vivo: o homem, a mulher, a paisagem. Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo. A paisagem não tem um sexo simples. Nem o homem, nem a mulher¹.

Mais adiante, aproximando essa noção da paisagem de Llansol com Anne Cauquelin, vamos pensar a paisagem em seu ponto de ruína, “para velar à beira da moldura”². Dessa maneira, estas anotações vão percorrer três voltas: 1) As Ciências sabem que mexem com um ser vivo

¹ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia?*, 2000, p. 44.

² CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 189.

chamado escrita?; 2) Os quiabos não precisam de nós; 3) Os espaços do mato: os interiores da paisagem.

As Ciências sabem que mexem com um ser vivo chamado escrita?

5 de março de 2020, Catiara, Minas Gerais.

Antes de mais nada é preciso lidar com isso: a paisagem não se deixa domesticar. Se foi, em algum momento, a verdade de nossa própria história a ideia de que a paisagem é a natureza, e que seria possível capturar o seu espaço de forma cognoscível e ordenada, já não o é mais. Não é da natureza do ser da paisagem esse fechamento. A paisagem não tem um sexo simples. Não se deixa escrever de todo. Também, é importante saber que não é do ser da escrita seguir nessa totalidade. "A obra-fragmento paisagem põe um fim a auto-suficiência do pensamento aninhado sobre si mesmo"³, então, como eu poderia escrever, compor uma paisagem com a escrita fechando a natureza, se elas mesmas não se deixam encerrar?

Certamente, por aqui, vamos cair em muitas estruturas, mas é necessário, como nos ensina a experiência literária, sair disso. Mais do que nunca, é necessário deixar que a escrita nos leve a lugares difíceis de nomear, espaços desconfortáveis, lugares sem lugar determinado, incompletos. De naturezas diversas. Pois, "sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará"⁴, orienta-nos Llansol.

Ainda acreditam, nas Ciências, que seja possível mexer com a escrita sem que sejamos mexidos por ela. A escrita é apenas um instrumento, não é um ser. É coisa útil que uso e abuso para alguns fins. Esse é certamente o modo mais seguro > a ideia da lógica de que nós, Eu e a escrita, estamos separadas ou sou proprietária dela. Ou, que tudo vai bem no reino da comunicação. Estamos em paz. SIM: temos a linguagem e eu é quem a levo na direção dos meus fins. Sob essa perspectiva, a

³ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 186.

⁴ LLANSOL. *Para que o romance não morra* (1991). Discurso proferido em Troia, atribuído ao romance *Um beijo dado mais tarde*, 2012, p. 120.

escrita não mexe comigo, mas me completa, me deixa confortável, não me traz incômodos.

No entanto, se nos pareceu que escrevendo na Academia a partir de um *bem escrever* e, de posse da escrita, usando a escrita a nosso serviço como um instrumento, nós encontraríamos com clareza nossos objetos a serviço de um fim, felizmente, é uma outra via que esse objeto com que nós mexemos, a saber, o ser da escrita, percorre. Escrever leva o Poder à perda de memória.

É necessário desaprender a escrever. Estamos tentando. Mas não é só isso, são várias batalhas. É necessário, quer queira ou não, estar à altura da morte; a escrita se mantém nisso. Mas também não é só isso, é necessário desmoronar a ideia de que a escrita está separada de nós, o pensamento de que nós não mexemos com isso, o hábito de domesticar a escrita, declarando-a como “nossa” sem o menor pudor.

Se a escrita é um mero instrumento que uso para alguns fins úteis, eu não enxergo a minha relação com ela, eu tapo meus olhos diante dela. Eu não me importo com isso. Fico na crença de que ela não está aqui. Não é um ser vivo no meio do vivo. Ela está de um lado e eu estou de outro, tenho sua posse, direciono a escrita aonde quer que eu vá. Todavia, mesmo que às vezes se demore a saber, “aquele que se propõe a escrever já está perdido”⁵.

Isso é a coisa que devemos celebrar. O que nós aprendemos com Maurice Blanchot é que não existiria o começo do ser da escrita, já que o começo dessa atividade mostra a falta de qualquer começo. A escrita e Eu é essa relação que não se completa, essa não relação sem proprietário. E isso é exatamente o que nos une. Nossa amizade e nossa travessia mutante criam essa comunidade entre nós, nossa companhia e não nossa *precisança*, nem nossa esperança.

Como nós, pesquisadores, estamos tratando o ser da escrita? Como escrever aqui? Como fazer isso que eu faço de novo e de novo, tantas vezes? E por que cargas d'água não encontro o começo, perco a ideia, batalho, esqueço, rio, entro por zonas difíceis de sair, saio? Não é

⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 2011, p. 33.

isso, um certo movimento de travessia, o que acontece também na experiência literária?

Não quero dizer que se trata de igualar a experiência literária e a experiência acadêmica. Também não quero dizer que elas têm que andar separadas ou que se completariam. Mas, se tem um ser que nos une, a todos nós, pesquisadores e escritores, é a escrita. Um ser que “não é explicação, nem pura compreensão, pois o inexplicável está nela”⁶. Uma das mais humanas dos seres: aquela que partilha sabedorias incompletas. É certo que, para qualquer lado que se tente correr, é necessário lidar com as catástrofes. Por quê? Vejamos uma possibilidade de resposta com Llansol:

[...] porque por detrás das histórias, por detrás da magia do “era uma vez...”, do exótico e do fantástico, o que nós procuramos, são os estados do fora-do-eu, tal como a língua o indica, ao aproximar existência e êxtase, ao atribuir ao ser uma forma vibrátil de estar. Na realidade, todos nós somos feitos, criados, longe, à distância de nós mesmos⁷.

Os quiabos não precisam de nós

6 de março de 2020, Catiara, Minas Gerais.

7 de março

8 de março

9 de março

10 de março

11 de março

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado dos nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas,

⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 2011, p. 347.

⁷ LLANSOL. *Para que o romance não morra* (1991). Discurso proferido em Troia, atribuído ao romance *Um beijo dado mais tarde*, 2012, p. 118.

estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascermos no centro da ecologia e lá crescemos.

Kopenawa; Albert

Sabe destruir, mas nunca foi lá pra ver como que ela é, sabe. Chega aqui, nós vamos derrubar essas árvores, fazer que nem não sei o que e pronto. Mas nunca andou lá e viu como que é a sensação gostosa de tá lá. Maravilha. Vendo o mato fresquinho, gostoso. A gente tá precisando disso, porque, tá destruindo demais, né. O que que vai sobrar da Serra do Salitre, uma buraqueira. O povo só pensa no dinheiro, num pensa na natureza não. [...]. Pra eles não existe nem terra, sabe [...].

Rosângela da Silva

Não discordo quando Bruno Latour diz, em *Diante de Gaia*, que tratar desse assunto é de enlouquecer, o assunto da ecologia⁸. O assunto da nossa natureza humana. Acomete-nos o pensamento. Várias espécies de incômodos nos atravessam. Muitas têm a ver com essa estrutura rígida que repetimos em nossas cabeças: o isolamento da natureza da cultura. Latour escreve que as

[...] sirenes apitaram o tempo todo. A consciência dos desastres ecológicos é antiga, viva, fundamentada, documentada, provada, mesmo desde o início da "era industrial" ou "civilização da máquina". Não podemos dizer que não sabíamos. Contudo, existem muitas maneiras de saber e de ignorar ao mesmo tempo⁹.

Aqui estamos: na crença da oposição entre natureza e cultura. Por aí, o único ser humano vivo em quem eu acreditava estar vivo e no mundo eram os sujeitos de – pátria, solo natal, nação. Nessa lógica, agregamos os iguais, excluímos os diferentes. É muito incômodo e vergonhoso assumir isso > descer na terra agora, de uma queda do céu. É certo que, quando isso acontece, esse tombo, o céu já não é mais separado da terra. O céu é aqui.

⁸ LATOUR. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020.

⁹ LATOUR. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno, 2020, p. 26.

No entanto, as espécies que eu não via e as que eu via, tantas espécies diferentes de mim, não tinham estatuto de humano. São simples objetos e instrumentos, separados de mim e que eu uso para alguns fins, compro para alguns fins. Não via o seu movimento, nem muito menos seu modo muito particular de viver e nem o que poderiam me ensinar. Era natureza morta, se posso dizer, aos meus olhos. Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem*, percorre e coloca em questão a ideia da paisagem vista como um dado natural e compreendida como idêntica à natureza. Ao longo do texto, a autora faz um percurso partindo do mundo grego, passando pela Renascença, até chegar aos tempos atuais, para mostrar o caráter de artifício que circunscreve a paisagem que emoldura e mensura a natureza. Cauquelin vai dizer que:

O horror do desmesurado, a selvageria de uma tal forma irruptiva da natureza conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis, ao núcleo traçado pelo olho em redor do que ele quer ver. Recordemos que Lucrecio já nos dizia que a natureza era para ser evitada, e nós podemos evita-la, acrescentava ele: sim, porque temos a preciosa paisagem que, ao remeter à natureza, a domestica, interpondo entre ela e nós seu *análogon* civilizado.¹⁰

Nesse sentido, há um deslocamento que passa pela ideia de natureza selvagem à paisagem civilizada e territorialmente ordenada, uma espécie de síntese da natureza que nos leva ao seu recorte e a delimitação do seu exterior. Leva-nos a experimentar o violento movimento de separação entre natureza e cultura. Para a autora, “a floresta-natureza se transforma em paisagem civilizada. Dois termos em um. Dois objetos em um”¹¹. Trata-se de dizer que a invenção da paisagem marca o nosso distanciamento e recuo da natureza, ao mesmo tempo em que inaugura a experiência do olhar sobre o mundo. A paisagem evoca a presença da natureza e sua apropriação na forma simbólica. Ao se referir a pintura, a janela para Cauquelin,

[...] como tudo que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem à distância, o arco que emoldura, a coluna que designa e corta, uma simples extensão de um muro, que detém a invasão da floresta, a ruína que marca o tempo e é signo de que ele pode ser

¹⁰ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 139.

¹¹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 133.

tomado por uma marca: todos esses aparatos são os mesmos que o temor estabeleceu para que a natureza-artifício triunfe, aquela que sabemos poder domar (olhar)¹².

Quando o senhor Miguel poda as uvas nos meses de setembro, acredito que ela não vai voltar à vida. Olho e duvido da sua força de viver. Mas ela não saiu da vida, ela está, simplesmente, viva no meio do vivo entre os ciclos de vida e morte, morte e vida. As plantas sabem viver, porque entendem o trabalho árduo do movimento de morrer em vida. Sua comunidade, por conta disso, é extremamente potente.

O fato de que as plantas não crescem no nosso tempo, morrem no seu próprio tempo, revivem de novo de um jeito muito particular e não precisam de nós como imaginamos, é incômodo. O fato de que o céu se transforma constantemente, e se movimenta a parte nenhuma de um jeito muito próprio, é incômodo mais uma vez. O fato de saber que lá vem a tempestade, ao passo que ela passa por cima da casa com uma força gigante, esse instante incerto, provoca medo.

Os animais. O que dizer sobre as abelhas, os escorpiões, as formigas, as aranhas, os besouros, os sapos-bois, as pererecas, as borboletas, os passarinhos, as bruxas, as cigarras, as moscas. Os lagartos. Os bichos desconhecidos, os que voam e os de chão. Essas visitas inesperadas passam pela casa diariamente.

O fato de saber que estou tão próxima da natureza e que, pouco a pouco, abro-me a ela, para que meus olhos vejam que ela está viva diante de mim, que somos companheiras, me faz compreender, também, que estou adoecida de natureza. Lidar com isso, com a nossa própria natureza humana, não é simples, porque na natureza tudo é humano e, portanto, é complexo. A natureza fala e não há experiência simples. Essa picada incômoda parece nos levar em direção a algo mais aberto. Pode abrir, talvez, outras travessias para fora da separação, da completude ou da comparação entre nós, de naturezas tão diversas. Esse incômodo que nós sentimos, pressinto, é uma saída importante.

¹² CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 139.

As plantas, fui descobrir, elas têm memória. É com as plantas que começo a entender que tudo *está vivo no meio do vivo*. Mas, antes das plantas, foi o ser da escrita que me ensinou isso. Mas como, perguntamos Llansol, “continuar o humano? Que vamos nós fazer de nós? Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe? Para onde é que o fulgor se foi? Como romper estes cenários de 'já visto' e 'revisto' que nos cercam?”¹³. Essas perguntas são fundamentais, porque antes de mais nada nos coloca em causa. Quer queira ou não, está diante de nós, olha para nós. É uma questão que deve ser repetida em “nosso” mundo. As plantas, por exemplo, têm um jeito muito próprio de viver e morrer e lembrar. Stefano Mancuso, em *A revolução das plantas*, escreve:

Apenas para mencionar um caso concreto, como as plantas lembram o momento exato em que devem florescer? Seu sucesso reprodutivo e a capacidade de gerar descendentes são baseados, antes de mais nada, na capacidade de florescer no momento certo. Muitas plantas esperam certo número de dias para florescer, a partir da exposição ao frio do inverno. Portanto, são capazes de lembrar quanto tempo se passou¹⁴.

Considere os quiabos.



Foto 1

Fonte: Acervo pessoal,
Natália Goulart.

¹³ LLANSOL. *Para que o romance não morra* (1991). Discurso proferido em Troia, atribuído ao romance *Um beijo dado mais tarde*, 2012, p. 120.

¹⁴ MANCUSO. *A revolução das plantas*, 2019, p. 24.

Se você vai colher quiabos, você vai ver o incômodo que é. Pinica o corpo da gente. Tem pequenos e finos espinhosinhos quase invisíveis. O quiabo é confundido com um legume, mas é, na verdade, o fruto do quiabeiro. Uma planta. Podem atingir cerca de três metros de altura. A florestinha de quiabos aqui da roça vai entrar, daqui a pouco, numa espécie de morte em vida; é do humano do quiabo entrar nessa experiência. Não lhe é dado isso. É a sua travessia.

As folhas estão caindo, algumas flores estão se fechando. E vai ficando meio amarelado, desnudo. Vai renascer de novo, num movimento próprio, com muitas adversidades, tempestades, sol imenso, incertezas, perigos, no ano que vem. Nesse local incerto. Também, não são todos que vão aguentar esse trabalho todo. Não sabemos o que vai ocorrer de fato, nem eles. Mas é certo que essa demora é verdadeira, a dos quiabos.



Foto 2

Fonte: Acervo pessoal,
Natália Goulart.

Os quiabos gostam de seguir em direção aos céus. Por quê? Não sabemos o porquê. “Por que os pássaros cantam ao amanhecer?”¹⁵. Por que os pássaros ficam nessa falação logo de manhã? Edward Wilson escreve que:

Esses moradores murmurantes da nossa mente, são pressentidos, mas raramente vistos. Farfalham na folhagem, deixam pegadas atrás de si que se enchem de água e de cheiro, excitam-nos por um instante e depois desaparecem. A maioria das ideias são meros devaneios que acabam cedendo lugar a um resíduo emocional. Um cientista de primeiro calibre pode esperar apreender e expressar apenas algumas durante a vida¹⁶.

Por que algumas flores dos quiabos se fecharam e outras não? Ainda com Wilson, no texto “Tempestade sobre a Amazônia”:

[...] os mistérios ainda insolúveis da floresta pluvial tropical são informes e sedutores. São como ilhas sem nome escondidas nos espaços vazios dos mapas antigos, como formas obscuras vislumbradas ao se descer a parede extrema de um recife até as profundezas abissais. Eles nos instigam e provocam estranhas apreensões. O desconhecido e o prodigioso são drogas para a imaginação científica, despertando uma fome insaciável depois de um único bocado. Esperamos de coração que nunca venham a descobrir tudo. Rezamos para que haja sempre um mundo como esse, em cuja fronteira eu estava sentado na escuridão¹⁷.

Por que os quiabos gostam mais do semeado do que do plantado? Semear e plantar são ações diferentes. Semear parece exibir um trabalho de mãos mais abertas, de espalhamento das sementes sobre a terra. Lançamos ao ar numa elevação qualquer e as sementes se deixam cair, elas próprias, na superfície da terra. Plantar é mais objetivo, medido, pensado, calculado, se quiser. Semear é, de início, compreender que, quando eu jogo as sementes a deus dará, não tenho mais controle sobre elas, nunca tive, nem mesmo nesse instante de companheirismo entre nós, entre minhas mãos, meu corpo trabalhando, e elas trabalhando nosso local. O fato de semear os quiabos na terra e depois compreender que eles não precisam de nós é incômodo. Os quiabos têm um companheirismo com o sol, o vento, o céu, a chuva. Os quiabos não separam

¹⁵ WILSON. *Diversidade da vida*, 2012, p. 17.

¹⁶ WILSON. *Diversidade da vida*, 2012, p. 17.

¹⁷ WILSON. *Diversidade da vida*, 2012, p. 16.

o céu da terra. Ver os quiabos novamente crescendo, abrindo-se ao seu próprio tempo de vida, é mágico. O renascimento dos quiabos, vindos de uma travessia de longos dias de morte em vida, numa transformação incessante na superfície da terra, é uma experiência humana. Vejamos o que o Babalorixá, Sidnei Nogueira, diz-nos sobre os quiabos.

[...] quando você vai fazer o Amalá para ofertar ao senhor da justiça – Sàngó, você escolhe quiabos frescos, capazes de se flexibilizar, quiabos fortes, doces, saborosos. Minha mãe sempre disse para – pedindo Àgò a Sàngó, quebrasse a pontinha do quiabo – um a um, para não ofertar quiabos secos, quiabos duros, quiabos palha a Sàngó, porque ele se ofenderia. Um quiabo bom é um quiabo flexível. Às vezes, não é preciso quebrá-los. Basta olhar a cor, o tamanho, a flexibilidade do quiabo e você já vê que ele lhe dará um rico Amalá. O mesmo vale para as pessoas. Há pessoas que não servem para fazer um Amalá. Estão duras demais, secas demais, tornaram-se palhas inférteis. Mas elas acham que o problema é sempre o azeite de dendê, a cebola, o camarão seco, a carne do Àgútán, a colher que mexe o Amalá, a Iyabase, a panela de ferro, o fogo. Mas, na verdade, o problema é o quiabo¹⁸.

Não é no mundo de fora que eu mexo com o quiabo e ele mexe comigo. É uma implicação mútua. Pois, quando digo que os quiabos não precisam de nós, é porque eles sabem disso. Os quiabos são flexíveis; e nós?

O quiabo e Eu é uma relação incompleta, não leva a nenhuma forma de presença absoluta. Não leva a nenhum lugar dado. Daí resulta > nossa relação. Nossa quebra e nossa dobradura um com o outro. Nossa força, se quisermos. Nossos mundos humanos. Eis a comunidade dos quiabos. Nosso local, nossa amizade, nossa envergadura.

Eu me encontro com eles, um a um, e eles, um a um, encontram-se comigo e tudo se anima nessa diferença e tudo se iguala nessa humanidade. Não é caso de posse. Se os quiabos não precisam de nós como imaginávamos, é porque o problema é o quiabo. Mas o problema mesmo é a gente. O que estou tentando dizer é que essa relação não é pelo lado da completude, nem pelo lado da separação, nem pelo lado

¹⁸ NOGUEIRA, Sidnei. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/professor.sidnei/?hl=pt-br>. Acesso em: 11 mar. 2021.

da comparação. É, antes de tudo, uma saída disso. É uma quebra desse mundo, desse poder ilusório.

Quando as folhas do pé de quiabo vão ficando amareladas e caem no chão, agora no verão, o caule vai dobrando ao seu tempo. Os quiabos vão aceitando, ao seu modo e dia a dia, essa despedida > sem fim. Está a ponto de morrer. Não se trata da sua hora fatal, mas da travessia mutante que realiza entre vida e morte, todos os dias. O quiabo mostra a vossa própria história humana; “a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos seres mortais: sua comunhão é impossível”¹⁹. O fato, o acontecimento, é que cotidianamente o quiabo coloca em causa o *natural* do meu humano. Aquilo que achamos ser dado, determinado. A travessia dos quiabos não é dada. Pois, se for isso, não temos mais nada a fazer na superfície da terra. Nem o quiabo e nem nós.

O quiabo e Eu é uma relação incompleta, não leva a nenhuma forma de presença absoluta. Não leva a nenhum lugar dado. Daí resulta > nossa relação. Nossa quebra e nossa dobradura um com o outro. Nossa força, se quisermos. Nossos mundos humanos. Eis a comunidade dos quiabos. Nosso local, nossa amizade, nossa envergadura.

Eu me encontro com eles, um a um, e eles, um a um, encontram-se comigo e tudo se anima nessa diferença e tudo se iguala nessa humanidade. Não é caso de posse. Se os quiabos não precisam de nós como imaginávamos, é porque o problema é o quiabo. Mas o problema mesmo é a gente. O que estou tentando dizer é que essa relação não é pelo lado da completude, nem pelo lado da separação, nem pelo lado da comparação. É, antes de tudo, uma saída disso. É uma quebra desse mundo, desse poder ilusório.

Quando as folhas do pé de quiabo vão ficando amareladas e caem no chão, agora no verão, o caule vai dobrando ao seu tempo. Os quiabos vão aceitando, ao seu modo e dia a dia, essa despedida > sem fim. Está a ponto de morrer. Não se trata da sua hora fatal, mas da travessia mutante que realiza entre vida e morte, todos os dias. O quiabo mostra a vossa própria história humana; “a morte é ela mesma a verdadeira

¹⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 2011, p. 23.

comunidade dos seres mortais: sua comunhão é impossível”²⁰. O fato, o acontecimento, é que cotidianamente o quiabo coloca em causa o *natural* do meu humano. Aquilo que achamos ser dado, determinado. A travessia dos quiabos não é dada. Pois, se for isso, não temos mais nada a fazer na superfície da terra. Nem o quiabo e nem nós.



Foto 3

Fonte: Acervo pessoal,
Natália Goulart.

Os espaços do mato: nos interiores da paisagem

11 de março de 2020, Catiara, Minas Gerais.

12 de março

13 de março

Eu já tenho esse costume, eu gosto de fazer esses trem. Cê fala pra mim fazer uma picada, eu, eu pego um facão e vou embora. Nossa. Quarquer mato eu entro assim e vou. Não tenho medo não, sabe.

²⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 2011, p. 23.

Tem muitos obstáculo, né, porque a gente tem medo, né. Falar que cê vai meter o peito assim, cê vê muitas coisa diferente. Igual, cê num sabe o que tem ali na sua frente, cê vai passa naquele caminho ali, cê num sabe, né. O que eu mais adoro é andar no mato, eu vou embora. E picada eu gosto de fazer pra ir na beira de uma água, num cargo. Conhecer coisa diferente, né, eu gosto é isso, por isso que eu gosto de andar, conhecer o mato mesmo. Eu sou da natureza, nascido na natureza, na roça, por isso que eu adoro. Eu vou andando assim, sabe, eu vou andando e já vou olhando sabe, se eu subo um morro, já olho pra aquele morro lá em cima. Eu tenho que chegar no pico daquele morro. Eu gosto é disso, eu vou andando aqui, fazendo a picada. E vou olhando lá na frente. Eu vou chegar lá. Né. Eu tenho que chegar lá de todo jeito. E vou rasgando mato no peito e vou embora.

Maurício Venâncio

Quando se faz a primeira picada, é muito incômodo em algumas passagens ir e voltar. Então, nós, ignorantes desses interiores, à medida que se entra demais e mais nessas picadas, um certo terror atravessa a gente. Pelo fato de estarmos perdidos, fora da rota estabelecida e determinada. Fora dos limites de espaço e tempo a que estamos muito acostumados, confortáveis, certos e seguros.

A dominação, a domesticação e o amor estão firmemente entrelaçados. A casa – o nosso doce, familiar e seguro lar – é onde todas essas dependências intra e interespecíficas atingem o auge da saturação. Por mais prazeroso que seja, talvez essa não seja a melhor ideia para uma vida multiespécies na Terra. Considere, ao invés disso, a abundante diversidade que margeia as estradas. Ou considere os cogumelos²¹.

Talvez nos falte caminhar.

Caminhar nas matas fechadas e na beira delas. Fazer esse movimento de entrar e sair ao aberto. Essas caminhadas têm o nome de picadas. As picadas, assim faladas pelo povo de roça do interior do cerrado mineiro, é um caminho na mata, aberto por foice ou facão, para se chegar a um destino, até então, inacessível. Atalho. Caminho estreito.

Escutamos que se trata de uma espécie de volta mata adentro e afora, cujo desenrolar é descoberto no trabalho do próprio caminhar. Pica o mato, picota um caminho estreito para passar. Andanças que deixam

²¹ TSING. *Margens Indomáveis*: cogumelos como espécies companheiras, 2015, p. 180.

rastros momentâneos, incapazes de estabelecer um rumo definitivo. Mistérios. Ausência e presença de caminho.

Esses caminhos são de achar e perder. Voltar ao mesmo se torna impossível. Mas é possível, ao mesmo tempo, por alguma imagem de picadas anteriores, fazer uma revisitação: a de que da outra vez, talvez, tenhamos passado por aqui, por esse cupim, pela árvore de tranças de cipós de comprimento incerto, por onde bem acima de nós o sol incide.

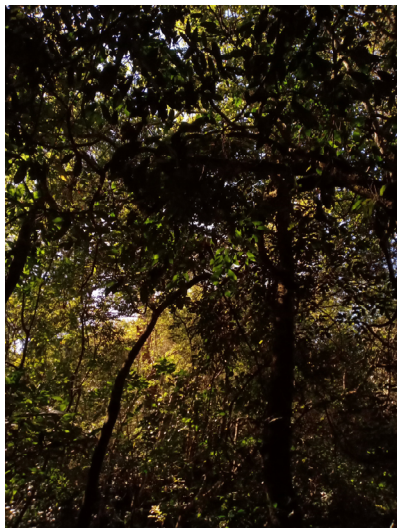


Foto 4

Fonte: Acervo pessoal,
Natália Goulart.

Passamos por duas paisagens do cerrado, em regiões do Alto Paranaíba, nessas matas de reserva: as braquiarias e a mata fechada. As braquiarias são matos que podem chegar a alturas distantes e, também, muitas vezes exibem uma secura perceptível. Para adentrar na mata fechada, a parte mais úmida e mais viva da existência, é preciso e necessário passar pelas braquiarias. Parte penosa em que a luz do sol incide sobre as cabeças, numa zona onde a claridade é maior.

Na outra, a parte mais fresca e, também, mais escura, mas que ainda o sol quebra entrando por frestas, a luz beira o rio estreito encoberto por árvores maiores e médias e de diferentes espécies e variedades. No chão podemos ver as samambaias, as orquídeas, os cipós, que

são armadilhas rasteiras. O cipó parece lembrar a gente que ele está ali em quase todos os momentos, nos enroscamos nele e ele com a gente.

Considere os cipós. Não sabemos onde começa e onde termina, porque vai a lado nenhum em direções muito diversas, em companhia de muitas espécies distintas dele. Sua travessia se dá entre multiespécies.



Foto 5

Fonte: Acervo pessoal,
Natália Goulart.

A experiência de ver os cipós, tão vivos no chão e entrelaçados na copa das árvores, essa imagem, mostra uma forma sem forma simples. É só você observar isso. Que forma tem isso que caiba numa escrita ou que a escrita caiba nisso, numa estrutura? Numa explicação? Que forma fixa tem isso, se como nos diz Llansol, “tudo participa das diversas partes”²²

A escrita, as ciências, os quiabos, os cipós, as águas, os céus, se tudo participa das diversas partes nesse nosso local, e tudo é humano, é porque, com a licença de dizer, essa picada é literária. Andando por aqui “não há fim lá onde reina a finitude”²³. Caminhada que quebra com nossos mundos divididos ou completos. Abre nossas propriedades mais

²² LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia?*, 2000, p. 44.

²³ BLANCHOT. *A comunidade inconfessável*, 2013, p. 33-34.

certas, nossos domínios. É a escrita que nos ensina isso, que ela é de ninguém e que, por isso, a paisagem é de ninguém.

Certamente, a escrita não tem como projeto ser útil, isso é o seu passado muito rígido. De fato, a utilidade não é o lugar que a escrita pretende habitar. É contra isso que quer lutar, contra a utilidade que carrega em si. E, contra si, contra a repetição que nela vive, batalha para não ser dessa ordem fechada, fechando o tempo e o próprio texto.

A forma como a própria escrita faz sua travessia entrando nos interiores da paisagem, sem que dela se queira dominar, é um poder que humaniza a paisagem. Humaniza a nós mesmos. É a *verdadeira vida*, aquela em que a morte trabalha conosco, diante de nós. Nosso lugar comum, dos *seres vivos no meio do vivo*.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*: Geografia de Rebeldes I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Para que o romance não morra* (1991). Discurso proferido em Troia, atribuído ao romance *Um beijo dado mais tarde*, 2012.

MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

NOGUEIRA, Sidnei. Instagram: @professor.sidnei. Disponível em: <https://www.instagram.com/professor.sidnei/?hl=pt-br>. Acesso em: 11 mar. 2021.

TSING, Anna. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Revista Ilha*, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015.

WILSON, Edward Osborne. *Diversidade da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

5 horas e 24 minutos da manhã: luz, água, ar, terra

Patrícia Borges Chavda

Este estudo pretende esboçar algumas associações que surgiram a partir da leitura do ensaio: "O sol e o peixe", de Virginia Woolf e considerações teóricas acerca do conceito de paisagem expostos, particularmente, pela filósofa, escritora e artista plástica Anne Cauquelin, no seu livro: *A invenção da paisagem*. Serão destacados os aspectos referentes à paisagem, seus elementos e nossa percepção de conteúdos que escapam à cena. Alguns pontos de interseção podem aproximar as duas obras de estilos bastante diversos: a primeira em prosa poética e a segunda em ensaio teórico. Além disso, serão citadas contribuições no campo da fotografia.

A obra de Woolf é caracterizada, sem dúvida, pela beleza do texto com ricas descrições de lugares, pessoas, sensações. Mas o que é marcante, de fato, é o sentimento de uma escrita em devaneio usando livres associações de imagens que, inesperadamente, levam a desfechos precisos e contundentes. Esse é o caso do ensaio "O sol e o peixe" (escrito em 1927), que é também o título da coletânea de nove ensaios da autora publicados no Brasil em 2017. Os ensaios foram organizados, nessa edição, em três partes, sendo a última intitulada "O olho e a mente", a qual inclui o ensaio "O sol e o peixe", juntamente com "A pintura" e "O cinema". No entanto, todos os nove textos revelam o caráter lírico da romancista.

O ensaio de Woolf aqui em destaque relata a experiência da escritora que, como milhares de pessoas, em 29 de junho de 1927, se dirigiram a localidades ao norte da Inglaterra, onde supunham poder observar com

melhor visibilidade o eclipse total do sol, previsto para começar às 5 horas e 24 minutos da manhã e durar apenas 24 segundos.

Mas não é sobre isso, simplesmente, que a autora quer tratar. Logo na segunda linha do primeiro parágrafo, Woolf convoca um “personagem” recorrente nos demais ensaios: o olho. No ensaio “Flanando por Londres”, segunda parte do mesmo livro, ela se refere ao olho como “ostra central de perceptividade”¹. De fato, a autora utiliza a interlocução com o olho quando faz frequentes invocações como: “Vejam isto! Vejam isto!” ou “dizemos para o olho” ou “vejamos o que o olho pode fazer por nós”². Alguns personagens e situações são também apresentados a partir de uma percepção visual que sobressai dos outros sentidos, como nesse ensaio em que descreve a cena de uma anã que olha os próprios pés no espelho e se vê como uma mulher de estatura normal e, logo em seguida, uma cena de dois cegos caminhando pelas ruas da cidade.

Assim, em “O sol e o peixe” ela escreve: “Dizemos para o olho: Atenas, Segesta; rainha Vitória; [...] E é possível que nada aconteça, e é possível que muitas coisas aconteçam, mas não as coisas que poderíamos esperar”³. A autora fala de nossa habilidade de associar pares de ideias – imagens ou experiências –, aparentemente desconectadas, que enfim nos levam a uma compreensão do mundo e de nós mesmos. Trata-se de um jogo e de um exercício que põe em relevo a relação entre-imagens e não dessas separadamente:

Pois um cenário só sobrevive na estranha poça em que depositamos nossas memórias se tiver a boa sorte de se juntar a alguma outra emoção pela qual ela é preservada. As vistas se casam, incongruente-mente, morganaticamente (como a rainha e o camelo), e se mantêm, assim, mutuamente vivas. [...] As grandes vistas terão morrido por falta de parceiros⁴.

¹ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 45.

² WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 102.

³ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 101.

⁴ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 102.

Os textos de Woolf são frequentemente destacados entre os escritores do “fluxo de consciência”⁵, ao lado de modernistas, seus contemporâneos. Esse jogo de associação livre, presente desde o título e nos demais ensaios, mostra-se como fio condutor do texto. Podemos, a partir da perspectiva de evocação do “olho”, compreender o ensaio “O sol e o peixe” em três partes, tendo a primeira um único parágrafo no qual o jogo de associação de imagens é explicitamente apresentado.

A segunda parte (composta dos quatro parágrafos seguintes à introdução) reporta-nos a uma “manhã sombria de inverno, quando o mundo real se apagou”⁶. Aqui inicia-se uma detalhada e belíssima descrição da viagem de contemplação do eclipse solar. Novamente a autora recorre ao “olho” para atizar a memória e introduzir a experiência vivida:

[...] vejamos o que o olho pode fazer por nós. Mostre-me o eclipse, dizemos ao olho; vejamos o estranho espetáculo de novo. E imediatamente vemos – mas o olho da mente apenas por obséquio é um olho; é um nervo que ouve e cheira, que transmite frio e calor, que está ligado ao cérebro e estimula a mente a discriminar e a especular – é apenas por uma questão de brevidade que dizemos que “vemos” imediatamente uma estação de trem à noite⁷.

A viagem com o propósito de observar o eclipse solar é relatada desde o seu ponto de partida, da estação ferroviária de Euston, à chegada em Yorkshire, com um tom de reverência quando todos os sentidos estavam aguçados para captar o momento na sua amplitude máxima: “nossos sentidos estavam orientados de uma maneira diferente da costumbre. Não estávamos mais em relação apenas com as pessoas, as casas e as árvores; estávamos em relação com o mundo inteiro”⁸. A descrição das pessoas locais, simples mas com roupas domingueiras, revela a importância do evento tal qual um encontro com um “ator de proporções vastas que chegaria silencioso e estaria em toda parte”⁹. Ninguém se

⁵ Na literatura, *fluxo de consciência* é uma técnica literária em que se procura transcrever o complexo processo de pensamento de um personagem ou narrador, com o raciocínio lógico entremeadado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias. Passado e presente frequentemente se mesclam; falta de pontuação, de estrutura do parágrafo, além de certa ruptura com a sintaxe são característicos desse recurso.

⁶ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 102.

⁷ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 102.

⁸ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 103.

⁹ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 104.

rendia ao frio e ao desconforto do lamaçal, e as diferenças sociais eram perceptíveis, mas não os constrangiam.

Encontramos no texto diversas referências ao frio e pouca luz da manhã que tornava tudo sem cor, denotando um sentimento de desolação: rio pálido, casas descoloridas. Mas enquanto as pessoas iam chegando, o sol nascia trazendo cores e luzes: “uma nuvem resplandecia tal como resplandece uma cortina quando a luz aumenta lentamente por detrás”¹⁰. Veem-se vales verdes, povoados marrom-azulados, ilhas brancas, lagos azul-claros, luzes douradas, mas também nuvens rarefeitas.

Inicia-se, assim, a narrativa sobre a corrida do sol em direção à lua, porém entre nuvens e muito suspense. Essa é a parte central e emocionante do episódio, quando todos contam os segundos feito torcedores em uma competição: dessa vez era o sol que tinha que vencer – “estava dando o melhor de si para nosso proveito”¹¹ – se ficasse inteiramente coberto pela lua. Cada segundo é contado e narrado em detalhes. Mas do ponto onde estavam os observadores, as nuvens impediram a visão esperada, só permitindo o espetáculo por 4 ou 5 segundos finais do eclipse. No entanto, a luz que morrera ali brilhava em outro ponto da terra e isso trazia esperança. Passados alguns instantes, abre-se aos poucos a luz do sol trazendo a consciência da sua importância para revelar a cor do mundo.

A terceira e última parte do texto começa também evocando o olho: esse ainda não nos dispensou. O olho traz à memória um dia quente de verão, um passeio no aquário do jardim zoológico de Londres, onde veem-se na entrada as efígies de dois lagartos com seus grandes olhos. Os aquários são descritos como um lugar onde o tempo parece ter parado, as nuvens se esfumado e seus habitantes são sublimes por não terem razão nenhuma ou outro propósito que não seja o movimento aleatório e sua beleza. O espaço descrito se limita a um mundo em miniatura, no qual uma bolha é um evento do mais alto feito e a forma variada dos peixes é a sua razão: “empregou-se mais cuidado com uma meia dúzia de peixes do que com as raças da humanidade”¹². Na comparação entre a precariedade humana e a beleza transparente dos peixes, a autora

¹⁰ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 104.

¹¹ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 105.

¹² WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 109.

finaliza repentinamente: “[...] mas basta. O olho agora se fecha. Ele nos mostrou um mundo morto e um peixe imortal”¹³.

O ensaio traz a contemplação do incomensurável espaço do céu, regido por leis, rotas precisas e temporalidade linear em contraponto a um diminuto mundo do aquário cercado por vidro transparente no qual peixes, plantas, pedras compõem uma vida sem racionalidades e tempo infinito. Tudo depende do ponto de vista do observador: pode-se pensar o vidro transparente na função de deixar ver o interior do aquário, mas é também por onde a visão de dentro do recipiente escapa dos seus limites. No ensaio “O mundo como capricho e miniatura”, o filósofo Gaston Bachelard fala do homem em devaneio como condição para a contemplação:

Do devaneio, o homem imóvel cai no sonho. Assim, diante da janela aberta, podemos ver acabar ou começar o Mundo; seu nascimento está entregue ao nosso capricho, sua ruína total à nossa indiferença. Mas, ainda uma vez, esse nascimento súbito e essa fragilidade não impedem que o Mundo, como miniatura distante, seja o mais consistente dos quadros. É nesse retângulo de luz que se depara de chofre com a Natureza maciça e grandiosa; é aí que o Céu está unido à Terra e que os astros têm espaço bastante para sua trajetória, espaço bastante para formarem constelações¹⁴.

O aquário, sendo uma miniatura da natureza viva, ganha no texto de Woolf o aspecto de “paisagem”, compreendido aqui como um conjunto de objetos e seres ordenados pela nossa visão e uma “moldura”.

Essa é também a ideia de “paisagem” que desencadeia a reflexão da filósofa Anne Cauquelin, a partir do relato de um sonho que sua mãe lhe confidenciou numa manhã, no qual ela descreve com precisão e detalhamento um jardim fechado, o gramado, a janela entreaberta, o muro do fundo do jardim e a luz dourada da tarde. Esse relato ficou gravado na memória e mediou as interrogações teóricas sobre o conceito de paisagem da autora desde sempre. Primeiramente ela reconhece que a imagem descrita se assemelhava a um quadro, elaborado com arte e com moldura (árvores, muro, horizonte) como a estética impressionista das

¹³ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 109.

¹⁴ BACHELARD. O mundo como capricho e miniatura, 2008, p. 24.

pinturas e literatura apontando o enfoque cultural que molda nossa ideia de paisagem como figuração perfeita da natureza.

Uma cultura completamente literária, que percorrendo a produção romanesca de Proust a Giraudoux, passando por Virginia Woolf, trazia consigo algumas imagens pacíficas – a bela vida – e sugeria todo um aparato doméstico com o ritual dos passatempos regrados de uma vez por todas. O horário das cinco da tarde, parece-me agora, não tinha sido escolhido em vão ou apenas por causa da luz dourada, o sonho também fora educado: cinco horas era o instante em que podíamos nos permitir ter prazer, ler, sonhar, atividades proibidas nas primeiras horas do dia. O sonho não infringia as obrigações, respeitava sua letra¹⁵.

Assim, o sonho da mãe traz a marca de uma certa cultura, com seus gostos, normas e restrições num “modelo-tela” com limites (moldura), elementos (cores, formas) e linguagem (composição, perspectiva). Como pensamos em paisagem sempre atravessados por essas imagens pré-concebidas de natureza, as duas noções natureza-paisagem se confundem. Seria possível conseguir distinguir as duas imagens? E se a paisagem deixa de ser uma representação da natureza, qual seria o seu fim?

Na busca de resgatar um pouco de natureza (visões de um paraíso original) criamos jardins, recantos verdes, parques, aquários, viveiros, zoológicos – miniaturas da natureza. Nessa tentativa de proteger uma memória idealizada, acreditamos estar de acordo com a “natureza”. Criamos metáforas para proteger a nós mesmos do perigo selvagem, do incontrollável, do medo. Nesse exercício de desejar (controlar e reduzir) e evitar, estabelecemos a moldura, o enquadramento: “isso não entra” – dizemos ao olho e traçamos o limite:

Janelas. Como evitar ver nelas a metáfora do olho? Fiando-a, ela produz suas próprias submetáforas: tela do véu, ponto cego, estriamentos do bater de pálpebras, humores do corpo, esta lágrima, este sorriso, as nuvens dos pensamentos da tarde ou da manhã, e também a alma, cuja janela é o olho, que governa a visão. [...] sem elas, haveria apenas... a natureza¹⁶.

Assim, a moldura delimita o que chamamos paisagem; o que deixamos de fora para “não ver” é tratado como desordem.

¹⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 23-24.

¹⁶ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 136.

No jardim, seguimos tirando as ervas daninhas, moldando arbustos, podando árvores, desviando rotas de insetos e atraindo flores, frutos, perfumes, cantos de passarinhos. Vivemos o paradoxo de aprisionar numa representação diminuta nosso desejo de infinito e, para compensar, essa manobra possibilita-nos imaginar o que existe no campo extramoldura. Essas estratégias servem para os jardins, mas também para criações literárias como fábulas, personagens encantados das florestas, pequenos animais das histórias infantis que evocam nossa ligação com o selvagem, estabelecendo identidade com a própria vida humana. Sem essas metáforas não teríamos o sentimento de ilimitado típico da paisagem. Enquanto a natureza é o ilimitado em si, a paisagem é a sua representação, invenção humana com enquadramento definido para suscitar uma visão do que não alcançamos. No texto de Woolf, ao descrever as estátuas de lagartos na entrada do zoológico e os aquários, ela expressa o contraste entre o mundo natural e a sua representação: “Aquários recortados na uniforme escuridão encerram regiões de imortalidade, mundos de luz solar constante onde não há chuva nem nuvens”¹⁷.

A moldura, como uma membrana permeável, faz natureza e paisagem se contaminarem. Na construção da paisagem, busca-se o abrigo. Enquanto a descrição do eclipse é narrada como a derrota do sol, morte do mundo – “Era o fim. A carne e o sangue do mundo estavam mortos e restava apenas o esqueleto”¹⁸ –, a visão do aquário traz de volta a luz.

Na relação entre esses dois mundos estabelece-se o campo extramoldura, sugerindo um lugar de passagem, de permeabilidade, que amplia o conteúdo da paisagem delimitada trazendo-lhe a essência da natureza que teria sido deixada à parte. O assunto “vibra” no texto das duas autoras, ainda que de expressões diversas:

Suponho – e creio firmemente – que a paisagem “continua” atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito. Que existe uma outra face da montanha, outra praia para esse mar. Aqui reside a hipótese fundamental de minha crença no “análogon” que a paisagem me dá. Se assim não fosse, o que eu veria pela janela não seria nada além de um simulacro, uma espécie de espelho, sem consistência. Atrás dessa montanha, dessa tela,

¹⁷ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 108.

¹⁸ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 106.

ainda há a natureza, e eu poderia, se me deslocasse, dar-me a satisfação de contemplar de novo a paisagem¹⁹.

Proponho aqui uma breve divagação para o campo da fotografia e sua interação com a paisagem, por ser um meio que define com evidência o enquadramento e a cena/instante retratado. Consideremos, inicialmente, a fotografia analógica: se olharmos uma sequência de quadros fotográficos numa tira de película/negativo, entre cada disparo da câmera fotográfica, captura de imagem, existe um intervalo, um conteúdo “entre-imagem” – momentos não registrados quando podem ocorrer movimentos, pausas etc – que escaparam ao registro do fotógrafo. Na fotografia analógica esses intervalos ficam materializados como uma barra preta entre os quadros ao observarmos uma sequência de fotos. Trata-se de uma fração de material fotossensível não exposto à luz, quando consideramos a película negativa, e é a área na qual a luz atravessa o filme totalmente no momento da transferência para o positivo (papel fotossensível). O resultado (em positivo) é uma área preta em consequência da excessiva exposição: a área mais escura da fotografia corresponde àquela que recebeu o máximo de luz no processamento. O fato dessa zona “entre-imagens” ser totalmente escura, sombreada, não significa que esta seja vazia de conteúdo imagético, mas justo aí se alojam as nossas ações, acontecimentos, gestos e memória que fugiram ao alcance do disparo do fotógrafo. As imagens, no entanto, ficaram “arquivadas” numa memória (não)imagética que pela sobreposição de muitas camadas gerou um campo obscuro, uma “caixa preta” a ser acessada. As dimensões de tempo, memória e ação estão sempre associadas à fotografia como um todo e também à essa zona fora do quadro, marginais à cena.

Ainda refletindo acerca do conteúdo oculto das imagens, cito aqui uma contribuição da professora e artista plástica Karina Dias²⁰ que tem como objeto de pesquisa a paisagem dentro das artes visuais, particularmente, em fotografia e vídeo. Dentre os conceitos elaborados em sua

¹⁹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 140.

²⁰ Karina Dias nasceu em Brasília em 1970, é artista plástica e professora. Possui Pós-doutorado em Poéticas Contemporâneas (UnB), Doutorado em Artes e Master em Artes Plásticas e Aplicadas, ambos pela Université Paris I – Panthéon Sorbonne. É Mestre em Poéticas Contemporâneas e Graduada em Licenciatura – Artes Plásticas, ambos pela Universidade de Brasília.

tese, ela traz uma reflexão sobre o “invisível”, designando-o por *invu*. Trata-se de uma região latente que compreende “o n[ã]o-visto, [...] entendido como negação (não-visto) e inclusão (no visto)”²¹. O *invu* aqui remete à “invisão”, uma imagem interna que coexiste lado a lado com o visível, cuja propriedade de “vir-a-ser” é possível uma vez que está encapsulada no território da memória.

Podemos sugerir que, em tudo que vemos, há sempre um *invu*, um n[ã]o-visto, que pulsa à espera de ser encontrado pelo nosso olhar. Seria interessante inverter o raciocínio e nos perguntarmos se não vivemos constantemente em um estado de invisão. Em nossa vida cotidiana, não estaríamos imersos no *invu*, no n[ã]o-visto, submersos por um estado de cegueira e que, na verdade, conheceríamos apenas lampejos de visão?²²

A pesquisadora sugere uma definição da visão em três momentos distintos: “ver”, compreendido como uma percepção imediata, superficial do mundo, que envolve o sentido fisiológico da visão; “olhar”, referente a uma percepção ativa que observa, interroga o mundo. E finalmente “ter visto”, uma percepção como memória de algo que foi visto. Assim, “ver é superfície, olhar é fissura e ter visto, enraizamento”²³.

Paralelamente, segundo Cauquelin, a “moldura” reclama a “extra-moldura” como seu elemento constitutivo. Em suas considerações, além da moldura que define a paisagem, precisamos de elementos de referência para compor a tela. Os quatro elementos: água, fogo, ar e terra dão materialidade e sentido às nossas representações desde culturas remotas²⁴. Não necessariamente esses elementos estão presentes de forma literal ou direta, ou todos ao mesmo tempo, sendo muitas vezes evocações simbólicas: um campo verde evoca a terra, o horizonte evoca o ar,

²¹ DIAS. *Entre visão e invisão*: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano], Universidade de Brasília, 2010, p. 224.

²² DIAS. *Entre visão e invisão*: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano], Universidade de Brasília, 2010, p. 224.

²³ DIAS. *Entre visão e invisão*: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano], Universidade de Brasília, 2010, p. 224.

²⁴ “Com os ‘quatro elementos’ – o ar, a terra, a água, o fogo – a tradição pré-socrática chegou até nós por meio da ‘doxa’, portadora de imaginário. O mito, aqui, é poderoso. Devaneios em repouso, sonhos em nuvens, os quatro adquirem direito de cidadania. Eles freqüentam nossos medos e nossas esperanças, e temos acerca deles atitudes de crença milenares”. CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 143.

o reflexo evoca a água, a luz evoca o fogo; até comportamentos como voo, caminhada, corrida, nado anunciam esses elementos. Articulados como frases gramaticais, esses se sobrepõem ou se substituem ocasionalmente. Nas paisagens literárias construídas em “O sol e o peixe”, por exemplo, a cena do eclipse traz conotações dos elementos da natureza, assim como a descrição do aquírio.

O jogo de elementos se dá também na representação da paisagem urbana onde os enquadramentos definidos por muros, edifícios, portas são ainda mais evidentes. “Não está ausente um só elemento, nem mesmo o regato subterrâneo cujo murmúrio incessante embala noites urbanas e jorra de 'bocas', tal como fonte nas fendas dos rochedos”²⁵. Nesse contexto, muitas vezes tentamos evitar obstáculos que nos dificultam compor a cena, que perturbam o equilíbrio dos elementos. A autora toma como exemplo o castelo/caixa d’água sobre as casas, que ocasionalmente agri-dem a paisagem. No entanto, trata-se sempre de escolhas num jogo de adição, extensão, subtração e, particularmente, de ocultamento.

No ensaio de Woolf, “Flanando por Londres”, a escritora elege elementos da paisagem urbana desconexos (referências de ruas, praças se justapõem a objetos pessoais e ambientes domésticos) para compor cenas cujo sentido só se faz no campo da memória ou do *invu*:

[...] o olho é travesso e generoso; ele cria; ele enfeita; ele amplia. Parados no meio da rua, podemos erigir os aposentos de uma casa imaginária e mobiliá-lo ao nosso bel prazer com sofás, mesas, tapetes... as luzes ardem muito brancas nas ruas desertas de Mayfair²⁶.

Em se tratando de jogos paisagísticos na era contemporânea, temos que considerar outras referências que retratam a Terra como planeta entre milhares de outras naturezas ainda desconhecidas. Diante de espaços infinitos, impossíveis de serem apreendidos por nossos sentidos, cujas imagens vemos em meios digitais sem referências de escalas humanas, nossa capacidade de analogia entre paisagem e extra natureza fica abalada. A imagem digital – independente do objeto de representação

²⁵ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 150.

²⁶ WOOLF. *O sol e o peixe*, 2017, p. 51.

– não depende mais do aparato da visão e tato (olho e mão) para apreender os objetos que deseja representar. Não é mais o objeto posto ali que é a meta a alcançar, mas o modo como ele pode ser posto. A produção da imagem virtual está condicionada a elaborações cerebrais, a matemáticas e computadores que podem inclusive dispensar a produção das próprias imagens. Essas podem ser armazenadas como informações digitais, prontas a se tornarem imagens, se e quando necessário. Dessa forma, o deleite da contemplação dessas paisagens se esbarra na celebração de nossa capacidade mental de concebê-las.

A narrativa de Woolf, assim como a descrição do sonho que norteia as reflexões de Cauquelin, se organiza em torno de aparatos da visão, do olho, mas particularmente da memória, da associação de pares: o olho do peixe olha através do vidro e se depara com o olhar humano, que vê o peixe no aquário e vê o mundo sem cor na ausência do sol. A paisagem cheia de cor e beleza de dentro do aquário, por sua vez, se contrapõe à descrição da multidão que se desloca e se reúne para ver o encontro entre sol e lua, um olhar dirigido ao ilimitado. Curiosamente, embora Woolf estivesse a anos de distância das viagens espaciais e dos avanços tecnológicos, ela propõe-nos voltar o olhar para o espaço infinito, numa manhã de pouca luz: “Estávamos alinhados em silhueta contra o céu e tínhamos a aparência de estátuas postadas em destaque na crista do mundo. Éramos muito, muito velhos; éramos homens e mulheres do mundo primevo vindos para saudar a aurora”²⁷.

Cauquelin, por sua vez, parte de um olhar emprestado de alguém; além da paisagem descrita, tem a voz da mãe que relata o sonho: a “doadora”, como denomina a autora, faz a ponte entre o relato e alguém que vai refletir sobre o mesmo; reflexão essa associada às elaborações filosóficas e à visão refletida, espelhada. “Mas seria necessária essa voz que narra o sonho, a janela entreaberta e a luz das cinco horas da tarde”²⁸.

Cabe ressaltar, finalmente, que Woolf não poupa um olhar crítico e contundente em relação ao ser humano, à sociedade e suas violências, como expressa também em outros ensaios: em “Flanando por Londres”,

²⁷ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 104.

²⁸ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, 2007, p. 22.

ela descreve a vida dura dos trabalhadores, pobres e mendigos em contraste com uma classe de privilegiados:

Eles não guardam ressentimento de nós, de nossa propriedade – é o que gostaríamos de pensar; quando, de repente, virando a esquina, damos de cara com um judeu barbudo, perturbado, roído de fome, os olhos faiscando sua desgraça; ou passamos pelo corpo curvado de uma velha atirada no degrau de um prédio público, com uma capa por cima, como se fosse um pano velho apressadamente jogado sobre um cavalo ou um burro morto. Diante dessas visões, os nervos da espinha parecem se eriçar; um súbito clarão se agita em nossos olhos; faz-se uma pergunta que nunca é respondida²⁹.

No entanto, nas últimas linhas de "O sol e o peixe", ela prefere "se calar":

Sob nossas sedas e nossas lãs não há nada exceto a monotonia da rosada nudez. Os poetas não são transparentes até a medula como esses peixes são. Os banqueiros não têm garra alguma. Os próprios reis e rainhas não são dotados de folhos ou franzidos. Em suma, se fôssemos jogados nus num aquário... mas basta. O olho agora se fecha. Ele nos mostrou um mundo morto e um peixe imortal³⁰.

Finalizando, podemos reconhecer no texto de Woolf uma visão de paisagem que comporta os elementos que a constituem, mas principalmente uma moldura permeável que se define e encontra sentido na relação entre dentro e fora, entre o que é paisagem e natureza. Talvez essa seja a contribuição que seus textos possam trazer para a atualidade: deixar que o olho exercite campos de visão ampliados e focados nas relações de confluências, na zona entre-imagem, espaço escuro e repleto de memórias e reflexões que atraem luz para o que não desejamos ver. Através de um relato sensível sobre situações aparentemente desconexas, a autora cria uma "tensão" e, então, de forma sutil, mas também "cortante", ela nos faz olhar para as contradições humanas.

Referências

BACHELARD, Gaston. O mundo como capricho e miniatura. In: BACHELARD, Gaston. *Estudos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

²⁹ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 50.

³⁰ WOOLF. O sol e o peixe, 2017, p. 109.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: Paisagem* [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. Universidade de Brasília, 2010.

WOOLF, Virginia. O sol e o peixe. Seleção e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Sobre os autores

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva

(brunamendes.8390@gmail.com)

Doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela mesma instituição, com pesquisa intitulada "Corpo-escrita de mulheres: violência, memória e trauma em Conceição Evaristo e Marcela Serrano". Graduada em Letras Espanhol e Português pela FALE-UFMG. Sua pesquisa atual, desenvolvida com o apoio de uma bolsa CAPES, versa sobre a atuação das mulheres nas competições de poesia falada conhecidas como *Poetry Slam*, mobilizando, sob uma perspectiva de pensamento feminista interseccional, os conceitos de violência e resistência, para pensar a cena literária periférica contemporânea em articulação com estudos artísticos e culturais.

Camila Carvalho

(ccamilacarvalho45@gmail.com)

Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição, com dissertação intitulada: *O anjo da história tem corpo de mulher: estética e política em Jamais o fogo nunca, de Diamela Eltit*. Graduada em Letras pela FALE-UFMG. Atualmente, pesquisa as relações entre corpo e escrita no ensaísmo da

escritora chilena Diamela Eltit. Interessa-se pelas relações entre crítica e sociedade (bem como pelas diversas formas de interlocução entre estética e política); crítica da cultura; teoria crítica e ensaio latino-americano. É bolsista FAPEMIG.

Clarissa Xavier Pereira

(clarissaxavier3@gmail.com)

Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Estudos Literários e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Elisa Amorim Vieira

(elisamorimvieira@gmail.com)

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado (2000) e Doutorado (2005) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ e pós-doutorado pela Stanford University (2009-2010). Atualmente é professora associada IV da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando também no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Atua principalmente no âmbito da teoria literária, literatura espanhola e fotografia. Entre 2018 e 2019, desenvolveu pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com o projeto intitulado *Paisagens do cotidiano em textos-imagens dos anos 60*. Atualmente coordena o Grupo de Estudos "Natureza, Violência e Ecocrítica" (NAVE).

Ian Anderson Maximiano Costa

(iananderson14@hotmail.com)

Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bolsista CAPES. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>.

João Pedro de Carvalho

(joaopedro15822@gmail.com)

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais e bacharel em Jornalismo pela UFMG.

Juan José Magán Joaquín

(jota_31@hotmail.com)

Ex arquero de fútbol. Posee graduación en Comunicación Social por la Universidad Nacional del Santa (Perú). Actualmente realiza la maestría en Estudios Literarios, en el área de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Es mediador de lectura egresado de la Cátedra de Lectura, Escritura y Bibliotecas del Perú, programa promovido por la Casa de la Literatura Peruana, la Biblioteca Nacional del Perú y el Ministerio de Cultura con el respaldo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y El Caribe (CERLALC). Forma parte del Instituto NOR - Instituto de Investigación en Ciencias Sociales; LAVA - Perú, Laboratorio de Vanguardia Pedagógica y la Red Peruana de Mediadoras y Mediadores de Lectura.

Laura Gabino

(lauragabinocm@gmail.com)

Graduada, em 2018, em Letras (Licenciatura – Português) e, atualmente, mestranda (2020-2022) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da FALE/UFMG. Desenvolve o projeto: *Os habitantes de Saturno: modernidade e melancolia na poética de Alejandra Pizarnik*, na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade. Paralelamente à pesquisa, dedica-se também à Educação Básica, com ênfase no ensino de redação nos Ensinos Fundamental e Médio.

Laura Gomes dos Santos

(lauragods@gmail.com)

Graduada em Português e Espanhol pela UFMG e atualmente mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, também pela UFMG. Desenvolve pesquisa nas áreas de teatro, dramaturgia e América Latina.

Lorena do Rosário Silva

(lore_silva1809@hotmail.com)

Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011-2015) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na linha de pesquisa de Literatura, História e Memória Cultural e na área de Literaturas Modernas e Contemporâneas. Atualmente é graduanda na Licenciatura em Língua Portuguesa pela UFOP e doutoranda em Estudos Literários pela UFMG.

Mariana Pereira Guida

(marianapereiraguida@lit.mest.ufmg.br)

Mestre em Letras – Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui Licenciatura plena em Letras pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Tem experiência como docente em ensino básico, nível médio, nas disciplinas de redação e literatura.

Matheus Saez Magalhães e Silva

(matheusaez.ms@gmail.com)

Graduado em Letras, bacharelado em análise e descrição linguística. Tem experiência com teoria linguística e cinema. Atualmente é mes-trando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, e desenvolve sua pesquisa na Área de Concentração “Literatura, História e Memória Cultural”.

Natália Goulart Pelegrini

(nataliagoulartvintedois@gmail.com)

Atualmente cursa o doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo) e mestrado em Educação pela Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP.

Patrícia Borges Chavda

(patriciachavda@gmail.com)

Residente em Belo Horizonte, MG, graduou-se em Artes pela UFMG, em 1993, com ênfase em desenho e gravura, atuando nas áreas de design

gráfico e produção cultural junto ao escritório Genial Projetos de Artes entre 1994 e 2004, em Belo Horizonte. Após essa data, residiu em Londres, Reino Unido, por 4 anos. Retornando ao Brasil, concluiu em 2010 o curso de pós-graduação Lato-Sensu em "Ensino e Pesquisa no Campo da Arte e da Cultura", Escola Guignard, UEMG. Paralelamente, iniciou atividade didática em língua inglesa, lecionando no ensino fundamental e cursos particulares. Atualmente, dedica-se ao ensino de inglês como professora particular. Tem interesse em Literatura e Línguas Estrangeiras Modernas, cursando atualmente disciplinas isoladas oferecidas pelo programa de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFMG.

Rodrigo Medeiros Campos

(rodrigocampos1977@gmail.com)

Graduado em Letras pela UFMG (habilitação em Língua Inglesa) e em Pedagogia pela Universidade Fumec. Pós-graduado em Gestão Escolar pela USP. Mestre e doutorando em Estudos Literários pela UFMG. Professor de Língua Inglesa na rede particular de ensino de Belo Horizonte.



Publicações Viva Voz

Literatura do Exílio

Volker Jaeckel (Org.)

Lara Poenaru (Org.)

Marina Almeida (Org.)

Viviane Bitencourt (Org.)

1939: o ano que não acabou

Elcio Loureiro Cornelsen (Org.)

Elisa Amorim Vieira (Org.)

Ivan Rodrigues Martin (Org.)

Narrativas da Ditadura Militar

Vera Casa Nova(Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.labed-letras-ufmg.com.br

N241

Nas trilhas de Gaia: natureza e violência na literatura e outras Artes / Organizadora: Elisa Amorim Vieira. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2022. (Viva Voz).
280 p. : il., color., p&b.

ISBN: 978-65-87237-49-7 (impresso)

ISBN: 978-65-87237-50-3 (digital)

Anexos: p. 119-124.

1. Literatura – História e crítica. 2. Violência na literatura. 3. Natureza na literatura. 4. Memória na literatura. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título. IV. Série.

CDD : 809



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.