

Juliana de Assis Beraldo*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

“Eu observo e descrevo”: os usos de um comando naturalista em “então descemos para o centro da terra”, de Marília Garcia

Resumo: Este estudo investiga como o poema “então descemos para o centro da terra”, de Marília Garcia (2023), mobiliza o comando naturalista “eu observo e descrevo”, evocando tanto procedimentos dos naturalistas viajantes (Linnaeus 2005) quanto os da literatura naturalista francesa (Zola 1982, Goncourt 1886). O poema constrói um “mapa” que liga as raízes das árvores da rua Tutoia, em São Paulo, à delegacia que abrigou um aparelho de censura durante a ditadura militar. Argumento que, em vez de uma descrição classificatória, considerando a tradição dos viajantes naturalistas (Foucault 1999), se prefere “anotar” e reorganizar elementos em novas composições. Por fim, analiso como a interação entre arte e ciência no poema forja memórias soterradas e outros modos de produção estética e de conhecimento. Proponho que esses procedimentos não indicam filiação nem oposição direta ao naturalismo, mas um uso crítico de suas estratégias à luz das urgências do presente.

Palavras-chave: Marília Garcia, naturalismos, metodologia, contemporâneo, poesia

Abstract: This study investigates how the poem “então descemos para o centro da terra” by Marília Garcia (2023) mobilizes the naturalist command “I observe and describe,” which evokes both the procedures of traveling naturalists (Linnaeus 2005) and those of French naturalist literature (Zola 1982, Goncourt 1886). The poem constructs a “map” that links the tree roots on Rua Tutoia, in São Paulo, to the police station that once housed a censorship apparatus during the military dictatorship. I argue that, rather than engaging in classificatory description in the tradition of naturalist travelers (Foucault 1999), the poem favors “notetaking” and the recomposition of elements into new arrangements. Finally, I analyze how the interaction between art and science in the poem brings to light buried memories and proposes alternative modes of aesthetic and epistemological production. I propose that these procedures do not imply a direct affiliation with or opposition to naturalism, but rather a critical use of its strategies in light of contemporary demands.

Keywords: Marília Garcia, naturalisms, methodology, contemporary, poetry.

1.“Isto é uma expedição”: Marília Garcia e os naturalismos

Durante a pandemia, Marília Garcia apresentou online uma “leitura performática” do poema “então descemos para o centro da terra”, fruto de uma residência artística no programa Pivô Pesquisa.¹ O comando “eu observo e descrevo”, extraído de um livro de história natural, é deslocado e adaptado, tornando-se uma instrução estruturante do poema. Essa instrução não apenas orienta a escrita, mas também incita uma ação no e sobre o cotidiano: observar, anotar e descrever passam a ser formas de pôr coisas e lugares em relação.

escrevi este poema
ao longo de 98 dias
num caderno:
eu queria que ele fosse uma linha passando
pelos dias
uma linha que eu pudesse ir puxando esticando
e no processo incorporando
o que estivesse pelo caminho
uma linha no papel que pudesse

fazer alguma coisa fora do papel

eu não sabia que coisa era essa
mas lembrei de um comando que li
num livro de história natural:

“eu observo e descrevo”

é claro que não tinha a intenção dos naturalistas
(ao descrever espécies) nem a dos
cosmólogos (ao descrever o universo) –
de fazer uma *descrição do mundo*
então adapto o comando para
“eu observo e anoto”:
memórias leituras coisas que estão pelo caminho
[...]
(Garcia 2023: 85)

A versão publicada em *Expedição: nebulosa* (2023), foco deste estudo, apresenta modificações em relação à “leitura performática”, suprimindo ou alterando alguns fragmentos. O trecho citado marca o início do poema, em que o sujeito, ao caminhar por

sua rua, decide “fotografar as árvores da rua/ que estão com suas raízes para fora/ vou fazer um mapa de raízes/ seguindo uma linha que vai até o final da rua tutoia” (*idem*: 87). Ao longo de 14 seções numeradas, constrói-se o “mapa de raízes”, entrelaçando as árvores que racham as calçadas da rua Tutoia, em São Paulo, a relatos pessoais, referências teóricas e artísticas e experimentos botânicos. A narrativa culmina na figueira que divide o muro com a antiga sede do DOI-CODI, centro de repressão da ditadura militar.

A explicitação da retirada do comando “eu observo e descrevo” de um livro de história natural e sua adaptação a “eu observo e anoto” para fazer o “mapa de raízes” é mais um momento em que Marília Garcia “abre a oficina e mostra as ferramentas” de seu fazer poético (Santos/Alencar 2024: 33). O comando condensa aspectos dos naturalismos dos séculos XVI a XVIII, ligados a expedições imperialistas e estudos botânicos. Como aponta Di Chiara, os ecos de naturalistas e da história natural percorrem o livro, com seções dedicadas à “expedição”, à “história natural” e à imagem de “descer ao centro da terra”, associada a Alexander von Humboldt, Novalis e ao romantismo mineralógico alemão (Di Chiara 2024).

Os procedimentos utilizados por naturalistas em expedições são amplamente associados a Carl Linnaeus, que, no século XVIII, se destacou ao criar um sistema taxonômico baseado na *observação* e *descrição* botânica (*Philosophia Botanica* 1751). Sua metodologia combinava coleta, análise e classificação de espécies, consolidando a expedição como prática científica e inspirando inúmeros estudantes a explorar o “Novo Mundo”.

Observar e anotar é parte de um procedimento compartilhado por outra vertente de naturalistas. No século XIX, autores como Émile Zola e os irmãos Goncourt utilizavam a *observação* e a *anotação* como base para a criação literária. Zola, por exemplo, trabalhou por dois meses em uma mina de carvão para escrever *Germinal* (1885), onde observou e anotou sobre a vida dos mineiros (Guinsburg/Faria 2017: 48). Já os irmãos Jules e Edmond de Goncourt, para produzir *Germinie Lacerteux* (1886), mantiveram um “registro das impressões do declínio físico, mental e moral da empregada” da família a qual se baseariam para criar a personagem Germinie, o que “por sua vez, é uma maneira de mostrar ao leitor um processo de escrita baseado na observação” (Figueira Gama 2023: 235).

No prefácio do romance, esse procedimento é descrito como um “étude littéraire et de l’enquête sociale” [“estudo literário e investigação social”].² Se entre os séculos XVI e XVIII a observação e a anotação serviam para descrever o “mundo natural”, no século XIX, elas se voltam à sociedade e ao comportamento humano, transformando as anotações em romances naturalistas.

Neste artigo, mobilizo dois eixos principais dos naturalismos, conectando-os a partir do comando que é retomado no poema de Marília Garcia: de um lado, o naturalismo dos viajantes europeus, com seus procedimentos baseados na observação, anotação e descrição do mundo; de outro, a literatura naturalista do século XIX, representada por

autores como Émile Zola, Edmond e Jules de Goncourt e seus pares na França e no Brasil, que, de certo modo, transladaram esses métodos³ para o campo da literatura. A partir dessas duas vertentes, investigo como seus gestos reaparecem na escrita de Garcia — ainda que em marcado distanciamento —, traçando possíveis diálogos entre tempos e procedimentos que aproximam os naturalismos de práticas poéticas contemporâneas.

Analiso, em primeiro lugar, o uso do comando “eu observo e descrevo” (e “eu observo e anoto”) e sua implicação na relação entre palavra e coisa, tomando como ponto de partida a análise de Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (1999), sobre o papel da história natural e das expedições naturalistas na nomeação e classificação do mundo. Em segundo, interessa compreender de que modo se entrelaçam, no texto de Garcia, concepções de arte e ciência, um aspecto que, embora de formas distintas, também estava presente no projeto dos escritores naturalistas franceses (Zola 1982, Goncourt 1886) e nas práticas e modos de fazer das ciências naturais.

A hipótese deste estudo é que o uso de procedimentos defendidos pelos naturalismos, na obra de Marília Garcia, não configura uma transposição direta de métodos, uma filiação a uma escola literária nem uma contraposição radical ou denúncia das ideologias desses discursos. Ao contrário, o poema propõe uma prática que permite não apenas rever os repertórios da poesia contemporânea, mas reconsiderar os modos de fazer do passado à luz das demandas políticas e sociais do presente. Ao incorporar estratégias vinculadas aos naturalismos de viajantes e acenar para questões de que a literatura naturalista francesa também tratava, o texto de Garcia permite criticar e refletir sobre os modos de fazer e conhecer na poesia contemporânea e sobre as relações entre arte e ciência.

2. Uma expedição por entre as palavras e as coisas: eu observo e descrevo-anoto

Uma das primeiras anotações, no poema, trata da palavra “mapa”. Como os versos apontam, a palavra guarda em sua própria etimologia a saída dela mesma (“a palavra “mapa”/ do latim *mappa* guardanapo/ para saraiva deriva do siríaco *ma pal:// aquilo que faz sair que chama para fora*”) (Garcia 2023: 86). A partir desta palavra, o projeto de escrita se alça para fora, iniciando um projeto na rua. Este é o começo do “mapa de raízes”, momento em que se marca, em palavras e espacialmente, o trajeto que se percorre (“vou fazer um *mapa de raízes*/ seguindo uma linha que vai até o final da rua tutoia”) (*idem*: 87). A palavra “mapa” opera simultaneamente como a marca da projeção da linguagem para fora de si — ao tensionar os limites entre palavra e mundo — e como ferramenta de um fazer artístico.

O uso do mapa como ferramenta favorece a ruptura com a ideia de uma escrita autônoma, pois, enquanto instrumento cartográfico e gênero discursivo, ele atua como um dispositivo que articula palavra e coisa, natureza e representação, signo e mundo. Embora se defina, em dicionários, como “representação gráfica” (Michaelis 2025, Dicio 2025), os mapas — e a nomeação por meio deles — estão diretamente ligados à produção

de mundo, seja este “real” ou ficcional. Ao ser nomeado e “representado”, um espaço que antes era indiferenciado passa a ser um lugar (Mundy 1996: 138).

A construção de mapas também aparece em outros livros de Garcia, como *Engano Geográfico* (2012) e *Parque das Ruínas* (2018). Sobre este último, Ana Porrúa (2021) observa que a obra “está asociada a la profusión de mapas y, sobre todo, de esquemas que planean cómo llegar de un punto A a uno B.” [“está associada a uma profusão de mapas e, acima de tudo, de diagramas que planejam como ir do ponto A ao ponto B”] (Porrúa 2021: 37). Um exemplo é o “diário sentimental da pont marie”, que a poeta produz durante uma residência artística na França. Para isso, lança-se mão de outro comando: “*todos os dias às 10h fazer uma foto/ do mesmo ângulo da ponte/ uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:*” (Garcia 2018: 25). Como se retomasse um gesto impressionista, semelhante ao de Cézanne diante da Montagne Sainte-Victoire,⁴ a proposta consiste em observar a Pont Marie diariamente, anotando suas variações e articulando-as às reflexões e referências do sujeito.

Desviando-se da precisão cartográfica do mapa, tanto “diário sentimental...” como “então descemos...” incorporam ao texto observações do percurso. Além de evocarem um procedimento impressionista, esses registros remetem ao funcionamento de um diário, como o *Journal* (1989), dos irmãos Goncourt, escrito entre 1850 e 1870 para anotar impressões do meio sociocultural francês. Muitas dessas anotações dos Goncourt serviram de base para a criação de personagens em seus romances, funcionando tanto como instrução autoral — orientando a escrita de obras como *Germinie Lacerteux* — quanto como produção crítica, ao tratarem de concepções estéticas e literárias. Assim, o “diário sentimental...” se constitui, ao mesmo tempo, como processo e produção, incorporando ao texto as hipóteses do sujeito observador, bem como as referências, imagens e situações cotidianas que emergem durante a escrita, tal qual ocorre em “então descemos para o centro da terra”.

As questões que aparecem no “diário sentimental...” são, como indica Porrúa (2021), *nomear* e *ver*, *ver* e *nomear* (“seria possível nomear isso que acontece?”, “é possível ver este lugar?”) (Garcia 2018: 26-27). É também essa a operação principal da qual se ocupa a história natural, a nomeação do que se vê e a possibilidade de ver o que se pode nomear (Foucault 1999: 181). Ao repetir o comando “eu observo e descrevo”, o poema “então descemos para o centro da terra”, de certo modo, também reitera esse universo associado ao *ver* (“eu observo”) e *nomear* (“e descrevo”) — ainda que não deseje aderir a ele —, pois, na lógica de Linnaeus, deve-se observar, anotar e descrever espécies para a produção de classificações.

Linnaeus (1811: 15) anota em seu diário, durante uma expedição ao norte da Suécia, sobre uma espécie de planta que nunca havia visto, a *Pulsatilla apii folio* (*Anemone vernalis*). Em *Lachesis Lapponica, or, A Tour in Lapland*, o naturalista detalha as plantas e animais encontrados ao longo da viagem, além das roupas e instrumentos que utiliza. Ao descrever a *anemone vernalis*, uma pequena flor rasteira, Linnaeus observa

minuciosamente suas folhas, a textura, as pétalas e outros detalhes: “*the leaves of which, furnished with long footstalks, had two pair of leaflets besides the terminal one, every one of them cut half way into four, six or eight segments. [...]”* [“cujas folhas, munidas de longos pedúnculos, tinham dois pares de folíolos para além do terminal, cada um deles cortado a meio em quatro, seis ou oito segmentos. [...]”] (*ibidem*).

Nas anotações sobre *anemone vernalis*, Carl Linnaeus aplica o procedimento “observar, anotar e descrever”. Em *Philosophia Botanica* (1751), ele o detalha prescritivamente como uma instrução. Segundo Linnaeus (2005: 332), o pesquisador deve, no início da expedição, maravilhar-se com tudo, até mesmo o trivial, e, ao longo da viagem, registrar o que for útil. Seu método, baseado na observação, descrição e coleta, é desenvolvido mais amplamente em seus livros.

Antes de *Lachesis Lapponica, or, A Tour in Lapland* (1811), Linnaeus já havia descrito algumas espécies da *anemone* (*Species plantarum* 1753), seguindo sua proposição taxonômica de descrição: “*hortensis. ANEMONE foliis digitatis./ Pulsatilla foliis digitatis. Hort. cliff. 224./ Anemone, geranii rotundo folio, purpurascens. Baub. pin. 173./ [...] Habitat ad Rhenum & in Italia.”* (1753: 540). Era esse o resultado esperado da descrição feita em campo: as observações de viagem seriam transpostas para a taxonomia binomial criada por Linnaeus. Como argumenta Foucault (1999), o procedimento se diferencia das tradições anatômicas anteriores uma vez que descolam o elemento descrito de tudo que o circunda, concentrando-se exclusivamente em sua estrutura, tal como definida pela botânica. Foucault explica que a ordem de descrição proposta por Linnaeus deve seguir uma sequência desde nome, gênero, espécie até seus usos e *Litteraria*. Desse modo, “toda a linguagem depositada pelo tempo sobre as coisas é repelida ao último limite, como um suplemento em que o discurso se relatasse a si mesmo e relatassem as descobertas, as tradições, as crenças, as figuras poéticas” (*idem*: 176). Da descrição inicial da *anemone vernalis* no diário à publicação em *Species*, nota-se que o que se observa e anota é transformado no produto final, a taxonomia em latim.

Sobre a relação entre expedição e nomeação do visível, Dorinda Outram escreve que “*the eighteenth century believed perhaps more strongly than any other that travel makes truth.”* [“O século XVIII acreditava, talvez mais fortemente do que qualquer outro, que as viagens criam a verdade.”] (Outram 1999: 281). Isto é, através das observações, descrições e classificações feitas a partir das expedições, as palavras fazem com que as coisas existam, elas criam a “realidade”. A história natural funciona, então, ao entrelaçar o ato de ver e nomear, observar, anotar e descrever, sustentada pela crença de que, em vez de criar a “realidade”, está apenas representando-a. Foucault explica que a história natural

é o espaço aberto na representação por uma análise que se antecipa à possibilidade de nomear; é a possibilidade de ver o que se poderá dizer, mas que não se poderia dizer depois, nem ver, a distância, se as coisas e as palavras, distintas umas das outras, não se comunicassem, desde o início, numa representação. (Foucault 1999: 176)

O autor destaca como o comando “eu observo e descrevo” estabelece um regime de congruência entre palavra e coisa, como a *anemone* observada na Suécia e sua taxonomia. A relação entre a teoria da história natural e a teoria da linguagem, para Foucault, revela que um dos propósitos das expedições se dá justamente na passagem do visível para a nomeação: a “possibilidade de representá-los [os seres] num sistema de nomes” (*idem*: 191). O método de naturalistas como Linnaeus pressupõe, então, a visualização das coisas da natureza através da nomeação e da ordenação do visível. O cruzamento entre palavra e coisa ocorre quando a natureza se torna visível, “quando inteiramente atravessada pela linguagem” (*idem*: 220).

O “mapa de raízes” expande o comando “eu observo e descrevo” para além das taxonomias e da relação direta entre palavra e coisa, mantendo o distanciamento em relação à “intenção dos naturalistas (ao descrever espécies)”. Ao substituir a descrição pela anotação (“eu observo e anoto”), o texto parece privilegiar um modo de pôr coisas em relação, já que passa a incorporar outros mapas, memórias, desejos e referências, como a série *Casa* (1975), de Letícia Parente (“em 1975 letícia parente/ fez um mapa que chamou/ de projeto de casa/ seu mapa reúne três cidades// as linhas de salvador de fortaleza e do rio de janeiro”) (Garcia 2023: 91).

A partir da construção de um “mapa” e do comando “eu observo e anoto”, o sujeito se engaja em uma escrita que se aproxima, dentre outras referências, do procedimento de Letícia Parente. Deseja-se fazer um “mapa” que não se compõe a partir de um lugar da exatidão cartográfica ou de nomeação. Produz-se, em contrapartida, um mapa afetivo que faz com que elementos distantes entrem em relação. Nesse mapear (por sobreposições), se chega ao “mapa de raízes” da rua Tutoia (“um mapa feito com espaços da memória afetiva/ juntando santa teresa no rio de janeiro/ com o bairro paraíso em são paulo/ com florianópolis/ mas em vez disso/ acabo fazendo um mapa das/ árvores da minha rua com a raiz aparente”) (*idem*: 92). Essa composição permite cruzar temporalidades e geografias diversas: uma viagem à Universidade Federal da Fronteira Sul, uma nuvem de poeira em Chapecó e um experimento sobre a memória das plantas.

Nesse entrelace de experiências, o sujeito se lembra de uma figueira (“nesta escala em florianópolis lembrei/ que perto da minha casa em são paulo na rua tutoia/ também existe uma figueira”) (*idem*: 98). A chegada à figueira da rua Tutoia, conforme trato mais adiante, marca uma reflexão importante no texto: a coincidência entre a preocupação com a memória das plantas e as memórias do antigo prédio do DOI-CODI. As anotações do sujeito, em vez de servirem como base para descrever e classificar, delimitar objetos e seres, como o faria Linnaeus, são usadas para criar uma constelação (ou uma nebulosa) de coisas que passam a se relacionar em outro jogo, tanto na folha de papel como em seu modo de existir no mundo.

Ao observar a figueira da Tutóia, o sujeito aciona uma constelação de reflexões, impressões, referências e “figuras poéticas” (Foucault 1999: 176) — exatamente aquilo que, segundo Foucault, os naturalistas deixavam de fora de suas descrições: “ao ver

a árvore/ penso primeiro nos fantasmas que rondam esse prédio/ depois penso na pesquisa das *mimosas* sobre a memória das plantas/ e fico imaginando debaixo da terra o eco das memórias de cada uma das raízes” (Garcia 2023: 101). A pergunta que o sujeito se faz após este trecho, “o que será que existe no lençol de areia da rua tutoia?”, leva à investigação, ao experimento, impulsiona sua curiosidade sobre uma possível memória vegetal e mineral.

Ao produzir uma expedição que, ao invés de cartografar cartesianamente, sobrepõe lugares, experiências e inquietações, o texto parece entregar um outro uso ao comando associado aos “naturalistas e cosmólogos” (*idem*: 85). Esse “mapa de raízes” não se vincula a uma relação representacional entre palavra e coisa, nem sequer visa a uma análise utilitária do que se encontra na viagem. A prática de sobreposição, proposta neste poema e tão recorrente na obra de Garcia (Santos/Alencar 2024: 46), rompe com a perspectiva “representacional” do mapa, a que vincula palavra (signo) e coisa (natureza), e investe em um gesto que coloca juntas as “coisas que estão pelo caminho”, fazendo-as funcionar de outro modo, em outra composição e rasurando ideias de origem e continuidade.

Entre uma expedição e outra, a motivação de “então descemos para o centro da terra” é de caráter performativo (“*fazer alguma coisa fora do papel*”). Ou, como precisamente define Porrúa, “*un poema que performe las palabras y haga cosas con ellas; [...] El poema es un espacio, un mapa, un territorio en el que la lengua y la imagen se emplazan y se desplazan.*” [“Um poema que performe as palavras e faça coisas com elas; [...] O poema é um espaço, um mapa, um território no qual a linguagem e a imagem são colocadas e se deslocam.”] (2021: 41). No texto de Garcia, o mapa parece operar como um dispositivo que intervém na relação entre palavra e coisa, ao nomear, localizar e fazer existir um lugar para além das coordenadas geográficas, não como representação fiel ou garantia de coesão entre elas, mas como forma de evidenciar o jogo entre vida e linguagem, mundo e escrita.

3) Uma relação entre arte e ciência para ouvir as memórias soterradas

Entre as obras dos viajantes naturalistas, a relação entre arte e ciência se evidencia, dentre outras coisas, com o uso de desenhos, litografia e certos escritos para classificar e estudar as espécies do Novo Mundo.⁵ No entanto, é no movimento naturalista francês do século XIX que se propõe a literatura como um dispositivo científico, conforme argumenta Émile Zola em *O Romance Experimental* (1881). A literatura naturalista francesa, especialmente na obra de Zola, aderia à ideia de uma linguagem transparente como meio de observar e retratar a sociedade pela literatura.⁶ Zola defendeu que “o observador deve ser o fotógrafo dos fenômenos e representar exatamente a natureza” (Zola 1982: 601). Dessa forma, a perspectiva de fidelidade à realidade é construída através da arte e do romance, e não da ciência. Para Zola, o romance naturalista “é uma experiência verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na observação”

(*idem*: 32). O papel de retratar e analisar os fenômenos sociais com a maior transparência possível cabe ao artista, em vez de depender da direção do cientista.

Outro aspecto que Zola desloca dos laboratórios científicos para a arte é a concepção da produção literária como experimento ou experimentação (“Será que, em literatura – onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada – a experiência é possível?”) (*idem*: 29). Mesmo em um universo distinto, a questão da experimentação também permeia a obra de Marília Garcia, especialmente em *Parque das Ruínas*. A seção “o poema no tubo de ensaio” é um experimento poético que mobiliza referências e imagens provenientes da arte e da poesia, evocando o universo dos laboratórios científicos (Beraldo 2023).

Em “então descemos para o centro da terra”, o entrelaçamento entre procedimentos poéticos e científicos se revela na presença de referências que vão do botânico Stefano Mancuso, combinadas com as de arte e teoria, como Mira Schendel, Georges Perec e Letícia Parente. A menção a um experimento com a *mimosa pudica* introduz a questão da memória vegetal: “stefano mancuso conta de dois experimentos/ feitos com a planta mimosa pudica a dormideira/ o objetivo era descobrir se ela/ tinha algum tipo de memória” (Garcia 2023: 93). Ao longo do poema, o sujeito recorre a práticas compartilhadas entre literatura e ciência, como a formulação de perguntas, a criação de hipóteses, o mapeamento de campos semânticos, a elaboração de analogias e o levantamento de dados. Essas práticas aparecem no percurso até a figueira da Tutóia e ecoam interseções entre poesia e investigação científica:

[12. a figueira da tutoia]
de volta à minha linha pela rua tutoia
chego até a figueira
[...]

“tutoia” em tupi significa lençol de areia
e eu fico imaginando uma espécie de fluxo de areia
passando por essa rua
mas “tutoia” também tem outro sentido

durante a ditadura militar
esse era o termo usado eufemisticamente
para designar o *doi-codi*
destacamento de operações de informação –
centro de operações de defesa interna
órgão submetido ao exército
onde presos políticos foram covardemente

torturados e assassinados
a sede do doi-codi funcionava bem ali na rua tutoia
neste ponto exato: no prédio que fica em frente
à figueira junto com
uma delegacia de polícia
(*idem*: 100-101)

A figueira da Tutóia torna-se, assim, um ponto de convergência entre arte e ciência, à medida que o “mapa de raízes” é atravessado tanto pelas investigações sobre a “memória das plantas” quanto pelos procedimentos de Letícia Parente ou Georges Perec. Mais do que uma criação poética (no sentido de *poiesis*, ou criação), a figueira marca uma busca por um testemunho histórico, uma memória vegetal onde convergem camadas ausentes ou apagadas de história e memória.

Ao final dessa expedição, aparece o trabalho “Operação Tutoia”, de Fernando Piola, que “removeu parte das plantas do jardim da dp/ e plantou em seu lugar sementes de espécies/ com a folhagem vermelha” (*idem*: 103). Com o florescer do jardim, o vermelho se espalhava pelo chão da delegacia como se “o prédio parecesse mergulhado no sangue que tinha sido/ derramado ali” (*ibidem*). O diálogo com Piola põe em questão o uso de corpos e seres como arquivo — prática recorrente tanto nos museus de história natural quanto na noção de “documento humano” defendida por Zola e pelos irmãos Goncourt.⁷ Em contraste, “Operação Tutoia” e o “mapa de raízes” propõem uma dinâmica distinta: em vez de transformar seres em objetos de observação ou experimento, buscam fazer emergir uma memória não arquivada, inscrita materialmente em plantas e outros organismos. Trata-se de forçar a aparição dessa memória justamente no espaço onde foi silenciada.

O testemunho permanece em aberto, ecoando o que, para Porrúa, poderiam ser “*las voces de los muertos, de los asesinados en la dictadura brasileña*” [“as vozes dos mortos, daqueles assassinados na ditadura brasileira”] (2021: 42). Nesse contexto, a relação entre arte e ciência, que ecoa certos procedimentos e o léxico dos naturalismos, converge para a possibilidade de forjar memórias e elaborar ausências, na tentativa de ouvir o que é impossível de ser escutado.

durante um tempo
fiquei com o ouvido colado no chão
prestando atenção
até que vi um amigo meu
o músico gabriel xavier
vindo na minha direção

[...]

nesse momento
o gabriel se aproximou
se abaixou ao meu lado com um microfone
que ele colou no chão e usou para gravar o som
nós ficamos ali parados escutando

até que sentimos o chão estremecer

nesse momento ouvi
uma voz sussurrando uma frase
uma única frase ritmada
e fechei os olhos para ter certeza
(Garcia 2023: 104-105)

Daston e Galison (2007) explicam que, no século XVIII, naturalistas como Linnaeus defendiam um método baseado na figura do “gênio da observação”, aquele capaz de extrair e “aprimorar” a essência da natureza por meio do olhar atento e do desenho. Esse modelo consagra a primazia da visão, como se vê nas taxonomias de Linnaeus, que se baseavam na observação dos órgãos sexuais das plantas. No entanto, ao adaptar o comando do livro de história natural para “eu observo e anoto”, o sujeito do poema desloca-se dessa concepção ocularcentrada. A observação se amplia, expandindo-se para outros regimes de percepção e incorporando outros sentidos e práticas, como a escuta das raízes, a escrita e até a leitura performática — modos de perceber que desafiam a ideia de observação como algo exclusivamente visual.

A tentativa de escuta começa com o ouvido rente ao chão e, depois, com um microfone emprestado por um amigo músico, também colocado diretamente no solo — gesto que remete ao experimento de 2008, no Japão, em que um dono de café usou sensores e um algoritmo para “traduzir” as sensibilidades de uma planta (Marder 2017: 103). Nós, leitores, permanecemos sem saber qual é a “única frase ritmada” ouvida ao final. Ao tentar escutar diretamente o que vem das raízes das árvores, o sujeito fecha “os olhos para ter certeza”. Ou seja, distancia-se definitivamente de um paradigma de primazia da visão.

Assim, tanto para nós, leitores, quanto para o sujeito do poema, “*observar/ver no es una acción suficiente para saber sobre aquello que se ve.*” [“*Observar/ver não é uma ação suficiente para saber sobre aquilo que se vê*”] (Porrúa 2021: 39). A aposta no “eu observo e anoto” sugere um modo de fazer coisas distintas funcionarem juntas, sem a busca por respostas conclusivas, percursos lineares de A a B ou tentativas de fazer o arquivo dizer o que se deseja ouvir.

Embora o “mapa de raízes” parta do comando visual “eu observo”, o processo em si extrapola o visual: a visão não se sobrepõe à escuta, à escrita ou à experiência corporal

do sujeito. Ao investigar a memória da ditadura militar brasileira a partir da árvore, o sujeito não busca ver e comprovar o que restou. Em vez disso, tenta escutar e *imaginar* o que está enterrado por entre as raízes dessa árvore, uma potencial testemunha silenciosa dos gritos de tortura que ali ocorreram.

Nesse gesto, “então descemos...” cria um texto que transita entre gêneros, suportes e procedimentos, parecendo abandonar tanto a pretensão de classificar, contida no método de Linnaeus, quanto a possibilidade de ser definitivamente classificado. Este aspecto dialoga com o que Florencia Garramuño chama de “inespecificidade”:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. (Garramuño 2014: 15)

O texto de Marília Garcia cruza práticas e formas de percepção em sua busca por escutar a memória (vegetal) da ditadura militar brasileira. O texto se nomeia como poesia (“escrevi este poema ao longo de 98 dias”) (Garcia 2023: 85), ainda que os próprios limites desse gênero sejam constantemente questionados. Recuperando o comando naturalista e evidenciando pontes entre arte e ciência, a obra desafia fronteiras entre disciplinas e gêneros, apontando para diferentes formas de leitura e de conexão com os modos de fazer do passado. Ela nos mantém no ruído e no estremecimento, como indícios de uma tentativa de traçar conexões (im)possíveis.

O poema explora pontos de contato entre os modos de fazer da ciência e da arte, revelando suas lacunas, fragilidades e limites. O eco do comando e do léxico naturalistas no texto não funciona apenas como uma crítica, mas como ferramenta para a criação de memória, questionando suas ausências e as políticas que envolvem a construção do conhecimento.

Considerações finais

Traçar relações entre o poema de Marília Garcia e os diferentes naturalismos permite compreender de que modo certas práticas artísticas contemporâneas podem revisituar procedimentos do passado a partir de uma relação de contemporaneidade. Esta relação não segue uma cronologia linear ou sucessiva, mas traça zonas de vizinhança entre tempos e tradições distintas, conectando práticas, teorias e epistemologias em uma mesma nebulosa. Em outras palavras, observam-se modos de partilha seja de instruções autorais, procedimentos ou perspectivas críticas que não respondem a uma ideia de consequência temporal ou influência.

Embora mencione o comando naturalista, o “mapa de raízes” reconfigura os objetivos das descrições de Linnaeus ou mesmo da “investigação social” dos romances naturalistas franceses. Enquanto a taxonomia de Linnaeus segue a lógica entre palavra

e coisa (Foucault 1999), o poema propõe uma relação entre palavra e criação de mundo, articulando as “coisas que estão pelo caminho”, evocando memórias e destacando lacunas de arquivo. O mapa-poema atua, no texto, como uma forma de conectar coisas, pessoas e lugares, desafiando fronteiras entre arte e ciência e mostrando os laços que foram ocultados por um projeto autônômico.

O poema cita o comando e parte do universo naturalista não para filiar-se a ele, nem tampouco para simplesmente se contrapor, mas para operar com seus modos de observar, anotar e descrever. A adaptação do comando naturalista e as aproximações entre arte e ciência não visa à produção de um estudo botânico nem à elaboração de um romance naturalista. Ao contrário, engendram uma prática outra, que tensiona os próprios limites dos naturalismos. Essa relação evidencia tanto os paradoxos dessas práticas quanto suas zonas de contato e desvio — sobretudo por meio da reiteração. Reiterar, aqui, não é repetir o mesmo, mas deslocar: reencenar gestos, reinscrevê-los em outro tempo, em outra linguagem. Até que ponto essa reiteração pode desdobrar-se em gestos críticos, transformadores e imprevisíveis — essa é a pergunta que permanece em aberto.

NOTAS

* Juliana de Assis Beraldo é doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Sua pesquisa explora como a arte contemporânea latino-americana se ocupa de métodos e procedimentos dos naturalismos, com foco nos viajantes naturalistas e no naturalismo como movimento literário-artístico do século XIX. Foi pesquisadora visitante (2023-2024) no Departamento de Espanhol e Português da New York University (NYU), dedicando-se à pesquisa bibliográfica para sua tese. É membro do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ), que promove fóruns e workshops para troca de metodologias entre as artes e humanidades nos estudos da contemporaneidade.

¹ Com cerca de 30 minutos, o vídeo combina a leitura do texto com projeções simultâneas de manuais de escrita, desenhos botânicos e fotografias, compondo uma narrativa que não ilustra, mas converge com o poema. Garcia, Marília (2021), “Marília Garcia: Então descemos para o centro da terra” <<https://www.youtube.com/watch?v=SRQUzf8qMec>> (último acesso em 28/01/2025).

² Figueira Gama aponta para o prefácio de *Germinie Lacerteux* como tentativa de promover métodos naturalistas como “a escrita pautada na observação do real e na documentação de fatos (Goncourt 1886: xvi).” (Figueira Gama 2023: 235). Os naturalistas franceses buscavam aplicar ao romance o rigor experimental das ciências

naturais para analisar o comportamento humano em sociedade. Como observa Yves Chevrel (1982: 28), Zola e seus pares se apoavam em saberes científicos para responder, literariamente, “como os homens se comportam quando estão em sociedade”.

³ Um dos pontos de contato entre o naturalismo científico e o literário do século XIX está na construção de estudos ou narrativas baseadas na ideia de uma “naturalidade” da história, frequentemente mobilizada para legitimar teorias evolucionistas e deterministas de raça. Yves Chevrel (1982: 2) lembra que Zola insistia que “a literatura deve necessariamente evoluir no mesmo ritmo que as outras manifestações da atividade humana”. Alinhado às ideias de Charles Darwin e à crítica de arte de Hippolyte Taine, Zola formulou conceitos e reforçou procedimentos — compartilhados entre a literatura naturalista e a história natural — que se tornaram centrais para o naturalismo ao redor do mundo.

⁴ Émile Zola, amigo de infância de Cézanne, escreveu textos em apoio ao Impressionismo em uma época em que o movimento enfrentava fortes críticas por parte dos jurados dos Salões de arte de Paris durante o Segundo Império. (Zola 1989).

⁵ No século XVIII, o artista trabalhava sob o jugo do cientista. Segundo Daston e Galison (2007), desejava-se a “fusão da cabeça do naturalista com a mão do artista, na qual o artista se entregava (ou, muitas vezes, se entregava) inteiramente à vontade e ao julgamento do naturalista.” (Daston/ Galison 2007: 88).

⁶ Embora Zola defende a representação “transparente” da natureza, seu conceito de “temperamento” pode parecer contraditório pela semelhança com a lógica do “gênio” romântico (Zola 2021). O “temperamento” é o reconhecimento de um componente subjetivo de quem observa que, necessariamente, atravessa o processo de “representação” das coisas.

⁷ O conceito de “documento humano”, central ao naturalismo francês, é defendido por Émile Zola e outros escritores. Em *O Naturalismo no Teatro* (1881), Zola propõe que, em vez de imaginar e narrar aventuras, a literatura e o teatro devem extrair “simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente.” (2021: 102-103). Esta ideia também aparece no segundo prefácio de *Germinie Lacerteux*, no qual Edmond descreve o método de produção do romance tomando a empregada como “documento humano” (Figueira Gama 2023).

Bibliografia

Beraldo, Juliana de Assis (2023), “Dos naturalismos à arte contemporânea brasileira: a relação entre arte e ciência”. In: *Itinerários - Revista de Literatura* (UNESP). nº 56: 113-132. <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/17831/16269>> DOI: <https://doi.org/10.58943/>> (último acesso em 10/02/2025).

Chevrel, Yves (1982), *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*. Paris, Presses Universitaires de France.

- Daston, Lorraine/ Galison, Peter (2007), *Objectivity*. Zone Books. <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1c9hq4d>>.
- Di Chiara, Jéssica (2023), “De uma a outra expedição.” *Blog da Escola da Palavra*, 3 de julho. Disponível em: <<https://www.escoladapalavra.art.br/post/de-uma-a-outra-expedi%C3%A7%C3%A3o>> (último acesso em: 14 de jun. 2025).
- Figueira Gama, Zadig Mariano (2023), “O prefácio antes do romance: Germinie Lacerteux no Brasil”. *Lingüística y Literatura*, [S. l.], v. 44, n. 84: p. 231–251. DOI: 10.17533/udea.lyl.n84a10. Disponível em: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/354779>> (último acesso em: 16 jan. 2025).
- Foucault, Michel (1999), *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ed. São Paulo, Martins Fontes.
- Freer, Stephen (2005), *Linnaeus' Philosophia Botanica*. Oxford University Press, UK.
- Garcia, Marília (2012), *Engano geográfico*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- (2018), *parque das ruínas*. São Paulo, Luna Parque.
- (2023), *Expedição: nebulosa*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Goncourt, Edmond/ De Goncourt, Jules- (1886), *Germinie Lacerteux*. [Avec dix compositions par Jeanniot, gravées à l'eau-forte par L. Muller]. A. Quantin.
- (1989), *Journal des Goncourt - Mémoires de la Vie Littéraire*. Tome 1 (1851-1865), tome 2 (1866-1886), tome 3 (1887-1896). Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris, Robert Laffont.
- Guinsburg, Jacó/ Faria, João Roberto (2017), *O naturalismo*. São Paulo, Perspectiva.
- Linnaeus, Carl (1753), *Species plantarum*. Stockholm, L. Salvius.
- (1811), *Lachesis Lapponica: A Tour in Lapland*, 2 vols. Edward William Smith (ed.), London.
- Mapa (2025), In: *Michaelis, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mapa/>> (último acesso em 10/02/2025).
- (2025), In: *Dicio, Dicionário Online de Português*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mapa/>> (último acesso em 10/02/2025).
- Marder, Michael (2017), “To Hear Plants Speak”. In: Gagliano, Monica, et al. (eds.), *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. University of Minnesota Press.
- Mundy, Barbara E (1996), *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. The University of Chicago Press.
- Outram, Dorinda (1999), “On being Perseus: travel and truth in the Enlightenment,” in C. Withers and D. Livingstone (eds.), *Geography in the Enlightenment*, Chicago University Press.
- Porrúa, Ana (2021), “Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, nº 21: 30-43.

Santos, Milena Cláudia Magalhães; Alencar, Rosana Nunes (2024), “Saturno não tem superfície”: lastros de melancolia nos indecidíveis de Marília Garcia. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 33, n. 1: 31–50. DOI: 10.35699/2317-2096.2024.52789. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/52789> (último acesso em: 14 de jun. 2025).

Zola, Émile (1982), *O romance experimental e O naturalismo no teatro*. Tradução Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo, Perspectiva, [1881].

-- (1989), *A batalha do impressionismo*. Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

-- (2021), “Carta de Émile Zola a Antony Valabrégue”. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Tradução de Pedro Paulo Catharina e Eduarda Araújo da Silva, [S.l.], v. 28, n. 54, p. 601-609, out. 2021. ISSN 2446-6905 <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/62098>>. (último acesso em: 16 jan. 2025).