

avesso #2

**Anestética da plantação
Sobre a musa no museu**

raúl rodríguez freire

novembro de 2025 | desterro

tradução
Sérgio Leite Barboza

revisão
Joca Wolff

1. Sem as plantações, a expansão europeia não teria sido possível, nem o que veio a ser chamado de globalização. A atual crise climática é, portanto, um de seus resultados. As plantações constituem, como apontou Anna Tsing, o *modus operandi* que permitiu não apenas a dominação do mundo, mas também sua padronização colonial, sob o princípio da redução de sua diversidade, humana e não humana. A privatização das terras segundo o modelo das plantações, portanto, não foi apenas um modo particular produtivista de manejo do solo, mas de habitar o planeta de forma colonial. “Normalmente, ouvimos falar de tecnologias e recursos superiores”, escreve Tsing, “mas foi o sistema de plantação que possibilitou as marinhas, a ciência, e por fim a industrialização. As plantações são sistemas ordenados de cultivo, trabalhados por não proprietários de terras e modelados para a expansão” (2023: 24). Esse último elemento, o da expansão, é fundamental, pois determina o agronegócio de hoje tanto como qualquer outro empreendimento comercial com desejo de transnacionalização, e constitui a base do que Tsing chama de “escalabilidade”, ou seja, uma padronização ampliada que leva à redução da diversidade, em qualquer uma de suas formas, como mostra muito bem a banana, também conhecida em espanhol como *banana*, *plátano*, *guíneo*, *guíneo maduro*, *cambur* ou *gualele*. Trata-se do principal fruto comestível do mundo, e apesar de que sua variabilidade ultrapasse os mil tipos, sua comercialização se reduz a quatro, hoje em dia com a predominância de uma só, a Cavendish. A banana é um tipo de planta herbácea que desenvolve flores e folhas com vagens basais sobrepostas pertencente ao gênero *Musa*, o que dá a impressão de serem plantas lenhosas. Sua anatomia se assemelha à de uma árvore tropical, alta e com grandes caules nas folhas, mas não se trata de uma árvore, como geralmente se acredita, mas sim de uma erva perene capaz de sobreviver a condições climáticas adversas, seja no frio do inverno ou na seca de verão.¹ Como apontado por Lorna Piatti-Farnell, “a imagem da banana amarela imaculada é quase universal, sobretudo no Ocidente, embora represente apenas um tipo de banana” (2016: 9). Assim, apesar de sua enorme diversidade, a banana se tornou uma imagem reconhecida mundialmente, principalmente a partir da variedade doce usada como fruta, a já mencionada Cavendish. Não

¹ *Nota do tradutor:* No Chile, de onde nos escreve Raúl Rodríguez Freire, a época de seca corresponde ao verão e a chuva ao inverno (o que as mudanças climáticas vêm mudando ou intensificando).

esqueçamos do trabalho de Andy Warhol para a capa de um disco do *Velvet Underground* de 1967, uma imagem que se tornou um ícone da cultura pop. Mas as incursões da banana na arte ou da arte no mundo da banana têm uma história mais longa. Em 1900 Pedro Alexandrino pintou uma natureza-morta intitulada *Bananas e metal*, embora mais famosos sejam *Le repas, dit aussi Les bananes* (1891) de Paul Gauguin e, um pouco antes, *Champ de bananiers* (1881) de Pierre-Auguste Renoir, também conhecida como *The Banana Plantation*. O surrealismo também não poderia deixar de pintar essa fruta, como nos lembra *L’Incertitude du poète* (1913) de Giorgio de Chirico. Mas eu gostaria de relembrar de uma obra menos célebre, mas que permite propor uma discussão mais direta sobre mimesis, a plantação de banana e sua representação no museu.

2. Uma relação interessante entre ficção, mimesis e plásticos foi proposta por Gérard Titus-Carmel em 1969, quando ele apresentou *La Grande Bananeraie culturelle*, obra que exibiria em outras ocasiões sob a mesma forma: uma mostra de 59 bananas de plástico e 1 real ou “natural”, que irá se decompondo ao longo da duração da exposição (*Figura 1*). O gesto de Titus-Carmel é explicitamente dirigido contra a metafísica platônica, que inscreve a mimesis na ordem do bastardo, e o faz a partir *disso* que Barthes chamou de “material desfavorecido”, dada sua natureza elusiva e ubíqua (2008: 176-178). O plástico é uma substância mais da aparência do que do uso, o que implica que, na obra de Titus-Carmel, o modelo foi rebaixado pelo pior dos materiais, o que mostra, ao mesmo tempo, sua força, sua condição de *Pharmakon*. Em um breve comentário em *A verdade em pintura*, Jacques Derrida apontou que as bananas de plástico de *La Grande Bananeraie culturelle* “ *fingem*, impassivelmente, copiar o modelo de uma sexagésima ou de uma primeira (a ‘verdadeira’, a ‘natural’) que está lentamente apodrecendo” (*ibid.*: 229). Gostaria de destacar a palavra “ *fingem*”, já que nesta obra fingir deve ser entendido como *mimesis* e isso em seu sentido mais convencional (ainda que problemático), um sentido que levou o dicionário da RAE (Real Academia Española, mas o mesmo pode ser encontrado em outros idiomas) a definir fingir como “dar a entender que algo não é verdadeiro”, portanto aparentemente as 59 bananas de Titus-Carmel estão relacionadas à ficção, que para a RAE nada mais é do que a ação e o efeito de fingir, ou seja, inventar algo que

pode facilmente levar à mentira, ou ser uma mentira. Mas, e aqui está a questão problemática, ficção, *plasma* em grego, não tem a ver com o falso ou a mentira, mas com dar forma e configurar (rodríguez freire, 2023) o que não existe. Em *La Grande Bananeraie culturelle*, a ficção da banana permanece incólume, perfeita, diante da evidente e total deterioração do modelo. A ficção permanece e, ao fazê-lo, coloca em questão precisamente a ideia de modelo e o próprio modelo, tal como Platão pensava, uma questão que leva Derrida a apontar o seguinte: “O que se nota, portanto, é a diferença entre o ‘modelo’ e as ‘cópias’ (mas o modelo já faz parte da série exposta), a banana ‘paterna’ e suas filiais, indistintas, indiscerníveis, mais ou menos anônimas. Mas no momento em que essa diferença (modelo/cópia, ‘pai/rebentos’ diria Platão) é mais perceptível, o modelo (o fruto ou o pai, como se quiser) está totalmente podre, deteriorado, analisado, decaído. Já não funciona: defunto (*defunctus*) o modelo ‘natural’” (2010: 230). A ideia platônica deixou de cumprir sua função paterna. Titus-Carmel coloca em crise a ideia do modelo em uma cultura que se sustenta sobre um material que revela sua ficção performativa, de modo que a mentira não estaria do lado do plástico (a ficção), mas do lado da ideia. No final da *República*, Platão levanta sua famosa crítica à “poesia imitativa”, uma crítica que ele estende a qualquer ato criativo baseado no trabalho de um material, seja argila, pintura ou escrita: “todas as obras dessa índole são a perdição do espírito daqueles que as ouvem, quando não possuem, como antídoto, o conhecimento de como elas são” (595b). O que, então, *La Grande Bananeraie culturelle* coloca em cena é, primeiro, a dificuldade de diferenciar entre um modelo e suas cópias e, depois, à medida que o modelo entra em decomposição, a dificuldade de considerá-lo como tal, enquanto as cópias permanecem intocadas, imutáveis. As bananas de plástico nos permitem problematizar o lugar da ficção, bem como a metafísica que sustentou grande parte de sua compreensão. Até hoje. Titus-Carmel confronta, assim, a própria ficção de Platão (que pode ser entendida como uma mentira, pois está mais próxima do mito e da fábula), uma ficção que tende a reduzir a mese à semelhança e à imitação, em sua tentativa de dominá-la.

3. A crítica à metafísica feita por essa obra de Titus-Carmel é radical, e não é um trabalho isolado, faz parte de um projeto maior, como fica evi-

dente numa pequena entrevista que acompanha o catálogo de *Forêt vierge/Amazone*, exposição apresentada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1971. Essa obra consistia numa sala pintada de preto na qual três umidificadores de ar foram instalados em três pedestais, um em cada, carregados com certas essências, a saber, uma nota amadeirada, outra de água parada e plantas em decomposição e, finalmente, uma nota floral. Aqui a selva foi produzida artificialmente (quimicamente), a fim de desestabilizar sua idealização. Nas palavras de Titus-Carmel: “É uma questão de tomar um lugar geográfico como realidade imitável, como ideia de um modelo, e reconstruí-lo em outro lugar, o lugar onde estamos (um lugar cultural). Entre esses dois pontos-limites, o da floresta real e o do que fizemos, certas coisas terão mudado; partindo de um lugar real, ‘verdadeiro’, construímos um lugar imitado, ‘falso’, que cheira como o real. A cópia não se ajusta ao modelo” (s.d.). Compartilho e celebro plenamente a crítica de Titus-Carmel, visto que a mimesis, como proposta por Platão, praticamente implicou um controle do poder da ficção, reduzido à mera representação, e não à produção daquilo que não existe, seja um personagem como Ulisses ou uma escultura como a Afrodite de Cnido, de Praxíteles. Mas não posso deixar de me surpreender com o fato de que os “objetos” com os quais ele faz suas obras têm uma localização geográfica bastante clara, e sobre os quais absolutamente nada é dito: plantação e selva² são “lugares geográficos” característicos (embora não exclusivamente) da América Latina e o aumento de um implica a redução do outro. Bananal também pode ser traduzido [ao espanhol] como *platanal*³, e a forma em que é apresentado no museu corresponde cla-

² Em um texto assinado em 1970 e que introduz o catálogo de *Forêt vierge/Amazone*, Mathie Bénézet afirma o seguinte: “A floresta virgem (à qual o título escolhido por Gérard Titus-Carmel se refere explicitamente), [é uma] enorme metáfora de nossa linguagem, de nossa cultura: o próprio lugar do inextricável, da animalidade, mas, ainda mais, um lugar natural; a floresta virgem, bem como um modelo a-cultural, selvagem; o lugar do mito e do sonho (o que significa dizer, de certa forma, que ‘A floresta virgem’ é o que nossa cultura designa como sua infância)” (Titus-Carmel, 1973: s/p). Se o virgem é o primitivo, o intocado, então a crítica da metafísica reproduz a metafísica ao essencializar a selva. Esta última, como Philippe Descola (2017), entre outros, demonstrou em *La selva culta* (capítulo 5), não é de forma alguma intocada. Com milênios de intervenção humana, a floresta como a conhecemos é o resultado de uma intervenção antrópica ativa, embora não planejada, que a tornou extremamente exuberante.

³ Os termos [em espanhol] *plátano* e *banana* pertencem ao mesmo gênero, *musa*, e sua diferença é principalmente regional e linguística, pois ambos os termos se referem à mesma fruta, mas podem ser usados em diferentes países ou contextos para descrever variedades específicas ou

ramente a uma plantação. Assim, *La Grande Bananeraie culturelle*, lida a contrapelo, também mostra o perigo da mimesis quando ela se torna uma repetição do mesmo (nada mais do que semelhança), expandindo-se sem qualquer razão, graças ao gozo incessante de sua pura iterabilidade. Em outras palavras, o problema não é a semelhança, ou não apenas a semelhança, mas sua possibilidade de expansão como se fosse um clone, ou sua escalabilidade, como diria Tsing. Não é uma banana, mas, repito um bananal, ou seja, a forma de uma plantação de monocultura, que leva Titus-Carmel a revelar a performatividade da ideia platônica. Não encontrei nada sobre o assunto e considero as declarações do próprio Titus-Carmel um tanto enigmáticas. Na entrevista em questão, ele afirma que seu objetivo não era outro senão “estigmatizar a realidade do lugar geográfico na exasperação de sua demarcação. Foi isso que tentei fazer há algum tempo (fruta ‘falsa’, fruta ‘verdadeira’)” (1973: s/p). É evidente que ambas as obras estão conectadas sob o mesmo princípio, aventando que o artificial (ficção) distorce a representação da ideia do modelo (entendido como o falso). O que me parece politicamente necessário, mas não às custas do “resto” do Ocidente, como diria Stuart Hall. Perto do final da entrevista, conversando sobre a selva amazônica fictícia que será visitada em silêncio pelo público ou, mais apropriadamente, por cidadãos franceses, Titus-Carmel, imagino que em tom de brincadeira, nomeia um dos possíveis espectadores anônimos de sua exposição: “Tarzan!” (*ibid.*: s/p).

4. A desconstrução da metafísica aqui proposta implica, portanto, certo clichê, e se sustenta sobre a violência colonial, como mostra de maneira evidente a geografia que a obra de Titus-Carmel encena, uma geografia agredida por diversos empreendimentos imperiais que a crítica e a filosofia também ignoraram. E se me detenho nisso, é graças a Thomas Pynchon, que me permitiu ver o que está em jogo em uma plantação artificial de bananas plantada em solo europeu. Um dos primeiros perso-

aspectos particulares da fruta. Em geral, “banana” é o termo mais comumente usado em inglês e em muitas partes da América Latina para se referir a essa fruta. “Plátano”, por sua vez, é o termo comumente usado em espanhol e em muitos países de língua espanhola para descrever a mesma fruta. No entanto, em alguns lugares, como em certas regiões da América Latina (Caribe, por exemplo), “plátano” pode se referir especificamente à variedade mais amilácea e menos doce da fruta, que geralmente é cozida (os famosos *patacones* ou *tostones*) em vez de ser consumida crua.

nagens a aparecer em *O arco-íris da gravidade* é o capitão Geoffrey “Pirata” Prentice, famoso, entre outras coisas, por ter construído uma estufa no terraço do prédio em que mora, na qual cultiva bananas que podem chegar a 45 centímetros e com as quais prepara cafés da manhã que todos querem saborear. Pirata, em outras palavras, também produziu uma *Grande Bananeraie culturelle*, cujo caráter artificial é explicitado por seu modo de produção: uma estufa na qual uma fruta tropical típica é cultivada durante o inverno londrino. É interessante notar que se trata de uma fruta que podemos reconhecer como metonímia do imperialismo moderno (como nos lembra a expressão pejorativa “república das bananas”), uma questão que *O arco-íris da gravidade* aborda de várias maneiras, lembrando, por exemplo, a extinção dos dodôs e o desmatamento dos Estados Unidos. Dessa forma, através dos cafés da manhã de Pirata, que costuma preparar a banana de várias maneiras (sua diversidade foi reduzida a isso), Pynchon dá conta da relação entre consumo e colonialismo, aproximando-se do que Ulrich Brand e Markus Wissen (2021) chamaram modo de vida imperial, ou seja, um modo de vida que é sustentado pela exploração mundial de recursos e mão de obra e que terceiriza os custos e danos (sociais, ambientais, psíquicos, etc.). Sua estrutura favorece a vida cotidiana de grande parte dos habitantes do norte global e de alguns, não poucos, do sul global, ao mesmo tempo em que anestesia a preocupação pela destruição que gera. Prefiro não saber!, indicou um cidadão inglês quando perguntado, em relação ao desabamento de um prédio em Bangladesh, onde funcionavam várias fábricas têxteis da Europa e que resultou em um número de mortos de mais de mil pessoas, se ele sabia onde as roupas que usava eram feitas. Embora tenha acrescentado: “provavelmente na China”.⁴ Como Brand e Wissen destacam, “a procedência das matérias-primas usadas para produzir eletrodomésticos, dispositivos médicos ou a infraestrutura de transporte, bem como o abastecimento de água e energia, as condições de trabalho sob as quais as matérias-primas são extraídas ou os têxteis e alimentos são produzidos, e a energia necessária para isso, não são visíveis ao comprar, consumir e usar produtos do dia-a-dia, incluindo produtos culturais como, por exemplo, mídia impressa e digital” (2021: 74). Certamente não é difícil

⁴ Ver <https://www.elmostrador.cl/mercados/destacados-mercado/2013/04/27/el-derrumbe-que-desnuda-a-la-industria-de-la-ropa-2/>

descobrir onde as roupas são feitas, portanto, para não saber, decidiu-se, em primeiro lugar, não olhar as etiquetas. Mas, no fundo, sabemos onde são feitas as roupas ou de onde vem a fruta que comemos, mas isso já não importa mais. Não somos cínicos, somos insensíveis.

5. Em setembro de 1735, um jovem Carlos Lineu começou a trabalhar no povoado de Hartekamp, localizado em Heemstede, Holanda do Norte, na fronteira com Bennebroek, a pedido de George Clifford III, um banqueiro anglo-holandês que era apaixonado por botânica e que se tornou diretor da Companhia Holandesa das Índias Orientais. Clifford conseguiu reunir em sua *Buitenplaats* (casa de verão) a mais bela coleção de plantas e flores de sua época (bem como uma coleção de animais selvagens). Hartekamp, graças ao seu imenso herbário, já era famoso antes de Clifford adquiri-lo em 1709, mas devido às suas conexões com importantes botânicos da época (como Herman Boerhaave), bem como aos seus contatos comerciais, o número de plantas, especialmente as exóticas, cresceu exponencialmente. Ele tinha uma estufa de laranjas e quatro *tropical houses*, o que deixou Lineu nada mais do que maravilhado (Wijndands e Heniger, 1991). Na época em que se conheceram, Clifford também era precedido de alguma fama, pois havia conseguido cultivar a primeira bananeira americana “de interior”, o que levou Lineu a responder favoravelmente a um convite duplo: além de ser seu médico particular (Clifford era hipocondríaco), sua missão era realizar uma classificação detalhada dos jardins de Hartekamp, um trabalho que havia começado pouco antes de sua chegada, mas que, sob sua supervisão, acabaria no *Hortus Cliffortianus* (Amsterdã, 1738), um livro que, ilustrado por Georg Ehret, apresenta 2536 espécies. A importância desse trabalho não se deve apenas ao fato de ser um dos primeiros de Lineu, mas também porque, quinze anos depois, ele o retomou conceitualmente em seu *Species Plantarum* (1753), um livro que marca a nomenclatura botânica até hoje, de modo que muitos de seus nomes binomiais são baseados nas espécies que Lineu classificou no jardim de Clifford, incluindo algumas que ele mesmo coletou e plantou. Mas não vamos nos esquecer de que tudo começou com uma banana, só que o espécime que Clifford conseguiu obter não dava frutos. Naquela época, somente a aristocracia e os comerciantes mais ricos podiam desfrutar de uma fruta tão exótica como a banana.

Alguns botânicos, por causa de seu trabalho, também desfrutavam desse prazer, entre eles Lineu. Sua atração por essa fruta certamente foi muito forte, a ponto de ele dedicar uma monografia a ela, a primeira que dedicou a uma única planta: *Musa Cliffortiana* (Banana de Clifford). É um livro que, devido à sua produção luxuosa, não parece ter sido destinado à venda, mas sim à exibição em seu jardim, o que o tornava um presente de luxo para os entusiastas da botânica e para os botânicos com os quais Clifford estava relacionado. Sua relevância se deve, como escreveu Stafan Müller-Willy em sua introdução à tradução inglesa, ao fato de que “constitui um modelo de como, de acordo com Lineu, uma descrição adequada de uma espécie de planta ou animal deve ser estabelecida” (2007: 19). Ela havia sido trazida para a Holanda de um lugar indeterminado na América, mas por vários anos, escreveu Lineu, ela teve “uma vida miserável... sem nenhum incentivo amoroso” (2007: 157). Assim, ele sugeriu, quatro meses após o início de seu trabalho no povoado, colocar a planta em um solo com muitos nutrientes, aumentar a umidade e a temperatura da estufa, parar de regá-la por várias semanas e, finalmente, regá-la imitando as fortes chuvas das tempestades tropicais. Em 1º de janeiro de 1736, a planta mostrou os primeiros sinais de floração. Nas semanas seguintes, surgiram seis verticilos de flores. O experimento controlado de Lineu havia dado resultado: era a primeira vez que uma bananeira florescia no frio da Holanda e a quarta na Europa (1731 em Viena, 1732 em Karlsruhe e 1733 em Leipzig). Esse foi praticamente um marco histórico na horticultura europeia e marcou o início das tentativas de cultivar bananas em climas não tropicais. A planta foi cultivada em uma estufa sob observação, o que criou um ambiente quente e úmido semelhante ao das regiões tropicais. Seis meses depois de imitar uma tempestade em pequena escala, Lineu provou a fruta paradisíaca pela primeira vez: “A polpa era muito doce, como cola borbulhante com partículas de mel, muito parecida com figo... com o sabor de sementes assadas com açúcar e creme, ou de figo e tutano” (*ibid.*: 219). Uma segunda colheita ocorreu meses depois, pouco antes da publicação do *Hortus Cliffortianus*, que permitiu a Lineu incluir novas observações sobre todas as maravilhas exóticas dos jardins de Clifford, entre as quais se destacava a bananeira. O frontispício, feito pelo gravador holandês Jan Wandebar (Figura 2), mostra sua importância para o imaginário tropical dos

europeus e, em particular, para Lineu, impresso ao lado de figuras “vestindo” trajes nativos destinados a simbolizar os continentes da Ásia, África e América, que oferecem seus frutos à Europa no/do jardim de Clifford. Ao mesmo tempo, a imagem mostra uma inversão da primeira relação europeia com a banana: se inicialmente foram os comerciantes que apresentaram aos europeus as plantas exóticas que eles não conheciam, pouco tempo depois foram botânicos como Lineu, instalados em “jardins paradisíacos” (artificiais), nas palavras de Müller-Wille, “que se dedicaram a compilar e sistematizar esse novo conhecimento, lançando assim as bases para a posterior exploração e aproveitamento do ‘novo’ mundo” (2007: 29). Comércio e ciência, ciência e comércio, a serviço do império. O frontispício mostra claramente que a botânica e o comércio mundial andam de mãos dadas, constituindo-se mutuamente. Lineu, por sua vez, foi metamorfoseado em um Apolo que, figurado com suas próprias feições, segura uma tocha com a qual ilumina as dádivas que cercam uma Europa que tem em sua mão direita a chave da sabedoria. As maravilhas da ciência, da horticultura e do comércio mundial (ou seja, do colonialismo) são celebradas na hospitalidade controlada de um jardim holandês. Mas esse não é o fim da “nomeação” de Apolo, deus da luz, da música e da poesia, deus inspirador da arte. Apolo, como vocês devem se lembrar, era cercado pelas musas (que também inspiram as artes), e é por isso que ele era chamado de musageta, o termo usado para descrever aquele que guia as musas. Lineu, portanto, é transfigurado em um novo condutor ou guia das musas/bananas e das plantas em geral, mas, como veremos um pouco mais adiante, a invocação apolínea das musas não termina aqui. Outro elemento importante do frontispício é o termômetro, cuja função indica que o musageta deve trabalhar em condições artificiais. Não visa apenas destacar que Lineu contribuiu para o desenvolvimento do termômetro de 100 graus, invertendo a escala centígrada proposta por Celsius (100 graus marcavam o ponto de congelamento da água e 0 o ponto de ebulição), mas também para o controle de temperatura necessário para que frutas exóticas fossem cultivadas na Europa. 30 graus na Holanda já é uma temperatura que excede suas condições “normais”. A bananeira exótica de Clifford, por sua vez, ocupa um lugar de destaque; ela deve ter surpreendido mais do que podemos imaginar hoje, quando a banana talvez seja a fruta que alcançou a maior circulação

ção mundial, entrando na economia e também, simbolicamente, na vida política e cultural. Parte desse espanto pode-se pensar, levou Lineu a batizar a *Musa* com o epíteto *paradísíaca*, um nome requintado e sensual, que *parecia* articular diferentes tradições, embora nenhuma próxima de sua origem, a região indomalaia (sul e sudeste da Ásia). Lineu sabia que o termo *Musa* já havia sido usado por botânicos anteriores, como Andrea Cesalpino (1519-1603), um dos primeiros classificadores em botânica sistemática, bem como por Herman Boerhaave, um famoso químico de Leiden que até ajudou a promover seu trabalho na Holanda. *Musa* deriva da palavra vernácula árabe *moaz* (موز), que se traduz como banana, mas essa origem não europeia era, para Lineu, insatisfatória. “Não há dúvida de que a palavra *Musa* foi emprestada primeiramente dos egípcios e árabes”, escreveu ele (2007: 107). Como Müller-Wille apontou, apesar da autoridade desses botânicos que já usavam o termo *musa* para se referir “cientificamente” à banana, Lineu indicou que tal “nome não se ajustava realmente aos costumes botânicos. Os nomes botânicos próprios deveriam derivar de raízes latinas ou gregas” (2007: 26). Lineu propôs, consequentemente, não introduzir um termo diferente, mas uma etimologia diferente para *Musa*: “como quase todos os botânicos adquiriram o costume de tomar do grego ou do latim os nomes que querem impor, e de riscar qualquer nome estrangeiro que possa derivar de outras línguas, substituindo-o por outros, será necessário ou que esse nome seja rejeitado, ou que se introduza uma etimologia diferente”. Foi essa segunda opção que Lineu escolheu. Em sua opinião, “quanto menos nomes forem alterados, menos dificuldade isso representará para os homens que há muito tempo se dedicam à arte [da botânica]” (*ibid.*: 109). Sua estratégia nesse sentido será dupla. Por um lado, continuará com uma tradição “universal” que optou por nomear com o nome de algum homem de ciências esforçado um objeto de sua preocupação. Trata-se, diz ele, de “uma pequena recompensa por tanto trabalho”, mas que é aceitável para quem a recebe, mesmo que não esteja vivo. Propôs, consequentemente, deslocar a etimologia árabe para derivar *Musa* da “memória desse médico e botânico, o mais proeminente mesmo na primeira categoria, Antonius *Musa*, famoso pela *Betônica*; ele foi homenageado por Augusto com uma estátua em Roma, mas esta desapareceu há muito tempo” (*ibid.*), então ele lhe restituirá seu lugar de honra. Por outro lado,



Figura 1

Gerard e Joan Titus-Carmel com Jeanne Vandenhove, Wolfgang Becker e Charles Vandenhove em frente à *La Grande Bananeraie culturelle*. Neue Galerie, Aquisgrán, 1972.

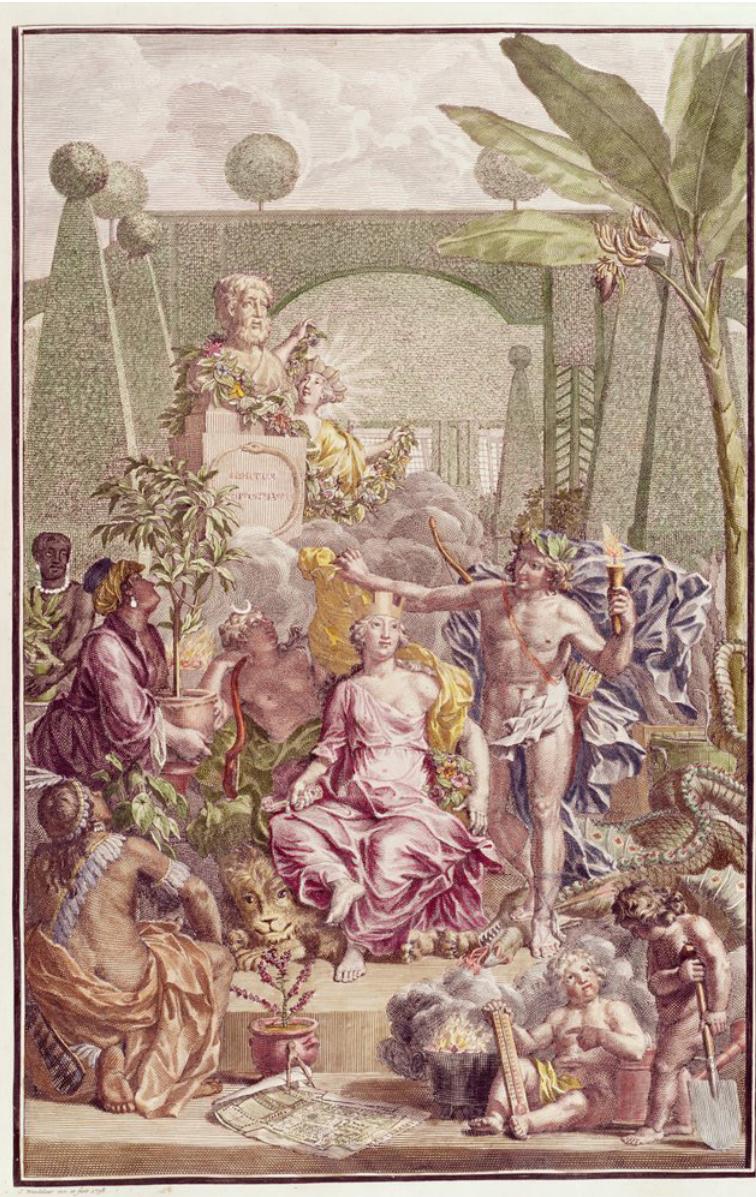


Figura 2

Frontispício de *Hortus Cliffortianus*, 1737,
desenhado por Jan Wandelaar.

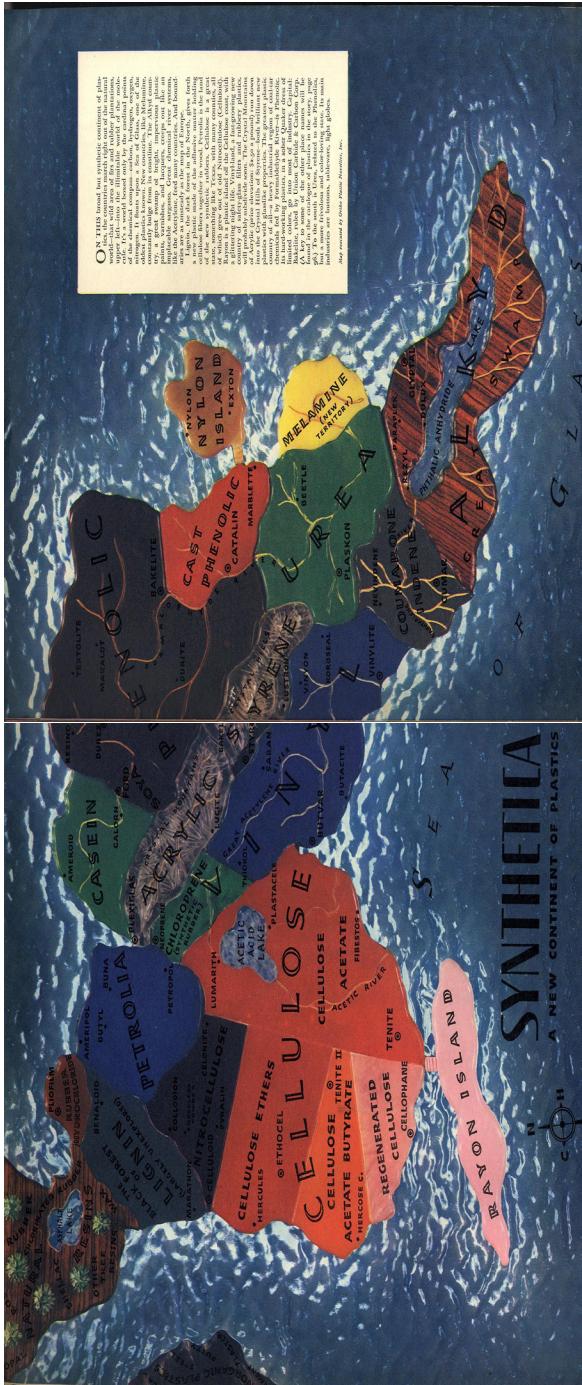


Figura 3

Ilustração Revista *Fortune*, 1940.



Figura 4

Gamaliel Rodríguez, *La Elegía del Artocarpus Altilis & Maricongo*, 2023 (acrílico, tinta e folha de ouro sobre tela)

Lineu reviverá uma etimologia que havia sido desprezada pelos eruditos do Renascimento, tornando Musa derivada “da deusa dos antigos, a Musa” (*ibid.*: 107). A estratégia retórica de Lineu, como observado por Müller-Wille, não se preocupa com minúcias: “Não se pode ignorar que Lineu refletiu sua própria posição em relação a Clifford nessa etimologia, com o efeito colateral certamente bem-vindo de transformar Clifford em outro Augusto! Tanto a invenção consciente de uma etimologia artificial quanto a aprovação da prática de nomear as plantas de acordo com os botânicos ilustram perfeitamente até que ponto Lineu, já em seus anos de formação e muito antes de introduzir os nomes binomiais das espécies, considerava os nomes botânicos como meros significantes, desprovidos de qualquer significado mais profundo” (2007: 26). Se Clifford era Augusto, ele era Musa, botânico e médico do imperador romano. A artificialidade da ciência fica evidente nesse desvio etimológico, no qual o significante não tem nenhuma relação com o significado e, assim sendo, Lineu parecia conhecer muito bem a arbitrariedade do signo linguístico muito tempo antes que Saussure, fundando nada mais nada menos que a classificação da natureza com base nesse procedimento. Mas seu desvio não termina aqui. As conotações religiosas eram igualmente importantes naquela época: muitos comentaristas sustentavam que a banana, e não a maçã ou o figo, tinha sido a fruta proibida no Jardim do Éden, o que lhe conferia uma conotação ainda mais exótica e, por isso mesmo, perigosa. Assim, quando teve que escolher um nome científico para a banana, Lineu também se lembrou da velha ideia de que se tratava da fruta proibida do Paraíso; assim o indicavam as evidências que sugeriam que a Árvore do Conhecimento era uma bananeira. Se assim fosse, isso implicaria, por um lado, que foi uma banana o que Eva ofereceu a Adão no jardim do Éden e que, após a queda, eles escondiam sua nudez com suas folhas, o que resultou na *Musa paradisiaca*. Mas não era apenas a nomenclatura que representava um problema importante para a botânica e para Lineu em particular. As condições materiais para seu desenvolvimento também precisavam ser resolvidas, então nosso cientista decidiu desde cedo quais deveriam ser seus aliados. Em sua dedicatória do *Hortus Cliffortianus*, ele escreveu: “Eu disse que a botânica é muito difícil. Mas também é muito cara, porque a terra não produz tudo em todos os lugares, e as diversas famílias de plantas estão distribuídas por

todo o mundo. Viajar para países distantes, bater a cabeça contra as fronteiras do mundo, contemplar o sol que nunca se põe, isso não está ao alcance da vida, nem mesmo do bolso de um único botânico, e seu empeño fracassará nesses esforços. *O botânico precisa de um comércio mundial*, uma biblioteca com todos os livros publicados sobre plantas, jardins, estufas e jardineiros” (2007: 27; grifo do autor). A relação complementar entre viagens de exploração⁵ e botânica tornou-se, assim, um elemento central para o desenvolvimento do modelo produtivo de plantação, articulando ciência e economia de uma forma tão indissociável quanto eurocêntrica e racista, e assim se manterá praticamente até os dias de hoje.

6. A condição colonial das estufas pode ser lida claramente no Frontispício de *Hortus Cliffortianus*, mas também em *La Grande Bananeraie culturelle*. Basta nos perguntarmos como é que uma banana viaja de um ponto a outro. É necessário um contraponto, e a partir do próprio espaço museológico, mas antes disso, gostaria de voltar ao plástico, material sobre o qual Titus-Carmel também não tem nada a dizer, exceto que se trata de um produto artificial. Em sua história sobre a baquelita, John Kimberly Mumford compara Leo Baekeland, seu inventor, com Colombo: “Um buscava uma via fluvial, o outro um terreno em uma cidade química. Cada um descobriu um continente” (1924: 32). Em sua história, Mumford reinscreve a geografia, de maneira direta, como espaço de colonização e exploração; a terra e seus minerais devem, consequentemente, ser colhidos: “Não basta dizer, como fazem os químicos, que ‘a baquelita é uma resina formada a partir de partes iguais de formaldeído e fenol, na presença de uma base, mediante a aplicação de calor’. É mais do que isso. Trata-se de uma matéria maravilhosa, cujos elementos foram preparados na aurora do mundo e guardados até que a civilização a quis o suficiente para procurar seus componentes, encontrar a maneira de uni-los e colocá-los para funcionar” (*ibid.*: 7). Sua história, acrescenta ele, começa quando “a primeira semente” “foi encontrada nas águas que se estendiam sobre a crosta terrestre que esfriava lentamente” (*ibid.*: 8). As substâncias químicas com as quais se chegará a fabricar o primeiro

⁵ *Nota do tradutor:* No original o autor usa duas palavras, *exploración/explotación*. Mas no português brasileiro a tradução para as duas é exploração.

plástico completamente sintético têm uma história profunda, de milhões de anos, que remonta a fósseis que outrora foram vegetais. Sua história moderna, no entanto, é em comparação muito recente: ela começa em 1907, portanto os plásticos têm pouco mais de um século, mas modificaram a vida na Terra a ponto de torná-la irreconhecível para alguém que nasceu, digamos, em 1850. “Tudo o que se interpõe entre essa gênese aperfeiçoada e a entrega da baquelita ao mercado é tempo”, observa Mumford,

longos períodos de tempo para que esses vegetais anfíbios desenvolvessem estruturas e caules lenhosos, para se tornarem árvores; depois mais largos períodos para que as florestas gigantes se erguessem, florescessem, morressem e se desintegrassem, se acumulassem, geração após milhares de outras gerações, nas cavidades e locais baixos, onde as águas transmutadoras pudessem fluir sobre elas e, por alguma estranha alquimia, após mais um milhão de anos ou mais, transformassem seus fragmentos mortos e destruídos em carvão. (*ibid.*: 10)

Porque o primeiro plástico não veio do petróleo, como hoje, mas do carvão mineral. Segundo um relato de conquista (de descoberta, como se diria há alguns séculos), para Mumford, o homem (ele escreve diretamente *anthropos*) encontrou um cenário pronto, “uma fazenda fertilizada, abastecida e plantada”, embora sem desenvolvimento, sendo necessário colocá-la em produção. “A natureza, primeiro como uma fazenda e depois como um armazém” (*ibid.*: 20), era assim que se via o mundo geológico há apenas cem anos. A metáfora não é de forma alguma insignificante, mas dá conta, à semelhança da selva, de uma terra virgem, natural, docilmente disponível para nossas necessidades e comodidades. O *anthropos* transformou o que era visto nada mais do que como um monte de descartes em ativos colossais, um espaço de investimento infinito, a geologia como plantação. A ideia não é gratuita, como mostra um mapa fictício singular (*Figura 3*) publicado em 1940 pela revista *Fortune*, o braço comercial da *Time*. Estamos diante de uma ilustração profética que imagina um futuro prometeico graças à produção de “novos materiais” cujos componentes básicos se encontram ao sul dos Estados Unidos. “*Synthetica*, um novo continente de plásticos”, cristaliza as expectativas depositadas nesses materiais feitos pela mão do homem, a partir de recursos naturais extraídos colonialmente. O celuloide foi o primeiro de muitos outros materiais que serão produzidos graças à pi-

lhagem dos recursos de países que, com o tempo, serão colonizados pelo plástico, devido ao trabalho de síntese química (daí o nome *Synthetica*) realizado pelos alquimistas do século XX.

7. O texto que acompanha a ilustração mostra o lugar que os plásticos estavam conquistando globalmente, reproduzindo, de forma sintética, o colonialismo que permitiu o desenvolvimento dos países do norte global. Vale a pena citar na íntegra:

Neste vasto, mas sintético continente de plásticos, os países saem do mundo natural — aquela área selvagem de abetos e plantações de borracha, no canto superior esquerdo — em direção ao mundo ilimitado da molécula. É um mundo emoldurado apenas pelos pontos cardeais da bússola química — carbono, hidrogênio, oxigênio e nitrogênio. Esse continente flutua sobre o Mar de Vidro, um dos plásticos mais antigos que se conhece. Novos países, como Melamina, sobressaem constantemente de suas costas. Alquid [Alkyd], um grande pântano de altitude, com tintas plásticas impermeáveis, vernizes e lacas, se arrasta como um implacável sargaço. Grandes sistemas fluviais químicos, como o rio Acetíleno, alimentam muitos países. E suas fronteiras são tão instáveis quanto os mapas da Europa. Lignina, a floresta escura do norte, produz um novo plástico feito da matéria adesiva que mantém unidas as fibras de celulose da madeira. Petrolia é a terra das novas borrachas sintéticas. Celulose é um grande estado, algo como o Texas, com muitos condados, todos surgidos da antiga nitrocelulose (o celulóide). Rayon é uma ilha de plástico na costa de Celulose, com uma vida noturna agitada. Vinyl-land, um novo país em rápido crescimento, repleto de vidros de segurança e plásticos emborrachados, provavelmente será subdividido em breve. As Montanhas de Cristal de Acrílico (preço elevado: 52,50 a libra) descem até as colinas de Estireno Acrílico — ambos plásticos novos e brilhantes com propriedades glandulares. O maior de todos os países do continente — uma região industrial pesada que conta com produtos químicos transportados em vagões de carvão e é liderada pelo rio Formaldeído — é Fenólico. Seus plásticos laboriosos... entram na maior parte da indústria. Sua capital, Baquelita, governou a Union Carbide & Carbon Corporation [uma das empresas mais antigas de produtos químicos e polímeros dos Estados Unidos]. Ao sul está Ureia, relacionado a Fenólico, mas é um estado mais frívolo e amante das cores. Suas principais indústrias se dedicam a botões, louças e lâmpadas.

Não é muito difícil perceber de que modo países como a Venezuela, o Chile e o Brasil, com sua dependência da venda de minerais (petróleo, nitrato, borracha, etc.), contribuíram significativamente para a criação

da *Synthetica*, um continente composto por nações produtoras exclusivas das plantas, fossilizadas ou não, que a indústria de plásticos dos Estados Unidos e da Europa necessita para seu conforto. Assim, as bananas de Titus-Carmel podem nos permitir, aparentemente, desconstruir a distinção entre modelo e cópia, mas, ao mesmo tempo, reinscrevem a divisão global do trabalho sobre a qual se sustenta seu gesto. Assumir como “virgem” um espaço não europeu, ou obliterar a questão sobre o que torna possível um material como o plástico, reinstala o lugar da plantação tanto para o “natural” quanto para o sintético, ignorando as consequências desse modo de produção no século XX. É por isso que gostaria de concluir este pequeno ensaio com uma obra que revela precisamente a condição material e artificial da própria banana.

8. À semelhança do que aconteceu com o açúcar, sabemos, tal como Lineu também sabia, que no século XV os marinheiros portugueses, e mais tarde os comerciantes, transportaram as primeiras bananas da África Ocidental para as Ilhas Canárias, onde surgiram as primeiras plantações de origem europeia. Das Ilhas Canárias, elas foram para o Brasil e do Brasil para o Caribe, seguindo uma rota conhecida, pois, como observou Müller-Wille, “estava intimamente relacionada com a expansão colonial europeia, já que sua distribuição seguia as rotas do comércio de longa distância e da escravidão, que a Companhia Holandesa das Índias Orientais, entre outras instituições, havia ajudado a estabelecer” (2007: 29). No Caribe, a banana passou a fazer parte, até hoje, do comércio local, bem como do tecido cultural cotidiano. Segundo Piatti-Farnell,

no século XVI, a produção de bananas no Caribe já estava ligada à economia das plantações coloniais. Em 1516, quando o missionário católico Fray Tomás de Berlanga chegou à ilha de La Española — hoje Haiti e República Dominicana —, dizem que ele plantou bananas para fornecer uma fonte barata de alimentos à crescente população local de escravos africanos... O uso da fruta como alimento para os escravos era secundário, uma vez que a planta ajudava no crescimento de outras culturas valiosas. (*ibid.*: 118)

Dadas as vantagens do clima sua proliferação ocorreu rapidamente, como indica o *Sumario de la natural historia de las Indias*, publicado por Gonzalo Fernández de Oviedo em 1526. “Existem também algumas plantas que os cristãos chamam de bananas [...] são tantas e se multiplicam tanto

que é algo difícil de acreditar sem ver” (1996: 237, 239). Oviedo também destacava sua importância alimentar, bem como a variedade de formas como era consumida. Sua importância como fonte de alimento barato e fácil de cultivar continuou sendo reconhecida e explorada durante séculos, até chegar ao século XXI. Em breve, a banana cruzaria novamente o continente, descendo da América Central (México e Guatemala) para os países cujos climas permitiriam seu cultivo em grande escala (como Equador e Colômbia). De modo que a banana não era apenas uma fonte produtiva, mas também alimentícia, oferecendo às pessoas escravizadas uma fonte de alimento rica em amido; suas calorias forneciam aos corpos a energia necessária para o trabalho a que eram submetidos. A banana, portanto, constitui um legado extrativista que configura parte da paisagem caribenha, uma paisagem que, como mostrou Alfred W. Crosby, já estava europeizada por volta de 1500 e completamente transformada, de maneira irreversível, em 1550: “Nesse aspecto, assim como aconteceu com as doenças, o impacto do Velho Mundo sobre o Novo foi tão grande que nós, homens do século XX, mal podemos imaginar como deve ter sido a América pré-colombiana” (1991: 69). Crosby recorda que Bernabé Cobo, naturalista do século XVII, assinalava que esta parte do mundo, “pobre” em termos de plantas e animais, mas rica em ouro e prata, foi “adornada e enriquecida” por “todas as regiões do globo” (*ibid.*). E não é muito difícil perceber que, desde o início do século XVI, as plantações começaram a se expandir, manipulando as plantas tanto quanto a ciência permitia, até chegar à produção de organismos geneticamente modificados que o século XX tornou possível. Como mostra *La Elegía del Artocarpus Altilis & Maricongo* (*Figura 4*), de Gamaliel Rodríguez, as infraestruturas do desenvolvimento desmedido do modelo de plantação articulam a agricultura industrial com a engenharia genética, ao mesmo tempo em que se conectam com a química (de múltiplas maneiras). Isso é o que permite a Rodríguez utilizar cores inorgânicas que remetem diretamente aos testes químicos realizados em terrenos porto-riquenhos, além da modificação genética das sementes que predominam nas monoculturas de banana. Nessa obra, vemos no centro a planta Maricongo, também chamada de Chifre de Rinoceronte, e atrás dela a árvore Artocarpus Altilis, comumente chamada de árvore do pão ou fruta-pão. A configuração dessas duas culturas permite a Rodríguez

elaborar uma espécie de evolução de ambas as plantas, rearticuladas no século XX graças à alteração genética, a fim de questionar o lugar dessas plantações no imaginário culinário e pictórico.

9. A Maricongo é a banana de maior importância econômica em Porto Rico, representando 90% da produção local; bastante se considerarmos que é uma das sete variedades cultivadas no país. Mas também é uma das variedades mais importantes em todo o planeta, e o plátano/banana (*musa*) em geral é a fruta mais consumida em todo o mundo. Isso se deve não apenas à sua versatilidade na culinária, ao seu sabor agradável e ao seu valor nutricional, mas principalmente à sua disponibilidade, uma disponibilidade que não ocorre “naturalmente”. É verdade que ela é fácil de transportar, armazenar e consumir, e que é bastante popular entre pessoas de todas as idades e em uma variedade de culturas e países, como demonstrou Piatti-Farnell, mas essa popularidade se deve à manipulação genética das condições que tornam a banana uma fruta exportável. Sua casca grossa significa que, ao contrário de outras frutas que poderíamos considerar delicadas (como amoras ou uvas), “é resistente o suficiente para sobreviver não apenas ao empilhamento em engradados a caminho do supermercado, mas também ao ser carregada nas costas de uma mula no Equador ou amarrada em pencas a uma motocicleta por uma plantação úmida e densa nas Filipinas” (Koeppel, 2008, xv). Além disso, também diferentemente de outras frutas, elas tendem a amadurecer mais ou menos no mesmo ritmo: congeladas, elas chegam verdes à loja e passam de amarelo a marrom em quase exatamente sete dias. “Não há”, diz Dan Koeppel, “nenhuma fruta mais consistente e confiável, o que é uma das razões pelas quais comemos tantas bananas. O sabor e a aparência de uma banana são tão previsíveis quanto os de um BigMac” (*ibid.*: xv). São essas características que devem ser reproduzidas o mais calculadamente possível. E isso só é viável por meio da clonagem. A mimesis da banana é, portanto, o resultado de uma economia de monocultura que faz da escalabilidade sua forma de alcançar “popularidade”. É por meio da alteração genética de suas plantas que sua globalidade pode ser garantida. A banana que comemos não tem sementes. Isso se deve ao fato de que, e aqui eu sigo Koeppel,

a fruta é basicamente cultivada por clonagem. Uma banana gera outra em um processo semelhante a pegar uma muda de roseira e multiplicá-la por um bilhão. Toda banana que comemos é gêmea genética de qualquer outra banana, seja ela cultivada no Equador, de onde vem a maior parte da nossa fruta; nas Ilhas Canárias, que abastecem a Europa; ou na Austrália, Taiwan ou Malásia (ibid.:xv).

As bananas, como várias outras plantações, são reproduzidas por meio de um sistema de enxertia no qual partes da mesma planta são replantadas para cultivar milhares de outras que serão idênticas à primeira (seu modelo). Dessa forma, as bananas não se reproduzem, elas se multiplicam, de modo que “cada banana é exatamente igual à seguinte, com o mesmo sabor, a mesma textura, a mesma cor e praticamente o mesmo tamanho. Cada banana é um clone de si mesma” (Piatti-Farnell, 2006: 25). A escalabilidade da produção aproxima uma plantação de bananas de uma fábrica de plástico: embora a fruta responda a um processo (técnica de reprodução assexuada) operado em organismos vivos, enquanto sua imitação plástica envolve processos químicos e físicos que convertem matérias-primas em resinas plásticas que podem ser moldadas, tanto o orgânico quanto o inorgânico estão sujeitos a uma padronização que os torna cada vez mais semelhantes, a ponto de ser impossível ver o modelo como “natural”. *La Elegía del Artocarpus Altilis & Maricongo* mostra a reinserção do legado extrativista em um presente saturado de intervenção genética em larga escala, intervenção que, por sua vez, está articulada com os testes químicos realizados em Porto Rico, mas que, como tal, não estão circunscritos à ilha: “Todo o trabalho que venho fazendo desde 2009 tem alguma conexão com Porto Rico”, apontou Rodríguez em uma entrevista, complementando:

Meu trabalho não é uma perspectiva direta da ilha. O que faço muitas vezes tem a ver em parte com nossa história, especificamente no contexto de ser das Grandes Antilhas, ser caribenho, mas ser parte dos Estados Unidos ao mesmo tempo. Minha prática não é um reflexo de nossa história, mas há certos elementos históricos que podem ser encontrados nela. Por exemplo, em Porto Rico, muitos testes foram feitos para comprovar os efeitos que poderiam ter ocorrido no Vietnã, o desmatamento das florestas tropicais usando agentes químicos poderosos. Em Vieques, uma das pequenas ilhas pertencentes a Porto Rico, que também abrigava uma das importantes bases navais dos EUA no Caribe, a bomba de napalm foi testada e seus efeitos analisados. Posterior-

mente, essas bombas também foram usadas contra seres humanos no Vietnã, em clara violação da Convenção de Genebra. É por isso que essas imagens são importantes para mim. São pedaços de histórias a serem reinterpretadas por meio de pinturas de grande formato. É quase como criar um banner ou uma propaganda dos acontecimentos.⁶

Como podemos ver, é impossível para um artista latino-americano ignorar as implicações de uma banana ou plátano, variedades do gênero musa que têm uma história ancorada na colonização e que se estende até os dias de hoje. *La Elegía del Artocarpus Altilis & Maricongo* mostra a falácia de considerar natural uma fruta que foi manipulada geneticamente. Embora a transferência de DNA de um organismo para outro tenha ocorrido há apenas 50 anos, os seres humanos vêm modificando indiretamente a carga genética de plantas e animais há milhares de anos, e foi somente com o plantio que essa prática começou a se aprofundar até dar origem aos organismos geneticamente modificados que povoam, ou melhor, alimentam o nosso presente. A distinção natureza/cultura não faz mais sentido, não apenas por ser uma invenção moderna, mas porque o funcionamento moderno da própria definição – que, como Bruno Latour mostrou, operava purificando seus conceitos –, nunca ocorreu. Parafraseando Latour, a natureza moderna é elaborada em um laboratório. Deste lado do mundo, as pessoas que supostamente a habitavam nunca a viram. A estética da plantação, que eu gostaria de chamar – com base nas imagens da banana e/ou do plátano que venho discutindo – “a musa no museu”, pode responder, por um lado, a uma museificação inconsciente da plantação, a uma narrativa ou imagem anestésica, na medida em que provoca ou reproduz a perda temporária da sensibilidade ou da consciência da violência colonial. Mas, por outro lado, ela também permite sua elaboração, tornando explícita a violência que a plantação desencadeou historicamente. Como espaço para a domesticação do olhar, o museu também pode abrigar imagens que resistem ao entorpecimento, apostando em produzir o choque necessário para trazer à tona a sensibilidade de que nossa época precisa para não sucumbir à escalabilidade a que fomos submetidos.

⁶ <https://artpulsemagazine.com/interview-with-gamaliel-rodriguez>

Referências

- Barthes, Roland (2008). “Plástico”. Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brand, Ulrich; Wissen, Markus. (2021). *Modo de vida imperial: sobre a exploração de seres humanos e da natureza no capitalismo global*. Trad. Marcela Couto. São Paulo: Elefante, 2021.
- Crosby, Alfred W. (1991). *El intercambio transoceánico*. Ciudad de México: UNAM.
- Derrida, Jacques (2010). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Descola, Philippe (2017). *La selva culta*. Quito: Abya Yala.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (1996). *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ciudad de México: FEC.
- Koeppel, Dan. (2008). *Banana: the Fate of the Fruit that Changed the World*. Nova Iorque, Hudson Street Press
- Latour, Bruno (2012). *Nunca hemos sido modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Linneo, Carl (2007). *Musa Cliffortiana*. Viena: IAPT.
- Müller-Wille (2007). “Introduction”. Carl Linneo. *Musa Cliffortiana*. Viena: IAPT. 15-67.
- Mumford, John Kimberly (1924). *The Story of Bakelite*. New York: Robert L. Stillson Company.
- Piatti-Farnell, Lorna (2016). *Banana. A Global History*. London: Reaktion Books.
- rodríguez-freire, raúl (2023). *Las manos de la ficción*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Titus-Carmel, Gérard (1973). *Forêt vierge / Amazone*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Tsing, Anna (2023). *Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno*. Santiago: mimesis.
- Wijnands, Onno; Heniger, Johannes (1991). “The origins of Clifford’s herbarium”. *Botanical Journal of the Linnean Society*, 106: 129-146

raúl rodríguez freire
é professor da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Este ensaio faz parte do projeto Fondecyt 1231802, intitulado
“Formas de la ficción. La plasticidad en el atardecer del mundo”
(ANID, Chile).

ao contrário

laboratório experimental de estudos da literatura e seus avessos