

Viver de acordo com a natureza no estoicismo e na arte

Living in Accordance with Nature in Stoicism and in Art

Vivir conforme a la naturaleza en el estoicismo y en el arte

Alexandre Ragazzi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: alexandre.ragazzi@uerj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4259-5597>

RESUMO

O ponto de partida deste artigo é a conexão entre arte e natureza considerada através de uma perspectiva muito específica: os conceitos de semelhança com a natureza e viver de acordo com a natureza. Trata-se de ideias aqui relacionadas com a filosofia estoica e apresentadas como novas possibilidades para a interpretação de uma parcela expressiva da produção artística contemporânea, a qual é exemplificada, no texto, por algumas obras do artista italiano Giuseppe Penone. Ao colocar-se em sintonia com a natureza e imitar seus procedimentos operativos, esse artista cria um vínculo simbólico entre o ser humano e o cosmos. Dessa forma, ele institui uma relação ética com o mundo natural, a qual poderá servir como referência para nossa época.

Palavras-chave: *arte e natureza; estoicismo; Giuseppe Penone*.

ABSTRACT

The starting point of this paper is the connection between art and nature considered through a very specific perspective: the concepts of likeness of nature and living in accordance with nature. These are ideas here related to Stoic philosophy and presented as new possibilities for interpreting a significant portion of contemporary artistic production, which is exemplified in the text through some works by Italian artist Giuseppe Penone. By aligning himself with nature and imitating its operative procedures, this artist creates a

symbolic link between human beings and the cosmos. In this way, he establishes an ethical relationship with the natural world, which can perhaps serve as a reference for our time.

Keywords: *art and nature; Stoicism; Giuseppe Penone*.

RESUMEN

El punto de partida de este artículo es la conexión entre arte y naturaleza considerada a través de una perspectiva muy específica: los conceptos de semejanza con la naturaleza y vivir conforme a la naturaleza. Se trata de ideas aquí relacionadas con la filosofía estoica y presentadas como nuevas posibilidades para la interpretación de una parte expresiva de la producción artística contemporánea, la cual se ejemplifica en el texto por algunas obras del artista italiano Giuseppe Penone. Al sintonizarse con la naturaleza e imitar sus procedimientos operativos, este artista crea un vínculo simbólico entre el ser humano y el cosmos. De esta manera, establece una relación ética con el mundo natural, que podría servir como referencia para nuestro tiempo.

Palabras clave: *arte y naturaleza; estoicismo; Giuseppe Penone*.

Data de submissão: 09/02/2025
Data de aprovação: 07/08/2025

Em uma “entrevista-ensaio” publicada por Germano Celant, o célebre crítico que em 1967 deu nome ao movimento da *arte povera*, Giuseppe Penone expressou-se sobre a relação entre o ser humano e a natureza da seguinte forma: “Nossa cultura separou os modos de pensar, o ser humano da natureza. Não acredito que essa distinção possa ser feita. [...] De um ponto de vista cósmico, a diferença aí existente é irrelevante” (apud Celant, 1989, p. 19, tradução nossa). A partir desse pensamento, central em toda a produção de Penone, iniciarei um percurso em que a natureza será uma referência para tentarmos compreender mais a fundo uma parcela significativa da arte produzida na contemporaneidade. Quero aqui fazer coro, portanto, aos esforços empreendidos em diversos outros segmentos da ciência e da cultura para restabelecer uma conexão mais franca e direta entre o ser humano e o planeta. Para tanto, recorri a dois conceitos imbrincados: a semelhança com a natureza e o viver de acordo com a natureza. Presentes na cultura greco-romana do mundo antigo, essas são noções próximas e complementares, mas não idênticas. Enquanto a *similitudo naturae*, como mostrarei, indica uma semelhança de ou com a natureza, a expressão

κατὰ φύσιν (*katà physin*) – que costumava ser traduzida para o latim como *secundum naturam* – aponta para um estar ou manter-se de acordo com a natureza. São temas que perpassaram várias correntes filosóficas da Antiguidade, mas que ganharam destaque entre os estoicos. De fato, a relação ética entre o ser humano e a natureza era vital no estoicismo. Começarei então com a análise de algumas obras de Penone, em seguida apresentarei mais detidamente esses dois conceitos, e finalmente voltarei a atenção para outras produções de Penone com o intuito de verificar a aplicabilidade dessas ideias à arte.

Penone nasceu em 1947 em Garessio, uma pequena cidade do Piemonte próxima da fronteira com a Ligúria. Entre tantas possibilidades de contato com a natureza que o lugarejo oferece, há algumas vias que dão acesso às montanhas que compõem os parques naturais dos Alpes Marítimos e do Marguareis. Trata-se de uma região caracterizada por grutas, nascentes, rios e lagos. Além disso, há vales que, a depender da estação, alternam os tons verdejantes da vegetação e o puríssimo branco da neve, assim como bosques que no outono oferecem saborosas castanhas e perfumados cogumelos. Obviamente, a natureza faz parte da vida das pessoas que habitam esse território, e Penone cresceu acostumado a essa ideia.

A trajetória artística de Penone teve início em 1968. Naquele ano, ele começou a produzir uma série de intervenções nos bosques próximos de Garessio. Para mencionar ao menos uma delas, que se pense em *Continuará a crescer, exceto neste ponto*, ação em que Penone fixou uma reprodução de sua própria mão ao tronco de uma árvore em crescimento, apertando-o.¹ De certo modo, trata-se de uma escultura às avessas. É verdade que Penone precisou realizar a réplica de sua mão segundo os métodos convencionais da profissão – primeiro de modo improvisado, com tubos e fios de ferro, depois fundida em aço e, finalmente, em bronze –, mas a escultura não estava concluída naquele momento. A árvore continua a crescer desde então, de maneira que agora é a madeira, uma das matérias usualmente manipuladas pelo escultor, que se modifica com o passar do tempo. Nesse caso, a matéria torna-se ativa e a escultura esculpe a si própria. Se a natureza seguir seu curso sem mais interferências humanas, a obra será concluída quando a árvore tiver desaparecido e a mão de bronze for devolvida ao interior da terra.

Para possibilitar o acesso ao público, essa e outras intervenções de Penone foram fotografadas e reunidas por ele justamente sob o título *Alpes Marítimos*. Esse conjunto chamou a atenção de Celant, que imediatamente o inseriu no livro *Arte povera* (1969, p. 168-173). A publicação tornava manifesta a intenção do jovem artista de estabelecer uma interação entre o ser humano e a natureza. Relação certamente artificial, construída, mas também profundamente artística na medida em que, sustentada pela cultura, remete a um conceito, à formação de um pensamento abstrato e simbólico que deve, no limite, atuar como agente transformador da realidade.

Mais de uma década depois, Penone realizou uma obra para uma exposição na Galeria Konrad Fischer, em Düsseldorf, a qual pode exemplificar com mais exatidão o tipo de relação que busco analisar neste artigo. É o próprio artista quem descreve *Ser rio* (Fig. 1) e seu processo criativo:

Em 1981, coletei uma pedra do rio, caminhei rio acima até encontrar o local da montanha de onde a pedra havia caído, extraí um bloco da mesma pedra e repliquei exatamente a pedra que apanhei no rio no novo bloco de pedra. A ideia era fazer com a pedra a escultura mais perfeita que se possa imaginar. Produzir uma pedra de pedra é a escultura perfeita, um retorno à natureza, um patrimônio cósmico, criação. A verdadeira escultura de pedra é igualar-se à ação do rio, é *Ser rio* (Penone; Elkann, 2022, tradução nossa).

O rio a que Penone se refere é o Tanaro, um afluente do Pó que atravessa Garessio. Ele explica que o Tanaro tem em seu leito muitos granitos, xistos e mármores de diversas cores (Penone; Elkann, 2022). Para encontrar o local na montanha de onde a pedra havia se desprendido, consultou um experiente produtor de cascalho que trabalhava no rio. Foi esse homem que lhe indicou o local exato onde poderia encontrar uma rocha com a mesma conformação da que havia coletado.



Figura 1. Giuseppe Penone, *Ser rio*, 1981. National Gallery of Canada, Ottawa.
Fonte: <https://giuseppepenone.com/it/works/0440-essere-fiume> . Acesso em: 2 jan. 2025.

A escultura com pedra remete à tradição e, portanto, não era muito praticada pela nova e contestadora geração de artistas à qual Penone pertencia. Ele, contudo, percebeu que havia uma grande semelhança entre os processos atuantes na natureza e os executados pelo escultor. Quando uma pedra despenca da montanha, começa a alterar sua forma à medida que, ao rolar, choca-se com outras pedras. Em seguida, ao chegar ao rio, tem início um lento e constante trabalho de dissolução de sua matéria. As pedras movimentam-se, batem-se umas contra as outras, vão sendo reduzidas e moldadas por golpes mais e menos intensos, pela suave passagem da areia, pela própria infiltração da água. Esse processo da natureza pode ser comparado ao do escultor, que, no contato com a pedra dura, retira aos poucos a matéria supérflua até encontrar a forma desejada.

Certamente foi com esse entendimento que Michelangelo respondeu a Benedetto Varchi na célebre enquete sobre o *paragone*, isto é, sobre a comparação entre a pintura e a escultura.² Michelangelo disse: “compreendo por escultura aquilo que se faz por força do subtrair; aquilo que se faz por meio do adicionar é semelhante à pintura” (Varchi, 1549, p. 154-155, tradução nossa). Essa opinião, vale lembrar, encontrava respaldo na tradição florentina. Por exemplo, nos textos que deram origem ao *Livro de pintura*, Leonardo da Vinci ponderou que um dos trabalhos do escultor

consiste em “eliminar o mármore que excede a figura que dentro da pedra se esconde” (Vinci, 1995, p. 158, tradução nossa). Ademais, o próprio Michelangelo escrevera, em um poema composto para Vittoria Colonna entre 1538 e 1544, algo que revela o problema tanto em nível artístico quanto filosófico. Ele disse: “Não tem o ótimo artista algum conceito/Que um só mármore em si não circuncreva/Com o que lhe excede, e a ele só chega/A mão que obedece ao intelecto” (Varchi, 1549, p. 13, tradução nossa). O poema recebeu um extenso comentário de Varchi, o qual foi apresentado, em 1546, em uma aula pública na Academia Florentina e publicado no mesmo volume em que Varchi tratou da questão do *paragone*. O bloco de mármore contém em potência todas as formas perfeitamente criadas na imaginação do artista, e então o problema consiste em fazer com que a mão obedeça ao intelecto e elimine o excedente de matéria.

Ao voltar-se para o passado e para essa vigorosa e longeva definição de escultura elaborada no Renascimento, Penone encontrava um elo entre arte e natureza. A melhor escultura, a mais perfeita, é aquela que mais se aproxima da natureza, de seus métodos operativos. E o que diferencia esses dois elementos é o tempo: um tempo cósmico de um lado, um tempo revestido de cultura de outro, em que o resultado obtido pela ação humana corresponde a uma intenção do espírito. Foi por acreditar ter encontrado esse elo que Penone pôde assegurar que se *tornou rio*. Do mesmo modo, tornou-se vento em 2014-2015 com *Ser vento*, obra em que pretendeu recriar um grão de areia esculpido pelo vento a partir de um grão maior, pacientemente desgastado com o auxílio de raios laser, micrômetro por micrômetro.³ Para fazer arte, bastava imitar a natureza – desde que, é claro, fosse compreendido o poder simbólico que há por trás desse ato.

Antes de dar continuidade ao exame da relação entre arte e natureza em outras obras de Penone, será importante voltarmos nossa atenção para dois conceitos que considero basilares para a História da Arte ocidental – a *imitazione della natura* e a *similitudo naturae* –, conceitos que serão úteis para termos o acesso facilitado à ideia de viver de acordo com a natureza. Vejamos como essas noções podem ser definidas, como foram empregadas, como se distinguem e como se conectam a alguns dos postulados presentes no pensamento estoico.

No final do século XIV, na Itália central, Cennino Cennini explicava, em seu *Livro da arte*, que “o guia mais perfeito que possa existir”, melhor ainda que o exemplo dos grandes mestres, está no “retratar a partir do natural” (Cennini, 1982, cap. XXVIII, p. 28, tradução nossa; ver ainda Cennini, 1982, p. 83, 97, 198, 203-205). Esse era um sintoma de que uma grande mudança estava em curso, pois, em comparação à situação geral daquele período, a recomendação de Cennini apontava para um modo diferente de compreender a representação figurativa do mundo. A *imitazione della natura* havia se tornado objeto de uma reflexão artística, integrando um conjunto sistematizado de preceitos necessários para a formação daquele indivíduo que hoje classificamos como artista. Aos poucos, a imitação da natureza passaria a ser uma prioridade para a arte praticada em todo o continente europeu.

Cerca de 150 anos mais tarde e na mesma região, novamente encontramos Benedetto Varchi, que ponderava que pintura e escultura são uma mesma arte porque têm um mesmo princípio, o desenho, e um mesmo fim, isto é, “uma artificiosa imitação da natureza” (Varchi, 1549, p. 101, tradução nossa). Essa proposição, assim sintetizada, foi decisiva para a estruturação das biografias escritas por Giorgio Vasari, e sua fortuna, daí em diante, é muito bem conhecida.

Em um texto intitulado “A imagem-matriz – História da arte e genealogia da semelhança”, Georges Didi-Huberman apresenta uma distinção entre os regimes epistemológicos que fundamentam dois momentos iniciais da História da Arte: a *História natural*, de Plínio, e as *Vidas*, de Vasari (Didi-Huberman, 2015, p. 71-100). Segundo o autor, Vasari atua em um regime epistemológico fechado, pois, ao procurar conferir às artes do desenho um lugar destacado na sociedade, precisou fazer da imitação da natureza um privilégio concedido apenas aos membros daquele círculo artístico, que logo seria institucionalizado através da fundação da Academia do Desenho, em 1563. O artista havia se tornado um ser dotado de qualidades singulares, raras. Essa exclusividade enobreceu a profissão, mas, ao mesmo tempo, fechou-lhe portas. Por sua vez, a *História natural*, de Plínio, representaria um regime epistemológico aberto. O que podemos entender como uma história da arte, apresentada nos livros XXXIV a XXXVI da obra, constitui apenas uma parcela de todas as artes humanas. A *História natural* é a história das artes, de modo que pintura e escultura são partes, nem melhores nem piores, de um sistema geral que abrangia todo o conhecimento humano, o que incluía astronomia, geografia, antropologia, psicologia, zoologia, botânica, medicina, magia, metalurgia e mineralogia.

Nas anedotas presentes na *História natural*, há recomendações para que a natureza seja imitada, como se pode verificar nesta passagem referente ao escultor Lisipo:

Duris afirma que Lisipo de Sicião não foi discípulo de ninguém, mas que, tendo sido escultor de bronze em um primeiro momento, decidiu ousar na arte a partir de uma resposta dada pelo pintor Eupompo. De fato, certa vez perguntaram a este qual de seus predecessores seguia, ao que respondeu, apontando para uma multidão de homens, que era a própria natureza que se devia imitar, não um artista (Pliny, 1961, p. 172-173, XXXIV, 61-62, tradução nossa).

A análise isolada de um trecho como esse poderia induzir a pensar que tanto Plínio quanto Cennini e Vasari recomendavam a mesma atitude em relação à natureza. Acontece que a concepção de arte de Plínio pressupõe uma *similitudo naturae*, isto é, uma semelhança de natureza, a qual deve ser “legitimada antropologicamente pela *lei comum*” (Didi-Huberman, 2015, p. 74). Em Plínio, a imitação da natureza está subordinada a um preceito ético baseado em uma relação de dignidade (*dignitas*) entre o autor da imitação e o mundo – tema ao qual retornarei logo adiante. Essa dignidade só poderia ser alcançada através do respeito pela sociedade e pela natureza. Uma vez quebrado esse pacto, o resultado não seria mais do que um simulacro, um subproduto ilegítimo e desconectado da imagem primeira a que o artista fez referência. Em última instância, esse jogo de imitação precisaria preservar uma semelhança de natureza equiparável à semelhança de temperamento eventualmente existente entre pais e filhos ou, talvez melhor, entre pessoas que se identificam pelo caráter. Esse foi o caso, por exemplo, do sobrinho de Plínio. De fato, Plínio, o Jovem, acreditava compartilhar uma certa semelhança de natureza com Tácito, a quem procurava imitar. Em carta endereçada a Tácito, ele diz: “Havia naquela época muitos homens de talento, mas tu, devido a uma certa semelhança de natureza [*similitudo naturae*], pareceste-me ser a pessoa que eu deveria imitar” (Pliny, 1969, I, p. 530-531, *Ep. 7.20*, tradução nossa, grifos nossos).

Quando Aristóteles, na *Física*, considerou a possibilidade de a arte imitar a natureza, não se referia às artes figurativas, é claro, mas a um contexto que abrangia todas as artes. Por isso ele diz:

Se a arte imita a natureza, e se compete à própria ciência conhecer a forma e a matéria até certo ponto (assim como é tarefa do médico ter conhecimento sobre a saúde e seus elementos, como a báls e a fleuma, ou como deve o arquiteto conhecer a forma de uma casa e também a matéria da qual é feita, isto é, tijolos e madeira, e o mesmo vale para todas as demais artes), então cabe à física conhecer essas duas espécies de natureza (Aristotele, 2011, p. 190-191, II, 194a, 21-27, tradução nossa).

Para Aristóteles, a natureza é composta de forma e matéria (II, 194a, 12-13). São esses os dois tipos de natureza a que ele faz alusão. Como a arte deve seguir o exemplo da natureza, o que ele propõe é que cada arte, a partir dessa dupla constituição, seja compreendida tanto em nível teórico quanto prático. O ser humano, portanto, é instigado a reproduzir a lógica da natureza. Todavia, se, em nível teórico e conceitual, a *similitudo naturae* nas artes figurativas era garantida pela relação de dignidade entre o artista e o objeto representado, por uma semelhança de natureza entre essas duas partes, como isso funcionava na prática?

A resposta pode ser encontrada em outra anedota de Plínio, dessa vez sobre Protógenes. Esse pintor, tendo realizado um cachorro de maneira extremamente convincente, não conseguia contrafazer com a mesma qualidade a baba espumosa que escorria de sua boca ofegante. Depois de muito se esforçar e irritado com o fracasso, Protógenes arremessou uma esponja molhada contra aquela figura. Obra do acaso ou *acidente natural*, aquele golpe reordenou as cores e, assim, o artista finalmente logrou o desejado efeito (Pliny, 1961, p. 336-339, XXXV, 102-103).⁴ O gesto impulsivo simulou e acelerou a organicidade da natureza. Dessa forma, imitar a natureza corresponde a fazer da *similitudo naturae* um modo operativo que tem como premissa uma semelhança *com a natureza*.

Em sentido próximo e complementar, Plínio recorda os retratos mortuários dos ancestrais (*imagines*) moldados com cera (*expressi cera vultus*), os quais costumavam ser dispostos em nichos nos átrios das casas. Ele enfatiza que não se tratava de mármores ou bronzes, como era comum em sua época, mas de máscaras de cera produzidas a partir de moldes de gesso obtidos, por sua vez, por meio do contato direto com os rostos daquelas pessoas que, então, já não existiam mais (Pliny, 1961, p. 264-265, XXXV, 6-7). Portanto, não estava em jogo apenas uma semelhança de temperamento, mas também uma semelhança física que chegava ao limite, pois ia além até mesmo da que pode existir entre pais e filhos. Essa semelhança era assegurada pelo procedimento de impressão a partir de uma matriz – no caso, o próprio rosto do falecido –, e isso conferia às imagens dos ancestrais, às *imagines maiorum*, um significado ritual de duplo figurativo, de presença de uma ausência. Era precisamente esse vínculo entre original e representação que Plínio lamentava não encontrar mais em seu tempo nos retratos de mármore ou bronze.

Se a organicidade da natureza aqui não está em questão, a fidelidade fisionômica do resultado era uma exigência da qual aqueles artistas do passado não abriram mão; em nome dela, optaram pelo processo mais próximo possível da natureza, isto é, o contato direto com ela. O fato é que tanto na anedota sobre Protógenes quanto no caso dos retratos mortuários há semelhança com a natureza nos processos operacionais, e é justamente a reprodução dos procedimentos da natureza – além de um pacto social e jurídico que aqui não vem ao caso discutir – o que garantia que a imitação preservaria a noção de dignidade.

Desse modo, se a *imitazione della natura* está presente desde o início do Renascimento, se encontrava um ponto de referência na própria obra de Plínio, a *similitudo naturae* pode ser considerada uma marca distintiva da arte greco-romana à qual Plínio se referia. O artista devia procurar uma semelhança *de* natureza, de caráter, assim como uma similaridade prática nos procedimentos operativos, ou seja, devia atuar também de um modo fundamentado em uma semelhança *com* a natureza.

Sabemos que as encyclopédias naturalistas dos séculos I e II foram marcadas pelo pensamento estoico, e Plínio não escapou dessa realidade (Foucault, 2006, p. 315-316). A influência exercida pelo estoicismo sobre ele é bastante conhecida, o que era mesmo esperado, uma vez que essa corrente filosófica era a mais difundida entre a elite cultural romana da qual Plínio fazia parte (Paparazzo, 2011, sobretudo p. 103-111). Para esta argumentação, contudo, interessa lembrar um ponto específico do estoicismo que remonta a Zenão de Cílio. Fundador dessa escola filosófica por volta de 300 a.C., Zenão teve sua formação em Atenas junto de Crates, o filósofo cínico, e os cínicos, de sua parte, eram famosos por prescrever um modo de vida que estivesse de acordo com a natureza (Sellars, 2006, p. 4-6; Laêrtios, 2008, p. 201-202, VII, 87-88). Por isso, não surpreende que Zenão tenha escrito um livro intitulado *Viver de acordo com a natureza* (Laêrtios, 2008, p. 181-182, VII, 4). O conteúdo dessa obra se perdeu, mas essa informação nos faz perceber que tal prescrição gozava de boa aceitação à época. De fato, ela logo se tornaria recorrente entre os estoicos, na verdade uma parte constitutiva de sua filosofia. Mas o que significa viver de acordo com a natureza?

A resposta a essa pergunta não é simples. Em uma passagem das *Diatribes*, Epicteto, palestrando com um homem que se dirigia a Roma para reivindicar o posto de patrono dos habitantes de Cnossos, explica-lhe para que servem os princípios filosóficos. Ele afirma que esses princípios são

destinados a “[...] ter e manter a parte dominante da nossa alma de acordo com a natureza, não importa o que aconteça” (Epitteto, 2009, p. 614-615, *Diatribes*, III, 9, 11, tradução nossa). O que ele quis dizer com isso? Como alertou Franco Scalenghe mais recentemente, Epicteto refere-se à “natureza das coisas”, isto é, àquela parcela da realidade que está sujeita ao controle da razão humana (Scalenghe, 2017, p. 275), a um escrutínio realizado a partir das “representações” adequadas – como diziam os estoicos –, algo a que qualquer pessoa pode chegar. Foi com esse sentido que Cícero afirmara, no *De finibus bonorum et malorum*, que “devemos penetrar na natureza das coisas e compreender a fundo suas exigências; do contrário, não poderemos conhecer a nós mesmos” (Cicero, 1914, p. 443, V, 44, tradução nossa). No final das contas – e aqui retomo o tema da ética –, o que está em questão é uma equivalência entre viver de acordo com a natureza e viver de acordo com a virtude. Trata-se de uma convenção cultural, de um acordo ético.

Como é sabido, a filosofia estoica é composta pela lógica, pela física e pela ética. Entretanto, os estoicos consideravam que o estudo da filosofia natural – ou seja, da física –, desde que orientado pela ética, constituía o caminho para o verdadeiro conhecimento. Nesse sistema, a lógica seria necessária para validar essa escolha. Aliás, com isso em mente se comprehende melhor o sentido da publicação de uma obra ambiciosa como a de Plínio e o pacto nela implícito entre natureza e ética.

Seguindo ainda esse raciocínio, Diógenes Laércio esclarece que, para os estoicos, aceitar essa estrutura implicava seguir os impulsos individuais, os quais, contudo, não podiam estar em desacordo nem com as leis a que todos estão sujeitos, nem com as leis da natureza (Laêrtios, 2008, p. 201-202, VII, 87-88). Por sua vez, natureza, nesta última acepção, remete a tudo o que existe no Universo e à sua ordem intrínseca. Quando utiliza a palavra grega φύσις (*physis*), Epicteto ora se refere à “natureza das coisas”, ora à “natureza” como um todo (Scalenghe, 2017). Efetivamente, prevaleceu entre os estoicos o entendimento de que a palavra natureza corresponde tanto à natureza humana quanto à do Universo. Portanto, é preciso viver de acordo com a própria natureza e de acordo com a natureza do mundo natural. A natureza deve ser fundamento e modelo para as ações humanas. Coloca-se aqui uma escolha moral, pois, embora sejamos agentes participantes da natureza, do intelecto cósmico, somos também animais racionais que têm o poder de agir ou não segundo a natureza, segundo nossa essência.

Para os cínicos, viver de acordo com a natureza significava preocupar-se apenas com o necessário, como alimentação, moradia e vestuário. Todo o restante era dispensável, e isso incluía todas as convenções sociais e culturais de um povo. Dessa forma, percebe-se que o viver de acordo com a natureza teve seu sentido ampliado no contexto estoico. Esse postulado agora significava compreender a natureza para viver em conformidade com ela. Segundo os estoicos, Deus é a natureza. O divino está presente e se manifesta na natureza, no cosmos, e como os seres humanos são parte desse todo, compreender a natureza passa pela compreensão da natureza do próprio indivíduo. Assim, viver de acordo com a natureza significa não se limitar a uma perspectiva individual, mas procurar ver as coisas a partir da natureza como um todo; ter o olhar voltado para dentro e para fora ao mesmo tempo (Sellars, 2006, p. 125-129). Trata-se, enfim, de assumir uma nova perspectiva em relação ao mundo.

Como nos mostrou Foucault, já na cultura grega o cuidado de si – isto é, o conhecimento da própria alma – foi transformado por epicuristas, cínicos e estoicos na arte de viver. De fato, para essas correntes pós-socráticas era preciso ordenar todo o conhecimento à arte de viver (Foucault, 2006, p. 106 e ss., 218-219, 253-254, 314 e ss.). No contexto romano, principalmente a partir de autores estoicos como Sêneca e Epicteto, isso foi potencializado. Por mais paradoxal que pareça – e o estoicismo é paradoxal –, isso quer dizer que o indivíduo deve primeiro conhecer o mundo e só depois cuidar de si, conhecer a própria alma. Deve-se, portanto, conhecer a história natural e a história das artes para, a partir desse conhecimento geral do mundo, ser capaz de mergulhar nas profundezas do eu.

Na *História natural*, Plínio apresenta a seu leitor o mundo. Conta a história da natureza a partir da história das artes. Trata-se, de certo modo, da história das relações do ser humano com a natureza, pois, como pontuou Didi-Huberman, “há arte cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza” (Didi-Huberman, 2015, p. 73). Existe em Plínio uma vontade de conhecer o mundo, que não se converte, ao menos não diretamente, em vontade de conhecer a própria alma. Ora, essa segunda etapa se realiza em Sêneca. Nas *Questões naturais*, ele aborda a filosofia natural, mas não sem deixar de intercalar preceitos morais aos temas tratados. Como ele diz, “toda pesquisa relativa ao universo divide-se em astronômica, meteorológica e geológica” (Seneca, 1989, p. 289, II, 1, 1, tradução nossa). Assim, Sêneca discorre sobre os fogos celestes (o que inclui meteoro, halos e arcos-íris), os trovões, raios e relâmpagos, as águas, as cheias dos rios, os fenômenos

atmosféricos como chuva, neve e granizo, os ventos, os terremotos e os cometas. Sua intenção consiste em libertar o ser humano das superstições e do medo dos fenômenos naturais, do medo da morte e, principalmente, dos vícios e da degradação decorrente do mau uso dos recursos naturais (Seneca, 1989, p. 41-42).

Sêneca escreveu as *Questões naturais* quando já havia passado dos 60 anos. No prefácio ao livro III, dirigindo-se a Lucílio, seu famoso correspondente, ele apresenta algumas de suas reflexões morais. Ali medita sobre a grandiosidade da empresa que se propôs a executar, quer dizer, sobre seu plano de compreender o mundo, de esmiuçar suas causas e segredos. Pondera que se colocou a fazer isso no final da vida, quando já estava em idade avançada, e que desperdiçou muitos anos com fúteis ocupações. Por isso tem pressa. Todas as demais atividades agora são supérfluas. Ao mesmo tempo, Sêneca aponta para o caminho oposto e recomenda a contemplação de si (Seneca, 1989, p. 376-379, III, Prefácio, 1-3). Afirma que é preciso erguer o espírito, tornar-se indiferente aos desígnios do destino. Só assim o ser humano deixará de ser escravo de si, só assim poderá se tornar livre. E é para alcançar esse objetivo que Sêneca diz que “será útil examinar a natureza das coisas” (Seneca, 1989, p. 386-387, III, Prefácio, 15-18, tradução nossa).

Portanto, para cuidar de si, para conhecer a própria alma, o ser humano precisa conhecer a natureza, viver de acordo com ela. Conhecer a natureza significa encontrar a tensão máxima existente entre o eu enquanto indivíduo e o eu enquanto elemento que participa da razão divina (Foucault, 2006, p. 340-341). É esse olhar simultâneo para o mundo e para nós mesmos que nos permite compreender nossa verdadeira dimensão. E é somente assim que seremos capazes de atuar éticamente em todas as circunstâncias.

Uma vez que compreendemos a diferença entre *imitazione della natura* e *similitudo naturae* e que estamos cientes da dupla acepção que comporta a expressão viver de acordo com a natureza, podemos agora voltar nossa atenção para outras obras de Penone.

Em dezembro de 1999, uma tempestade atingiu várias regiões da França (Penone; Elkann, 2022). Nos jardins do Palácio de Versalhes, muitas árvores foram derrubadas pela força dos ventos. Eram árvores centenárias, como carvalhos, larícios e cedros. Dada a qualidade daqueles exemplares, decidiu-se fazer um leilão com os mais exuberantes deles, e Penone conseguiu arrematar dois. Uma dessas árvores deu origem a *Cedro de Versalhes* (Fig. 2). Desde os tempos de *Continuará a crescer, exceto neste ponto*, Penone começou a se dar conta de que a forma exterior de uma árvore, à medida que ela se desenvolve, fica conservada em seu interior. Isso o levou a produzir, em 1969, a *Árvore de 5 metros*, a primeira versão de uma série até hoje não concluída (Fig. 3). Nesse caso, tomando como ponto de partida uma grossa tábua beneficiada com o eixo central aparente, ele começou a esculpir, a retirar a matéria, mas tendo como guias os anéis de crescimento da árvore. Seguindo a mesma lógica no *Cedro de Versalhes*, Penone quis encontrar dentro daquele tronco morto a árvore jovem que lhe havia dado origem. Como ele explicou em várias oportunidades, a árvore tem uma memória de si contida em sua estrutura (Penone; Elkann, 2022). Coube-lhe então eliminar o excesso de matéria, retirar as camadas que se sobrepuiseram ao longo dos anos, seguir os nós da madeira que se transmudaram em galhos até chegar à forma que aquele cedro teve em um passado longínquo. Uma espécie de escavação arqueológica, assim como equivale a uma escavação o conceito michelangiano, apresentado anteriormente, expresso na resposta a Varchi e no soneto imaginado para Vittoria Colonna. Esculpir é escavar. Penone e Michelangelo retiraram a matéria excedente e, desse modo, operaram de uma maneira que pode ser encarada como uma arqueologia mental, um trabalho que consiste em renunciar às partes desnecessárias, suprimir diferenças, até encontrar a ideia guardada na mente e escondida em um pedaço de madeira ou pedra.

Nessas obras, a escultura feita pela natureza foi desfeita por Penone, ou melhor, o artista procurou fazer o tempo retroceder e a árvore revelar uma das várias formas que teve no passado. Como em *Ser rio* (Fig. 1), são esculturas em que o artista buscou uma sintonia com a natureza, mas também são esculturas sobre o tempo, sobre a evidente desproporção que há entre o tempo humano e o tempo da natureza, do planeta.



Figura 2. Giuseppe Penone, *Cedro de Versalhes*, 2000-2003. Coleção do artista. Fonte: <https://giuseppepenone.com/it/works/0695-cedro-di-versailles>. Acesso em: 2 jan. 2025.



Figura 3. Giuseppe Penone, *Árvore de 5 metros* (detalhe), 1969. Sammlung FER Collection, Ulm, Alemanha. Fonte: <https://giuseppepenone.com/it/works/1173-albero-di-5-metri>. Acesso em: 2 jan. 2025.

Se em *Ser rio* e *Cedro de Versalhes* tratava-se de eliminar o excesso de matéria, agora nos deteremos brevemente em algumas obras em que Penone, para também alcançar a imagem mais fiel possível à natureza, recorreu ao processo de contato direto, como era o caso relatado antes das *imagines maiorum* feitas em cera na Roma antiga.

Batatas (1977)⁵ é uma escultura subterrânea. Penone confeccionou em resina cerca de uma centena de moldes de partes de seu rosto – do nariz, da boca, das orelhas. Em seguida, em um campo de batatas recém-plantadas, enterrou esses moldes junto dos pequeninos tubérculos que começavam a crescer, unindo-os com papel. Todo o procedimento foi registrado em fotografias. Como apenas uma meia dúzia de batatas assumiu a forma dos moldes, ele decidiu fundir em bronze as cinco batatas que mais se pareciam com as formas do seu rosto. Essas cinco batatas de bronze foram expostas diversas vezes inseridas em um monte de batatas verdadeiras, o que gerava uma certa confusão dada a similaridade de coloração entre os tubérculos e o bronze (Penone; Elkann, 2022). Com essa obra, a intenção do artista era produzir autorretratos parciais conforme o raciocínio adotado em *Continuará a crescer, exceto neste ponto*, pois são as batatas que se modificam para fazer surgir a escultura. Além disso, ao afundar a enxada no solo para extrair os tubérculos no momento da colheita, Penone reencenava seu nascimento, agora não mais do útero materno, mas do ventre da terra, reforçando, dessa maneira, a noção de semelhança com a natureza tanto na vida quanto na arte.

Já em projetos como *Estender a própria pele* (1970)⁶, *Pressão* (1977) (Fig. 4), *Pálpebras* (1977)⁷, *Verde do bosque* (1983)⁸, *Folhas do cérebro* (1990)⁹ e *Folha* (1990) (Fig. 6), para citar apenas alguns, Penone acentuou a ideia de um contato físico entre a natureza e sua representação. Para realizar *Pressão* (Fig. 4), Penone utilizou películas adesivas transparentes para capturar as marcas de sua pele, estendendo ao corpo o método para coleta de impressões digitais. Depois, projetou sobre paredes as imagens impressas nas fitas, que, ampliadas, foram minuciosamente transferidas com carvão já no espaço expositivo no Museu de Arte de Lucerna, na Suíça. Como Penone explicou se referindo às vezes em que reproduziu essa obra, “o resultado era uma espécie de paisagem em que os elementos do corpo se tornavam relva, folhas, raízes, terreno e pedras para integrar a minha natureza animal às outras existências” (Penone; Elkann, 2022, tradução nossa).

Em *Pálpebras*, as marcas da pele, obtidas por um procedimento similar ao de *Pressão*, foram igualmente ampliadas. Em vez das películas adesivas, Penone fez passar uma resina líquida sobre suas pálpebras para chegar a uma finíssima membrana que reproduzia os sulcos de sua pele. Com um projetor e carvão, transpôs as imagens para duas imensas folhas de papel coladas sobre telas, cada uma medindo 202 cm x 1020 cm. As obras foram ainda complementadas por peças em gesso moldadas a partir dos olhos abertos de Penone, as quais foram colocadas no centro das telas. Não apenas a diferença de escala ficava evidente, mas também a oposição entre os olhos abertos dos gessos e os olhos fechados representados pelas pálpebras. Trata-se de uma provocação para que o espectador reflita sobre a possibilidade de ver com os olhos fechados, de um convite à imaginação, mas trata-se, também, como salientado anteriormente, de um esforço para preservar a relação entre significante e significado, para explicitar a fidelidade da imitação, o afastamento do simulacro, enfim, para manter a noção de *dignitas* que há na *similitudo naturae*.

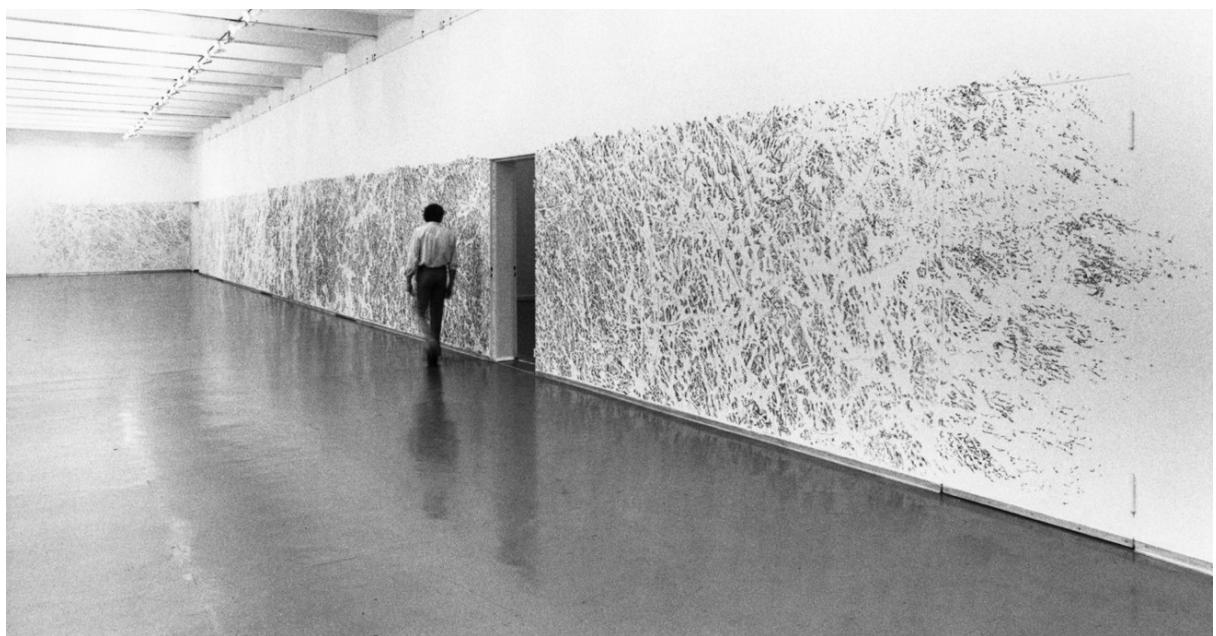


Figura 4. Giuseppe Penone, *Pressão*, 1977. Obra destruída (realizada para exposição no Museu de Arte de Lucerna, Lucerna, Suíça). Fonte: <https://giuseppepenone.com/it/works/0947-pressione>. Acesso em: 2 jan. 2025.

Apesar de Turim ser o lugar onde Penone recebeu uma formação institucional – quando frequentou, a partir de 1966, a *Accademia Albertina di Belle Arti* – e onde montou seu ateliê, a vida na cidade grande, sobretudo devido à poluição, contrariava o artista. Em 1985, ele, a esposa e os dois filhos pequenos foram então viver em San Raffaele, uma aldeia situada nas colinas próximas a Turim. Ele assim substituía a casa dos pais, em Garessio, pela casa de San Raffaele.

As primeiras obras a surgir nesse novo ambiente são as da série *Verde do bosque*, em que Penone se valeu da trivial técnica da “frotagem”, isto é, do decalque. Colocava grandes telas em contato com as árvores para, em seguida, esfregar folhas e material orgânico sobre essas telas (Fig. 5). São pinturas da natureza feitas com os materiais e as cores da natureza. Penone considerou que “era como pintar o mar com as próprias cores do mar”, ou então como pintar o fogo com o fogo, o ar com o ar (Penone; Elkann, 2022, tradução nossa).



Figura 5. Giuseppe Penone, processo de realização de uma das versões de *Verde do bosque*, 1986.
Fotografia de Nanda Lanfranco.

As impressões obtidas nas variações de *Folha do cérebro* e *Folha* (Fig. 6)¹⁰ foram produzidas a partir do contato direto com a parede interna de um crânio humano.¹¹ Nas *Folhas do cérebro*, Penone passou carvão em quatro áreas do interior de uma caixa craniana; depois, valendo-se uma vez mais da “frotagem”, extraiu por meio de fitas adesivas as marcas que a matéria macia do cérebro criara ao pressionar aquela superfície dura; por fim, as fitas foram coladas sobre vidro. Já as quatro peças que compõem *Folha* são ampliações das “frotagens”. Cada exemplar foi feito com terra de Siena sobre feltro e mede 300 cm x 200 cm. O resultado, em ambos os casos, são quatro imagens que remetem a mapas hidrográficos, às nervuras das folhas das árvores, aos veios das pedras. São peças que revelam e exploram a semelhança formal que há entre essas topografias, o que nos faz minimizar as distâncias que há entre os reinos animal, vegetal e mineral.



Figura 6. Giuseppe Penone, *Folha* (4º painel), 1990. Musée de Grenoble, Grenoble, França.
Fonte: <https://giuseppepenone.com/it/works/0895-foglia>. Acesso em: 2 jan. 2025.

Nas obras mencionadas, Penone aparentemente explicita uma certa escassez de criatividade, uma vez que o objeto criado muitas vezes se identifica com o que lhe deu origem: uma árvore dentro de uma árvore, as marcas decalcadas da pele, do crânio, das árvores. Alguém poderia argumentar que é como se os objetos tivessem ditado os temas ao artista. Essa noção, no entanto, é desfeita em um segundo momento, pois trata-se, para Penone, de uma necessidade de

identificação do ser humano com a natureza. O que está em jogo é a relação sujeito-objeto, ato-potência, ser humano-natureza. A natureza está presente em potência na mente do artista, pronta para ser transformada em ato, e eis então que o artista não mais se limita a *ser rio* ou a *ser vento*, pois agora quer *ser natureza*.

A partir do que foi exposto até aqui, não seria difícil prosseguir e propor uma aproximação com a ecocrítica, que, surgida nos estudos literários, tem se expandido para os estudos culturais e a História da Arte (Garrard, 2023). Embora a relação entre ecocrítica e estoicismo ainda não tenha sido tratada de maneira sistemática, noções como o viver de acordo com a natureza ou a ideia de que o ser humano deva ser um “cidadão do cosmos”, entre outras possibilidades presentes na filosofia estoica, fazem com que esse contato seja previsível e mesmo inevitável (Sellars, 2006, p. 129). São duas ferramentas que podem, juntas, ser empregadas para solucionar o mesmo problema. Essa aproximação apresenta-se, então, como um tema com imenso potencial a ser explorado, razão pela qual se pode esperar que novos resultados apareçam em breve.¹²

Escolhi Penone para demonstrar a aplicabilidade à arte dos conceitos de *similitudo naturae* e viver de acordo com a natureza porque toda sua trajetória artística, desde o início em 1968 até as mais recentes produções, exemplifica o que me propus a expor neste artigo. Antes de finalizar, todavia, quero apenas citar rapidamente outros artistas e trabalhos que também considerei quando comecei a refletir sobre o tema. Pensei em outros italianos, como Claudio Cintoli e Luciano Fabro, que me chamaram a atenção, respectivamente, por obras como *Crisálida* (1972) e *O expirado* (1968-1973), mas também em Yves Klein e suas *Antropometrias* (1960), em Anselm Kiefer e sua obsessão por uma arte baseada em um movimento que oscila constantemente entre criação e destruição, na artista uruguaia Silvia Alejandra González Soca, cuja produção gira em torno de um entendimento incondicional do ser humano como natureza. No contexto brasileiro, entre tantos caminhos possíveis, cogitei artistas que vi recentemente em exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo, como Dan Lie, com *Deixar ir* (2024), Jaime Lauriano, com *Nessa terra, em se plantando, tudo dá* (2015), José Bechara, com pinturas feitas a partir da oxidação de cobre e ferro sobre lona ou tela (2005-2023), Uýra Sodoma, com a série *Retomada* (2021), Vitória Taborda, com séries como *Animale insectum* (2016-2018), *Paisagismo* (2018-2020) ou *Ovo duro* (2019-2023).

São trabalhos que se estendem entre a década de 1960 e a atualidade e que têm em comum – de maneira às vezes mais, às vezes menos consciente – o intuito de viver e de criar arte de acordo com a natureza, tanto em nível humano quanto cósmico. Para isso, os procedimentos operativos da natureza muitas vezes foram imitados. Uma natureza que é imitada não apenas na aparência, mas também em sua essência, em seu sentido mais amplo e profundo. Para essa corrente de artistas, trata-se da natureza metamorfoseada em arte, isto é, sentida através da arte e que culmina na criação de uma nova categoria: uma natura-artística capaz de proporcionar, simbolicamente, uma conexão mais forte entre o ser humano e o cosmos.

Através dessa leitura pautada pelo estoicismo, espero ter apontado um caminho para que essa significativa parcela da arte produzida na contemporaneidade alcance uma nova legibilidade. Agora, outras camadas de significado somam-se às anteriores. A *similitudo naturae* e o viver de acordo com a natureza foram apresentados como possibilidades complementares para ampliar nossa compreensão a respeito dessas obras e do contexto em que estão inseridas e, na melhor das hipóteses, para nortear nossa relação ética com o mundo em que vivemos.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTELE [Aristóteles]. **Física**. A cura di Roberto Radice. Milano: Bompiani, 2011.
- CÂMARA DAYRELL, Marina Andrade. **Giuseppe Penone**: da história à pele do mundo. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- CELANT, Germano. **Arte povera**. New York and Washington: Praeger, 1969.
- CELANT, Germano. **Giuseppe Penone**. Milano: Electa, 1989.
- CENNINI, Cennino. **Il libro dell'arte**. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982.
- CICERO. **De finibus bonorum et malorum**. London: William Heinemann; New York: The Macmillan, 1914. (The Loeb Classical Library).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

EPITTETO [Epicteto]. **Tutte le opere.** Diatribe – Manuale – Frammenti – Gnomologio. Con in appendice le versioni del Manuale di Angelo Poliziano e Giacomo Leopardi. A cura di Giovanni Reale e Cesare Cassanmagnago. Milano: Bompiani, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARRARD, Greg. **Ecocriticism.** 3rd. Ed. London and New York: Routledge, 2023.

LAÊRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres.** Edição de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

PAPARAZZO, Ernesto. Philosophy and Science in the Elder Pliny's *Naturalis Historia*. In: GIBSON, Roy K.; MORELLO, Ruth (org.). **Pliny the Elder:** Themes and Contexts. Leiden and Boston: Brill, 2011. p. 89-111.

PENONE, Giuseppe; ELKANN, Alain. **474 risposte.** Milano: Bompiani, 2022. E-book.

PLINY [Plínio]. **Natural History.** Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1961. (Vol. IX: Libri XXXIII-XXXV). (The Loeb Classical Library).

PLINY [Plínio, o Jovem]. **Letters and Panegyricus.** Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1969. (Vol. I: I-VII). (The Loeb Classical Library).

RAGAZZI, Alexandre. *O paragone entre a pintura e a escultura – a proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos.* In: BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano:** ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010. p. 268-294.

SCALENGHE, Franco. *Nature and the Nature of Things in the Stoic Philosophy of Epictetus: A Synopsis.* **Athens Journal of Humanities & Arts**, v. 4, n. 4, p. 259-282, 2017.

SELLARS, John. **Stoicism.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

SENECA, Lucio Anneo. **Questioni naturali.** A cura di Dionigi Vottero. Torino: Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1989.

VARCHI, Benedetto. **Due lezioni di M. Benedetto Varchi.** Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1549.

VINCI, Leonardo da. **Libro di pittura.** Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana. A cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 Imagem disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/1250-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto>. Acesso em: 27 dez. 2024. Para análises da obra de Penone em língua portuguesa, remeto aos estudos e à tese de doutorado de Marina Andrade Câmara Dayrell (2016).
 - 2 A propósito desse tema, veja-se Ragazzi (2010).
 - 3 Imagem disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/2223-essere-vento>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 4 A notar que Vasari representou essa mesma cena em uma parede de sua casa em Arezzo (Sala da lareira, Casa Vasari, Arezzo).
 - 5 Imagem disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/2118-patate>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 6 Imagem disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/1911-svolgere-la-propria-pelle>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 7 Imagem disponível em: <https://giuseppepenone.com/it/works/0449-palpebre>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 8 Imagens disponíveis em: <https://giuseppepenone.com/it/works/0803-verde-del-bosco>, <https://giuseppepenone.com/it/works/0792-verde-del-bosco> e <https://giuseppepenone.com/it/drawings/2313-verde-del-bosco>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 9 Imagens disponíveis em: <https://giuseppepenone.com/it/drawings/3380-foglie-del-cervello>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 10 Além da imagem aqui reproduzida, as outras três estão disponíveis em: <https://giuseppepenone.com/it/works/0894-foglia>, <https://giuseppepenone.com/en/works/0896-foglia> e <https://giuseppepenone.com/en/works/0897-foglia>. Acesso em: 2 jan. 2025.
 - 11 Registro aqui que as quatro imagens que compõem *Folhas do cérebro* foram o ponto de partida para que Didi-Huberman (2009) escrevesse um ensaio sobre essa e outras obras de Penone.
 - 12 Quero aqui agradecer a Patricia Dalcanale Meneses pela leitura do manuscrito deste artigo e pelas valiosas sugestões feitas, sobretudo no que se refere à conexão dos assuntos abordados com a ecocritica.