

UMA LEITURA ECOFEMINISTA DE ÁRVORES, JARDINS E DO ORGÂNICO EM *AARON'S ROD*¹

AN ECOFEMINIST READING OF TREES, GARDENS AND THE ORGANIC IN *AARON'S ROD*

RESUMO

O romance *Aaron's Rod*, de D. H. Lawrence é, para Robert Burden, “tradicionalmente lido como doutrinariamente antifeminista”. Em razão de ser principalmente um romance urbano, amplamente construído por meio do diálogo masculino, parece resistir a uma leitura ecofeminista. Mas, jardins, e especialmente árvores, são recorrentes no romance como locais associados a mulheres que testam a problemática consciência masculina de Aaron Sisson, o protagonista. Esses encontros com as mulheres e com a natureza parecem revelar que o enigma da natureza interior de Aaron está ligado à sua afinidade com o meio do mato [the wild], a individuação, a resiliência, a vida que desintegra na natureza exterior. Será que uma leitura ecofeminista do romance poderia oferecer novos insights à inquietação masculina de Aaron com a alteridade das mulheres e da natureza como algo inextricavelmente ligado a problemas de sua própria natureza íntima? Será possível que os conceitos ecofeministas desenvolvidos por Val Plumwood, Patrick Murphy e Greta Gaard podem oferecer novas leituras do romance?

Palavras chave: Ecofeminismo. D. H. Lawrence. Alteridade. Imagética de plantas. Processo de Co-criação.

ABSTRACT

Aaron's Rod is a D. H. Lawrence novel “traditionally read as doctrinally anti-feminist”, according to Robert Burden. Because it is mainly an urban novel, constructed largely through male dialogue, it would seem to resist an ecofeminist reading. Yet gardens, and especially trees, recur in the novel as sites associated with women testing the troubled male selfhood of Aaron Sisson, the central character. These encounters with women and nature seem to reveal that the puzzle of Aaron's inner nature is linked to his affinity with the wild, the individuation, the resilience, the life-in-decay of outer nature. Would an ecofeminist reading of the novel offer new insights into Aaron's male unease with the otherness of women and nature as inextricably linked to the problems of his own inner nature? Can ecofeminist concepts developed by Val Plumwood, Patrick Murphy and Greta Gaard provide new readings of the novel?

1 N. da T.: Todas as traduções presentes neste artigo são de minha responsabilidade, tendo sido realizadas apenas para os fins deste trabalho. Aproveito para agradecer à professora Izabel Brandão, que revisou esta tradução.

Terry Gifford

Bath Spa University, Inglaterra e Universidad de Alicante, Espanha. Email: t.gifford2@bathspa.ac.uk

Tradução por: **Leticia N. Romariz M.**

Universidade Federal de Minas Gerais. Email: leticiaromariz@gmail.com

Key words: Ecofeminism. Otherness. D. H. Lawrence. Singular plant imagery. Co-creation Process.

Aaron's Rod é um romance tão radicalmente conversacional e tão exclusivamente urbano, dividido entre Londres e cidades italianas, que não parece ser uma escolha óbvia para uma leitura ecocrítica.² E por ser um romance masculino, construído em grande parte através do diálogo masculino, parece resistir a uma leitura ecofeminista. Mas, na ficção de Lawrence, isso quase nunca é o caso: a natureza sempre é uma presença, senão uma força dominante, e fornece pelo menos uma referência para relatar ou testar momentaneamente o caráter moral dos personagens. Em *D. H. Lawrence in Context*, no capítulo "Ecology", de Carrie Rohman, procede sua afirmação sobre animais nas obras do escritor e também sobre todas as presenças orgânicas de seus romances: "Lawrence vê os animais como modelos de formas alternativas de consciência e de ser que podem servir para recuperar ou resgatar seres humanos que ele entende como cada vez mais isolados das forças naturais (forças dentro de si e ao seu redor)" (2018: 254). Lawrence acreditava que mesmo a flora tinha "consciência do sangue" (Lawrence, 1981: 470), assim as árvores, também, poderiam desafiar o que Rohman chama de "o empobrecimento da 'consciência do sangue' da humanidade, um tipo de consciência extra-mental que ele acredita ser inexplorada" (2018: 254), particularmente em homens pós-industriais alienados, como Aaron Sisson.³ A maioria dos ecocríticos relaciona esse empobrecimento à "dominação" da natureza pelo homem pré-industrial, ao que Timothy Clark se refere como "os efeitos do espaço psíquico de habitação tornados possíveis pela agricultura no Neolítico" (2015: 3). Mas Lawrence está preocupado com a causa e com as características da desconexão humana da natureza em seu próprio tempo, e especialmente com as maneiras pelas quais homens pós-industriais como Aaron Sisson parecem considerar tanto a natureza quanto as mulheres como Outro.⁴

Ecofeministas como Carolyn Merchant e Val Plumwood reconstituíram a história da associação de mulheres e natureza em conjunto como Outro em sociedades patriarcais, criticando tal essencialismo como reducionista e desagregador. Trabalhos ecofeministas mais recentes editados por Greta Gaard e Patrick Murphy, e por Lorraine Kerslake e Terry Gifford, por exemplo, examinaram as sutis e variadas estratégias frequentemente utilizadas por poetas e romancistas para considerar e desafiar preconceitos sobre as interações entre homens, mulheres e natureza. Frequentemente, nos romances de Lawrence, são as mulheres que testam ou desafiam as ideias do homem, ou o caráter deste, em relação à sua capacidade para engajar-se

2 N. da T.: Este romance de D. H. Lawrence, publicado em 1922, não está entre os traduzidos para o português.

3 Apesar de os romances de Lawrence serem evidentemente preocupados com os efeitos da cultura industrializada, é significativo que Aaron Sisson deixa as minas para tentar ser um músico freelancer e, nesse sentido, pode ser considerado um homem pós-industrial.

4 Uso a letra maiúscula para o "Outro" alienado e letra minúscula para a "alteridade" não alienada, por simples diferenciação.

com as forças naturais. Carol Siegel, em *Lawrence Among the Women*, caracteriza isso como o papel “desconstrutivo” das mulheres nos romances lawrencianos (1991: 20), mas ela não percebe o papel desempenhado pela natureza nesse processo, que é muito mais incorporado aos elementos naturais de lugar para ser unicamente uma questão de troca dialética no diálogo. A técnica de Lawrence geralmente é de revelar o estado da natureza íntima de seus personagens através da sua relação com a natureza externa, geralmente mediada de maneira sutil por personagens femininas, técnica essa que pode se aproximar de um essencialismo estratégico.⁵ Se as mulheres são, às vezes, apresentadas como mais próximas da natureza do que os personagens masculinos principais, a estratégia de Lawrence é, em última análise, tentar expor e, se possível, resolver a desconexão masculina da natureza. Para que fique claro, não é que Lawrence acredite que mulheres tenham um relacionamento privilegiado com a natureza, mas, sim, que seus personagens masculinos geralmente não reconhecem sua própria conexão com ela. Como será visto, Lilly, neste romance, funciona como uma importante exceção de reconexão e acolhimento. Em *Aaron's Rod*, Lawrence acumula uma série de pequenos momentos significativos desse tipo que contribuem para as questões centrais dessa narrativa, de maneiras menos evidentes do que as cenas de maior relevância de *O Arco-íris* e *Mulheres Apaixonadas*, que precederam esse romance.

Aaron's Rod, segundo Robert Burden, é “tradicionalmente lido como doutrinariamente anti-feminista” (2004: 239). Tal seria uma leitura reducionista que não apenas falharia em reconhecer a clara exposição da insatisfação de Lawrence sobre Aaron, com seu isolamento, e o caráter abstrato de muitos dos conselhos masculinistas do amigo Rawdon Lilly, mas que também não reconheceria que as duas mulheres com quem Aaron se envolve nos seus mais breves relacionamentos sexuais, após deixar a esposa, são fortalecidas por uma afinidade com a natureza: Josephine Ford com o vento em uma árvore e a Marchesa com o rouxinol. Ian Thomson recentemente demonstrou como “surgem paralelos [...] entre o som da flauta de Aaron e a música do rouxinol, mas também entre o canto da Marchesa e o do rouxinol” (2018: 169). Nesses dois encontros eróticos, o recuo de Aaron aponta para sua alienação de sua própria natureza corporal e do mundo orgânico do qual ele faz parte, no que Rohman chama de “animalidade valiosa da própria humanidade” (2018: 254). Longe de ser “doutrinariamente anti-feminista”, esse romance oferece uma crítica à alienação masculina das mulheres e da natureza, ambas consideradas por Aaron como “Outrizadas” pelo que a ecofeminista Val Plumwood chama de “o eu dualizado”, ou “o eu masculino hiper-separado”, que está em “negação da dependência do outro social [e ecológico]” (1993: 152). A possível redenção defendida por Lilly, no final do romance, é de renascimento orgânico que implica em uma “totalidade” de reconexões que, segundo John Beer, é o “imaginário vegetativo” (2014: 131), centrado no que Lawrence chama de “a Árvore da Vida” (1998: 296). A ênfase de Lilly está em uma ampliação do eu que está ao alcance no exterior: “Seja tão passional quanto é da

⁵ Cf. Brandão & Gifford (2005); Gifford (2013, 2014 e 2018).

sua natureza ser passional, e profundamente sensual, até onde você possa ser” (1998: 296). Por meio de árvores e jardins, o romance explora as dificuldades de Aaron em conectar sua própria natureza à noção de Lilly da “Árvore da Vida”, ao ponto de seu questionamento, conforme argumentarei, como uma idealização na retórica abstrata de Lilly.

Observando que dezessete espécies de flores e oito espécies de árvores são nomeadas em *Aaron's Rod*, Mark Taylor argumenta sobre o que chama de “o envolvimento de Lawrence com um modo de ser semelhante ao de uma planta”⁶ (2018: 341) no romance, para ver nele “um modelo de caráter derivado do comportamento de plantas, sugerindo que as ações sejam entendidas em termos de respostas primitivas a estímulos e não em termos de motivação” (2018: 344). O modelo das raízes de árvores bifurcando-se em diferentes direções é, ao mesmo tempo, proposto por Taylor como o modo narrativo do romance em “um modelo de crescimento não-humano” (2018: 352). Embora relativamente convincente, há limites nessa percepção, uma vez que o modelo de crescimento individual não resolve o problema do distanciamento de Aaron para com as mulheres com quem se defronta: “o contato físico sexual não se encaixa no (modo de) existir tão organicamente quanto uma árvore”, conforme admite o crítico (2018: 351). Por todas as evidências das cartas do autor citadas pelo crítico, de que *Aaron's Rod* foi finalizado ao ar livre, nos limiões da Floresta Negra, onde Lawrence escreveu que “a vida entre as árvores é estimulante” (1987b: 41), pensar uma noção de individualidade baseada no crescimento das árvores é absolutamente inadequada.

De F. R. Leavis (1955: 32) a Fiona Becket (2002: 66), críticos/as têm interpretado a exploração “experimental” ou “desafiadora” de *Aaron's Rod* acerca da “individualidade” como, nas próprias palavras de Lawrence, “o fim da linhagem de *O Arco-íris* e *Mulheres Apaixonadas*” (1987b: 92) como romances que mais se preocupavam com os modos de relacionamento heterossexual do que com a individualidade. Em outras palavras, como em muitos dos romances lawrencianos, a individualidade masculina é foco deste também, mas apenas no que diz respeito à prontidão do homem para estabelecer um relacionamento com uma mulher de uma maneira que ele possa se sentir à vontade. Não há motivo para ignorar os aspectos homoeróticos do relacionamento de Aaron com Lilly, e, sim, para reconhecer que o conselho de Lilly visa preparar Aaron para um estado de si em que possa se envolver com confiança com o que ele sente ser Outro. Portanto, esse romance de “fim de linhagem” retorna ao problema do eu isolado, que pode estar ciente do perfume das flores, de sua vida sensorial como músico, mas cujas dificuldades estão na sua incapacidade de ser revigorado e não prejudicado pela conexão com outras forças orgânicas vitais. Em *Aaron's Rod*, Lawrence explora um caso particularmente reticente que tem um papel

6 N. da T.: No texto original em inglês, Gifford utiliza a expressão lawrenciana “tree-like mode of being”. Uma tradução literal soaria estranha à fluência e sintática portuguesa, além de não expressar o sentido de uma existência orgânica empática com a natureza, com a organicidade particular às árvores que compartilham, simbolicamente, um modo de existência. Assim, “existir tão organicamente quanto uma árvore”, apesar de parecer um pouco diferente da expressão utilizada, consegue expressar, nos moldes da língua portuguesa, o sentido original.

especialmente sutil para a natureza, ao sugerir algumas fontes para as ansiedades de seu personagem central. O senso de individualidade independente de Aaron revela-se não apenas como uma força que é, em última análise, uma fraqueza, mas uma fonte fundamental de sua dificuldade em se relacionar com o outro nas mulheres e na natureza. Em momentos-chave do romance, Lawrence funde as duas dificuldades para revelar como a independência de espírito de Aaron inibe sua capacidade de conexão com o outro.

É inegável que, tematicamente, o romance se preocupe com a natureza da individualidade de Aaron, como sugerem Leavis e Becket. De fato, a forma “ensaística” (Leavis, 1955: 32) dessa exploração é tanto em sua estrutura experimental quanto em seus variados modos de discurso, que até se estendem a confessadamente “arengar” com a leitora diretamente. Mas os poucos detalhes do imaginário orgânico não devem ser negligenciados em suas contribuições para problematizar a individualidade de Aaron, que, por sua vez, parece resultar nos modos frustrados de Lawrence comunicar-se. A presença recorrente dos jardins, e suas árvores em particular, é notavelmente consistente em incorporar a presença de uma força vital constante ou em oferecer um afeto mais indefinível a certos momentos de revelação sobre possíveis concepções da individualidade masculina em relação às mulheres. É significativo que Lawrence demonstre a internalização do problema de Aaron através do seu grito recorrente de “Isto não é da minha natureza “ (1988a: 266). De fato, em um sentido literal, o que falta à sua natureza é a habilidade de estar plenamente “na natureza”, de sentir-se à vontade na outriedade desta, que é também a outriedade das mulheres, como ele as concebe.

Na primeira parte do romance, esses são momentos de apreensão associados aos jardins. Pode-se desenhar, ao longo do romance, a trajetória dos ambivalentes encontros de Aaron com a outriedade, listando uma série de envolvimento com jardins, desde o seu próprio, onde experiencia uma mistura de emoções, por estar longe de casa, da família, de sua amarga esposa, bem como de seu casamento insatisfatório, ao jardim da Bloomsbury Square – “uma mata selvagem no coração de Londres” –, onde, “enroscados contra o grande tronco da árvore” (Lawrence, 1988a: 69) no seu centro, Josephine tenta seduzir Aaron, às flores do Covent Garden; ao jardim italiano da casa em Novara que é, para ele, uma outra fuga da sociedade burguesa onde se encontra.

Seria fácil pensar no próprio jardim de Aaron como um espaço de alienação da sua casa, mas é sempre também um espaço orgânico, mesmo na primeira página, na qual somos convidados/as a visualizá-lo como “o escuro jardim de inverno” onde “demorou-se por um momento” de hesitação antes de entrar nos fundos da casa (Lawrence, 1988a: 5). Quando, mais adiante no romance, ele retorna e fica no jardim assistindo à atividade doméstica de sua família dentro da casa, ele o faz a partir de sua posição contrastante em uma personificação da natureza: “Ele podia sentir o cheiro de alecrim, sálvia e hissopo” (Lawrence, 1988a: 40). De fato, seu lugar preferido de alienação do doméstico é realmente o depósito do jardim onde se senta duas vezes (Lawrence, 1988a: 39; 122). É compreensível que alguém pense que Aaron gosta mais do depósito do que do jardim, só que, no romance, aqui e ali Lawrence

insiste que a horta e as flores são importantes para ele. Dada a pouca evidência sobre isso, fica claro que a recorrente demonstração autoral acerca do desejo de Aaron de se relacionar com a natureza é estruturalmente importante para a exploração que o autor faz da incerteza de seu personagem sobre sua natureza íntima. Na segunda ocasião de retorno ao seu jardim, após uma longa ausência, é novamente o seu sentido olfativo que o conecta ao lugar: “Ele conseguia identificar o perfume de alguns cravos” (ibid 122). Mas surpreende-se ao descobrir que outra pessoa cuidou de seu jardim, deslocando sua própria posse: “lá estava ele, plantado e frutificado e mingando no outono” (ibid 122). O acúmulo dessas referências recorrentes ao orgânico tem o efeito de sugerir subliminarmente uma incontornável vida natural por trás da vida social do romance. Pode-se argumentar que essa é a sugestão lawrenciana de verdadeira vida sensual e corporificada no romance, sendo todo discurso e toda ação social apenas uma distração. Há momentos em que o próprio Aaron sente isso.

Por exemplo, contrariamente à associação instintiva representada pelo apego de Aaron a seu jardim, Lawrence expõe o absurdo de decorar uma árvore viva em um jardim burguês com velas de Natal, onde, inesperadamente, Aaron entra, vindo da estrada. Diante do “abeto no final do gramado” aceso por velas, Júlia grita: “Deveríamos fazer uma dança ritualística! Deveríamos adorar a árvore”, e passa a dançar de tal jeito que provoca risos de sua plateia masculina e tudo termina quando, repentinamente, Aaron surge na beira das árvores, expressando visível perplexidade. Essa dança de Júlia tem uma afetação burguesa e é vista de maneira muito negativa por Aaron, a partir do distanciamento do seu “rosto atordoado e em constante piscar” diante das luzes sob as quais, “para ele, todos eram ilusórios” (ibid 33).

Em uma carta a Amy Lowell, de agosto de 1916, Lawrence anuncia: “Estou ocupado datilografando um novo romance, chamado *Mulheres Apaixonadas*”, e zomba de H. D., em quem a personagem de Júlia se baseia: “Hilda Aldington me diz, por que não escrevo cânticos ao fogo, por que não estou apaixonado por uma árvore” (Lawrence, 1981: 645). É provável que a zombaria de Lawrence, aqui, seja em parte construída como uma provocação irônica de si mesmo por parte de H.D.⁷ Essa resposta de Lawrence a Amy Lowell, na carta, serve para insinuar que cânticos ao fogo e cartas de amor às árvores são exatamente o assunto sobre o qual está escrevendo em um nível simbólico: “Mas meu fogo é uma pira e a árvore é a árvore do Conhecimento” (Lawrence, 1981: 645). Sua missão como escritor é queimar as formas atuais de conhecimento e redescobrir as velhas formas holísticas de conhecimento que incluem o outro do mundo orgânico. Assim, por exemplo, em *O Arco-íris*, a rejeição de Úrsula às pessoas que encontra à sua volta na escola expressa-se em sua explícita adoração a um freixo: “‘Eu jamais morreria enquanto houvesse uma árvore’, disse ela apaixonada e imperativamente, diante de um grande freixo, em adoração” (Lawrence, 1988b: 311). Porque o convite feminino para “adorar”, ou pelo menos se conectar com, uma árvore torna-se um desafio crucial para o protagonista

7 Kindhead-Weekes sugere que o objetivo de H.D. era o de indicar que “ela pensava que a poesia dele era insistentemente pessoal demais” (1996: 417). Agradeço a Lee Jenkins por me alertar sobre Lawrence sendo provocado por H.D.

masculino de *Aaron's Rod*, é duplamente irônico notar que, tempos depois, Lawrence defendeu a adoração “do lento e grande carvalho”, árvore que está viva em uma alteridade além da compreensão humana: “Ele é tão cheio de uma vida tal que você não tem e que nunca terá. E na medida em que ele tem essa vida vasta, poderosa e silenciosa, sua adoração e relação dinâmica com ele deveria ocorrer. O homem inglês do passado não tinha uma relação vital e dinâmica com o carvalho, uma relação *mística*?” (1988b: 372, ênfase no original). De fato, enquanto revisava *Aaron's Rod*, Lawrence também escrevia *Fantasia of the Unconscious* sentado “ao pé de um grande abeto” (2004: 85), onde, aparentemente, seu lápis não resistia a escrever sobre a árvore, em vez de escrever sobre o inconsciente dos bebês, que era o assunto pretendido. “Não adianta olhar para uma árvore para conhecê-la”, escreveu. “A única coisa a se fazer é sentar-se entre suas raízes e aninhar-se contra seu tronco forte” (Lawrence, 2004: 86). Se “aninhar” ecoa “enroscar-se”, é significativo que a vocação do primeiro, na mente de Lawrence, seja uma forma de medida do fracasso de Aaron em se conectar à árvore do jardim de Londres, apesar de estar enroscado ao tronco. Nessa digressão do seu sentar na árvore, que inicialmente não incluiu, reintegrando posteriormente, ao escrever *Fantasia of the Unconscious*, provavelmente por ser uma revelação do trabalho do inconsciente ecológico, Lawrence prossegue, lembrando-se de algo que leu no *The Golden Bough*, de James Frazer: “Começo a compreender tão bem a adoração às árvores. Todos os antigos arianos adoravam a árvore. Meus ancestrais. A árvore da Vida. A árvore do conhecimento. Bem, em algum momento, o fragmento do antigo bloco ariano está destinado a germinar” (2004: 86). Se a dança ritualística de Júlia diante de uma árvore decorada era uma paródia da adoração às árvores, é possível entender agora a seriedade do que Aaron pode estar perdendo ao se desconectar da alteridade da vida orgânica. “A árvore do conhecimento” precisa incluir íntimo conhecimento físico de uma árvore, mas qual o significado de adorar a “árvore da vida”? Apenas alguns anos depois, encostado em um tipo de árvore diferente no Novo México, Lawrence chegaria a uma profunda compreensão sobre o que a declaração das páginas finais de *Aaron's Rod* pode significar: “Você é sua própria Árvore da Vida”.

Em ‘Pan in America’, um ensaio tardio, Lawrence defende novamente a adoração a uma árvore, sem ironia aparente, em uma troca ecológica notavelmente recíproca:

Eu me tornei consciente da árvore e de sua interpenetração em minha vida. Muito tempo atrás, os índios deviam ser ainda mais conscientes disso quando a queimavam para deixar sua marca. Eu sou consciente de que isso ajuda a me modificar, vitalmente.

Eu sou consciente até dos arrepios de energia que atravessam o meu plasma vivo vindos da árvore, e eu me torno um grau a mais semelhante à árvore, mais eriçado e cortante, em Pan. E a árvore ganha uma certa sombra e vigilância da minha vida, dentro de si mesma (2009: 58).⁸

⁸ Agradeço a Gary Watson por chamar minha atenção para isso.

Keith Sagar apontou que a primeira versão desta “esplêndida seção central” do ensaio era uma “passagem puramente teórica” (1979: 136): “Então, naqueles dias, quando o mundo ainda era Pan, um homem encontraria, talvez, uma árvore em particular que era sua amiga e sua provedora” (Lawrence, 2009: 202). Especialmente este pinheiro de ponderosa de fora do Rancho Kiowa, conforme versão posterior, consegue “modificar-me vitalmente”, de maneira que Lawrence é capaz de apreender (a palavra “consciente” é usada quatro vezes nesta passagem), mas mal articular, exceto pela referência do tornar-se mais parecido com a árvore “em Pan”. O que equilibra tudo é a sua sensibilização igualmente recíproca de que a árvore tem uma vigilância da sua vida, não apenas fisicamente, mas “dentro de si mesma”.⁹

Nesse momento, o que Lawrence experimenta é o que o filósofo David Abram chama de “a reciprocidade do sensorial”: “Tocar na pele grossa de uma árvore é, ao mesmo tempo, experimentar o próprio tato, sentir-se tocado pela árvore” (1996: 68). Aqui, Abram explica o conceito de “a carne do mundo” (1996: 66), de Maurice Merleau-Ponty, no qual os humanos compartilham um profundo senso integrar, o que Lawrence chama de “a Árvore da Vida”. Esse conhecimento físico, e para Lawrence também espiritual, de conexão com o que anteriormente fora o Outro orgânico permanece uma forma intuitiva crucial de conhecimento. De fato, a ciência do aspecto do “conhecimento das árvores”, daquilo que Lawrence chama de nossa “árvore do conhecimento moderno” (1988a: 164), só agora começa a ser explorada. Mas, ao intuir a “interpenetração” em seu relacionamento com o pinheiro ponderosa, Lawrence antecipa grande parte da complexidade das relações árvore/ser humano, recentemente popularizada pelo silvicultor alemão Peter Wohlleben, em *The Hidden Life of Trees*. Lawrence escreve sobre essa árvore familiar: “Nossas vidas encontram-se e se cruzam sem saber; a vida da árvore penetra na minha vida e a minha vida, na da árvore. Não podemos viver próximos um do outro, como fazemos, sem nos afetarmos” (2009: 158).¹⁰

Em *Aaron’s Rod*, o convite para a “interpenetração” ecológica e espiritual de uma árvore é mediado por uma mulher, mas é contra a experiência de falsa adoração a árvores por uma mulher (Júlia no capítulo “The Lighted Tree”) que Aaron é trazido para a cena em que mulher e árvore (Josephine no capítulo “The Dark Square Garden”) exercem um efeito combinado sobre ele no jardim trancado a chave, no centro da Bloomsbury Square, com resultados decepcionantes quanto a qualquer “interpenetração”. Esse movimento de passagem que vai de uma árvore artificialmente iluminada para um jardim escuro, indicado pelos títulos dos capítulos, sinaliza não apenas o contraste entre as árvores, mas também entre mulheres e elas associadas.

A cena em “The Dark Square Garden” começa com uma energia promissora: “O vento rugia nas grandes árvores nuas do centro, como se fosse um bosque

⁹ Em *St. Mawr*, essa mesma árvore ganha uma qualidade mais sinistra, “resistente”, como se fosse “uma guardiã ouriçada, quase demoníaca, dos tempos longínquos e vulgares do mundo” (1983: 144).

¹⁰ Peter Wohlleben: “Quando você sabe que árvores sentem dor e têm memórias e que os pais das árvores vivem juntos com seus filhos, então você não pode mais simplesmente cortá-las e interromper suas vidas com grandes máquinas” (2016: xiv).

escuro e selvagem no fundo de uma terra esquecida” (1988a: 69), o que, em certos sentidos, certamente era para Aaron. Da caracterização exagerada de um pequeno parque londrino, aqui, fica claro que possivelmente as forças de Pan poderiam estar trabalhando nesse tipo de “bosque”, e é Josephine quem realiza a mediação dessas forças através do sentido sonoro, não mais olfativo, mas: “Como é maravilhoso o vento!”, berrou ela. ‘Vamos ouvi-lo por um minuto?’” (ibid 69). A simplicidade dessa sugestão, que é, obviamente, escutar as árvores, corre o risco de obscurecer a originalidade e a sensibilidade de seu desafio: claramente, Josephine não está apenas sintonizada com a natureza, mas entusiasmada pelo seu envolvimento sensual com ela. Existe um enriquecimento corporal possível para ela na continuidade, por assim dizer, de sua relação instintual com a natureza externa, mesmo nesse “vento forte” em seus aspectos “escuros” e “selvagens”. Além disso, é nesse “bosque” que ela pode literalmente permitir acesso a Aaron, pois se trata de um “jardim privado”, que exige o uso da chave do morador, para entrada e saída deles, como Lawrence deixa claro.¹¹ Sendo a mulher mediadora da natureza nessa cena, em certo sentido, ela “possui” esse pedaço da natureza que Lawrence se esforça para caracterizar como “selvagem”: “escuro como uma mata selvagem no coração de Londres” (ibid 69). É ela quem leva Aaron a se sentar “enroscado no grande tronco da árvore, em busca de abrigo” (ibid 69), pedindo-lhe que segure sua mão. Em seguida, pede-lhe que a beije, o que ele não consegue fazer. De fato, ele não consegue corresponder ao estado emocional dela, nem mesmo quando percebe seu silencioso choro já há algum tempo. Lá se vai sua capacidade de ouvir o vento, assim como sua receptividade à Pan no “bosque”. Tudo o que pode oferecer a ela é a desilusão com o casamento que carrega em seu coração. E lhe diz: “Assim como você não deveria se casar” (ibid 70), aparentemente, porque ela “conheceu alguma vida” em Paris e, presumivelmente, ficaria tão sufocada pelo casamento quanto ele (ibid 71). Portanto, a incapacidade de Aaron de se relacionar com a “mata selvagem” exterior entre as árvores agitadas pelo vento é consistente com sua incapacidade de se relacionar com os convites da mulher. Ele já havia avisado a Josephine: “Deus me livre de querer ser um amante de novo” (ibid 66). Apesar de, desastrosamente, mudar essa postura em relação a ela, é no contexto de um tipo diferente de “mata” na Itália que ele consegue, provisoriamente, descobrir que sua natureza íntima lhe permite um relacionamento sexual potencialmente mais satisfatório com uma mulher.

O título do capítulo “The Dark Square Garden” conecta e contrasta com o jardim de Aaron onde está em sintonia com os cheiros das flores e ervas. Esse jardim doméstico onde Aaron se sente mais à vontade contrasta completamente com o jardim escuro, a “mata selvagem” de Josephine, no turbulento encontro de ventos. No capítulo “Low-water Mark”, Lilly oferece a Aaron “narcisos e anêmonas em uma jarra, também frésias e violetas” do mercado do Covent Garden a Aaron, para ajudá-lo a sair da depressão, após sua “capitulação” ao desejo sexual de Josephine (ibid 89), algo que o médico descreve como “igual a um animal que morre de suas birras”.

¹¹ Agradeço à Catherine Brown por chamar atenção para isso durante a “London Calling” 14ª Conferência Internacional D. H. Lawrence tour of Bloomsbury.

Lilly, como seu nome indica, é um homem claramente sintonizado com a natureza e que desempenha o mesmo papel de Frieda ao cuidar de Lawrence doente com influenza, enquanto escrevia o romance em 1919. De fato, o romance caracteriza a flor do lírio¹², posteriormente, como feminina (ibid 166). Se não para tal mulher, para um homem assim, Aaron é capaz de corresponder. Lilly promete-lhe visitas ao campo, ao perguntar:

“Você gosta de estar no campo?”

“Sim”, disse Aaron.

Ele estava pensava no seu jardim. Ele o amava. Nunca em sua vida ele havia estado longe de um jardim antes. (ibid 95)

Ao se recuperar, Aaron timidamente toca sua flauta, provocando o comentário de Lilly: “A vara de Aaron¹³ floresce novamente” (ibid 108). Na verdade, a primeira vez que a imagem bíblica da vara em flor aparece, vem do próprio Aaron: “Que flores você imagina que saíram da vara do irmão de Moisés?”, ao que Lilly responde: “Acho que feijões-da-espanha, se ele teve que viver deles” (ibid 108). A resposta é uma reação sarcástica à pragmática justificativa de Aaron sobre seu interesse na música: “Tem é que florescer meu ganha-pão” (ibid 108). Sua resistência a quaisquer motivações românticas, estéticas ou emocionais para tocar flauta é obviamente parte de seu problema, representativo das limitações de sua capacidade de conexão sensorial com os outros.

Em vista de sua recuperação, então, Aaron precisa se reconectar com as forças orgânicas da vida, incluindo as suas próprias, mas para isso ele precisa antes entender o que o impede de se conectar com a natureza da mulher. Outro desastroso retorno para casa leva-o a decidir ficar solteiro: “Ele olhou para o céu; e agradeceu ao universo pela benção de estar sozinho no universo” (ibid 128). Para ele, relacionamentos são uma batalha de poder na qual se permite à mulher “o domínio sobre alma do outro”, o que lhe permite concluir que qualquer futura união precisa, primeiro, reconhecer uma “singularidade aperfeiçoada” (ibid 128). Nesse sentido, *Aaron's Rod* é uma regressão ao “fim da linhagem de *O Arco-íris* e *Mulheres apaixonadas*” (Lawrence, 1987b: 92), em que a ansiedade de Aaron, em relação ao poder das mulheres, é precisamente a mesma de Birkin ao amaldiçoar Cybele – “a maldita Syria Dea!” como uma figura da Magna Mater, antes de apedrejar a lua em *Mulheres apaixonadas* (1987a: 246).¹⁴ Assim, Aaron precisa descobrir sua própria natureza saindo de Londres – ele é e sempre foi anti-Londres –, e engajar-se em uma nova forma de natureza na Itália.

Ao acordar na casa dos Franks em Novara, Aaron “sentiu-se correndo degraus acima para o jardim como um pássaro fugindo de uma armadilha onde foi pego” (Lawrence, 1988a: 150). E então, deixando a casa e a cidade para trás, “subiu a colina

12 N. da T.: Lírio em inglês é Lily, por isso a relação do nome do personagem com a flor.

13 N. da T.: Na tradução bíblica, o nome “Aaron” vira “Aarão”. Por isso a relação com a vara de Aarão aqui.

14 Cf. Gifford (2018).

em direção ao interior do país. Assim, entre as margens e os matos, voltou-se atento para plantas e arbustos desconhecidos, ouvindo os pássaros, sentindo a influência de um novo solo” (ibid 157). Essa última frase indica o seu recém-elevado grau de reabastecimento, devido à sua reconexão com o orgânico no lugar. Daqui, as “colinas confusas e emaranhadas [...] pareciam guardar uma mata quase virgem” (ibid 157). Então, é aqui que ele descobre algo referido duas vezes na página seguinte como “sua própria natureza” (ibid 158), ou seja, que ele não consegue participar da “adoração” masculina “daquilo que é feminino” (ibid 159).

Surpreende que Lawrence expressa a singularidade desafiadora de Aaron – “sua própria natureza” –, em termos de natureza externa: “Mas em Aaron foi plantada uma semente diferente” (ibid 159). De fato, a metáfora é desenvolvida com a audácia lawrenciana:

Tendo caído de alguma maneira curiosa da árvore do conhecimento moderno, rachando e saindo da casca da ideia preconcebida de si mesmo como uma castanha escura e brilhante da ostensibilidade verde da rebarba, ele fica como que exposto no chão, sabendo, mas sem estabelecer conceitos: sabendo, mas sem noção alguma. (ibid 164)

Ao final de *O Arco-íris*, essa imagem da semente escapando da casca representa o adquirir de liberdade de Úrsula saindo da casca da sociedade (Lawrence, 1989: 456-8). Aqui também é uma fuga, mas com menos segurança sobre a qualidade da liberdade adquirida pelo novo senso de singularidade de Aaron. De fato, as duplas negativas que concluem a última frase citada dão ênfase à ausência de autocontrole. Isto não é uma naturalização da misoginia – Aaron não tem medo das mulheres per se, mas, da mesma forma que Birkin, seu medo é da perda de sua individualidade nos relacionamentos com estas. Aqui, Lawrence expressa um processo de autodescoberta que leva a uma aceitação, uma “compreensão sem palavras”, da necessidade de evitar o “egoísmo”. A própria frustração de Lawrence com sua incapacidade de transmitir em palavras e ideias o que ele quer que seja a apreensão intuitiva “muda” de um *músico* sobre essa percepção sobre si mesmo (“sabendo, mas sem noção alguma”) desemboca em uma rara abordagem direta para a leitora em um tom bastante irritado que termina: “[...] mas tudo se resolveu nele como eu digo e cabe a você provar que não” (Lawrence, 1988a: 164). Esse tom é brincalhão, provocativo ou defensivo? Penso que defensivo, pois não faz sentido à leitora poder “provar” qualquer coisa ao romancista, ou a si mesma neste assunto em particular.¹⁵ Essa explosão

¹⁵ Se a maneira de adquirir conhecimento do músico passa pela “consciência dinâmica e eficaz [que] é sempre pré-mental, não-mental” (Lawrence, 2004: 105) – “sabendo, mas sem noção alguma” – não pode haver provas no nível da “consciência primária”. Provas pertencem à “árvore do conhecimento moderno”, na qual Aaron tropeçou e caiu no seu isolamento ímpar. Se é para a leitora entender a natureza dele e seu “*cul de sac*”, é necessário entender que o que foi “resolvido por si só nele” é uma limitação na sua habilidade de se conectar com o outro.

sugere uma falta de confiança na metáfora da castanha e por trás disso um reconhecimento implícito de que a percepção “resolvida” de Aaron é, em última análise, insustentável, ou seja, ou um beco sem saída – “o *cul de sac* em que ele estava correndo há tanto tempo” (ibid 290) – ou um estágio necessário para uma forma diferente de relacionamento com uma mulher. Tal abordagem direta desmente a suposta confiança de Lawrence em propor a noção de “solidão ou singularidade como uma realização” (ibid 166).

O sermão auto-justificativo de Lawrence, que segue sua abordagem direta à leitora sobre a história da “posse” e “fusão” cristãs no casamento, leva a uma afirmação mais equilibrada de que “a conclusão do processo de amor é a chegada a um estado” de simples e puro autocontrole de si, para homem e mulher” (ibid 166). Esta noção equilibrada inclusivamente de gênero é então expressa por duas imagens, uma da natureza e outra da cultura. A primeira é gendrada no feminino: “A flor do lírio é enraizada na vida, centrada na vida. Ela não pode se preocupar. Ela é a própria vida, uma pequena e delicada fonte que brinca criativamente, por muito ou pouco tempo, e incapaz de ficar ansiosa” (ibid 166). Mas a singularidade de uma única flor é, em última análise, um motivo inadequado para a “completude [final] do processo amoroso” do outro, pois, como imagem relacional, ela não funciona para Lawrence.¹⁶ Acompanhando uma sequência de imagens em *O Arco-íris*, na qual o poder da singularidade da personagem feminina é por ela percebido como o desabrochar de uma flor – “Como uma flor que brota em sua força genuína, Úrsula tornou-se orgulhosa e ereta” (1989: 411) –, em *Mulheres Apaixonadas*, a imagem de Úrsula como “flor paradisíaca [única] aberta aos seus pés”, diante de Birkin” (1987a: 313), tem que ceder espaço para outra mais interativa e relacional de sua conexão. A versão de Birkin para tal imagem é como um eco: “duas estrelas iguais equilibradas em conjunção” (ibid 151), ou o que o escritor denomina, mais adiante no romance, de “equilíbrio estelar” (ibid 319). Lawrence é explícito, nesse momento em *Aaron’s Rod*, sobre precisar de uma imagem do poema de Walt Whitman sobre a luta de garras, “The Dalliance of the Eagles”: “o tempo todo cada um erguia-se em suas próprias asas: cada momento da consumação do amor no ar” (1955: 167).¹⁷ Ao fazer referência ao poema de Whitman, Lawrence demonstra um caso de natureza e cultura se unindo, e nessa imagem de um momento em que gênero e natureza são reconectados em equilíbrio, Lawrence oferece uma possível “resolução” sustentável para Aaron, mas se ele é capaz de alcançá-lo e se Lawrence é capaz de expressá-lo significativamente, o restante do romance é que vai decidir.

16 Não existe motivo para que os aspectos relacionais da ecologia de plantas não estivessem disponíveis para Lawrence, como a discussão sobre a fertilização de amentilhos na sala de aula de Úrsula em *Mulheres Apaixonadas* indica (1987a: 38), porém, mais tarde, tanto em *Mulheres Apaixonadas* quanto em *Aaron’s Rod*, ele limita seu uso da imagética de flores para representar singularidade.

17 Na realidade, Lawrence deturpa a função da “luta de garras”, como se referem os/as ornitólogos/as. O poema de Walt Whitman se refere ao “contato amoroso apressado” (1955: 228) e não a qualquer “consumação”. Na verdade, não ocorre nenhuma consumação sexual no evento desse dramático cortejo. Mas, para os propósitos de Lawrence, é importante que a ação individual independente produza o momento de conexão mais intenso.

Na viagem de trem para Florença, Aaron “aparentava finalmente ter saído de si mesmo e das suas antigas condições” (Lawrence, 1988a: 200). Chegando lá, o próprio Lilly evoca a imagem da flor do lírio “enraizada na vida”, dizendo que os edifícios representam uma cultura na qual “[...] os homens eram eles mesmos, por um momento, como uma planta em flor é completamente ela mesma” (ibid 232). A paixão masculina de Aaron retorna “como a força de uma águia com raios em suas garras” e nos é contado, de maneira bastante explícita, de sua “vara negra de poder, florescendo novamente com lírios florentinos vermelhos e espinhos ferozes” (ibid 258). De fato, Lawrence recorre aqui à sua imagem icônica de renovação: “A fênix havia ressurgido do fogo novamente, das cinzas” (ibid 258). O foco desse desejo se torna a Marchesa, que aprecia a música de Aaron e canta com ele, de maneira que “Sua flauta, sua vara de Aarão floresceria novamente com magníficas flores escarlate, os lírios vermelhos florentinos” (269). Mas foi o próprio Aaron quem primeiro mencionou os espinhos entre os lírios (ibid 258) e, sem dúvida, depois de fazer amor com ela, “sua alma ficou separada e indecisa”, seu desejo “deu praga” em sua breve floração orgânica (ibid 274). Aaron não será o representante de Lawrence da luta de garras ou do equilíbrio estelar. Aaron, como Lilly e o próprio autor, terá que mudar de estratégia e tentar novamente.

Talvez um indício para entender a dialética não resolvida deste romance entre a individualidade e o outro, entre a natureza singular das flores e o “corpo a corpo afiado”¹⁸ com um amante, esteja na breve análise das noções contraditórias de absolutos e relativismos ecológicos nos ensaios de *Reflections on the Death of a Porcupine*. Esses paradoxos estão claramente demonstrados na versão final de “The Crown”, que, como se pode ver no manuscrito no Centro Harry Ransom, foi escrita com muito poucas revisões em um fluxo contínuo e sem hesitações de pensamentos.¹⁹ De fato, assim como nela, no primeiro texto datilografado não há revisões. Portanto, fica muito claro que as contradições são planejadas quando Lawrence escreve: “Todos os absolutos são muros de prisão” (1988b: 287), e, algumas páginas depois, que “sem algo absoluto, não somos nada. No entanto, agora, em nosso rancor de autofrustração, preferimos não ser nada a ouvir nosso próprio ser” (1988b: 300). É exatamente essa escuta que Lilly insiste com Aaron nas páginas finais do romance. A chave para entender os paradoxos de “The Crown” está na dinâmica de cada definição que é anulada pelo “fluxo” ou pela troca viva entre seres, como entre a morte e a vida no que Lawrence chama de “o fluxo da corrupção” (1988b: 270). E é isso que é explorado nos quatro ensaios finais de *Reflections on the Death of a Porcupine*. O primeiro deles, “Aristocracy”, começa com o que agora pode ser pensado como um princípio fundacional da ecologia: “Tudo no mundo está relacionado a todo o resto.

18 N. da T.: No texto original em inglês, Gifford utiliza a expressão “talon grappling”, referindo-se ao poema “The Dalliance of the Eagles”, de Walt Whitman. A tradução literal seria “luta corpo a corpo com garras”. Priorizando a fluência desta tradução na língua portuguesa, fiz a opção por uma expressão menos literal, que mantivesse o sentido e a naturalidade na versão brasileira do artigo.

19 D. H. Lawrence papers, Centro Harry Ransom, Universidade do Texas Austin, 5.3.

E todo ser vivo é relacionado a todo outro ser vivo” (ibid 367).²⁰ É o fluxo dessa troca que Lawrence identifica quando fala das torres aparentemente floridas de Florença: “Florença, a cidade florida [tem] flores com boas raízes na lama e nos dejetos” (1988a: 232). O enigma da natureza interior de Aaron está ligado à sua afinidade parcial, nessa fase do romance, com o selvagem, a individualização, a resiliência, a vida em decadência da natureza externa nos jardins e no campo da Toscana. Mas Aaron continua incapaz de se relacionar com o outro em uma mulher, assim como ele faz, finalmente, com o outro na natureza. O ensaio “Aristocracy” continua testando provocativamente o respeito da leitora pela alteridade, tomando o exemplo de uma árvore: “Você acredita que a árvore não é, agora e sempre, sagrada e temível? As árvores se voltaram contra vocês, tolos, e vocês estão correndo para a imbecilidade para sua própria destruição” (1988b: 272). Aaron rejeita relacionalidade, mas inevitavelmente depende dela, da mesma forma que sua profissão de músico depende de uma plateia, quando segue Lilly para a Itália e muda de um grupo social para outro. Mais do que isso, “fluxo” exige tanto a tomada quanto a doação, através das quais tanto a árvore quanto a pessoa, no ensaio “Pan in America”, são cada vez mais fortalecidas em sua singularidade, de uma maneira que Aaron não pode ser no final desse romance. A natureza desrespeitada pode “se voltar contra” a cultura alienada da separação, levando à sua autodestruição. Mas Aaron não é Gerald Crich em *Mulheres Apaixonadas*. Para Aaron Sisson, ainda existe a possibilidade de mudança, de “render-se” à reconexão mútua.

Ao concluir o romance com o que Lawrence admite ser a “arenga” de Lilly (1988a: 296), no capítulo intitulado “Words”, para um ainda desconfiado e indeciso Aaron, Lawrence deixa a leitora com a sensação de que o problema de Aaron é que ele não possui autocontrole para “render-se” sem “fundir-se” em um relacionamento (1988a: 299), a distinção crucial que foi o cerne de *Mulheres Apaixonadas*. Assim, as imagens finais de Lilly se tornam afirmações de esperança – que a sua vara quebrada vai aflorar novamente: “É um junco, uma planta aquática –, não se pode matá-la” (ibid 285), pois ele pode, assim, “desenvolver a única e exclusiva fênix do seu próprio eu e, assim, desabrochar seu próprio destino, como um dente-de-leão se desdobra em outro e não em um ramo de aipo” (ibid 295-6); que, na maior e mais elaborada metáfora de todas, é “Você é sua própria Árvore da Vida, raízes, membros e tronco” (ibid 296). Aaron foi capaz de sentir esse empoderamento entre os ciprestes da Toscana: “Aaron sentiu os ciprestes se fechando no escuro acima dele, como tantos altos visitantes de um mundo velho, perdido e sutil, onde os homens tinham o espanto dos demônios sobre eles” (ibid 265). Essas árvores, ao contrário da árvore do jardim de Londres, evocam brevemente para Aaron um velho mundo de maravilhas no qual os humanos tinham uma conexão espiritual com os espíritos da vida orgânica. A “Árvore da Vida” de Lilly é simbólica e parece ter um impulso mais social do que individual, pois “produz novos brotos, ultrapassa velhos limites e sacode todo um corpo de

²⁰ Assumidamente, ao longo do ensaio, esta “igualdade” ecológica dos seres é prontamente minada pelo elitismo desenvolvido na noção da inerente “aristocracia natural de alguns bichos sobre outros: Pássaros são mais elevados que abelhas: mais vivos” (1988b: 367).

folhas moribundas” (ibid 296).²¹ Mas Aaron não consegue acreditar nas imagens idealizadas de Lilly de futuras relações alternativas nas quais homens e mulheres devem igualmente “render-se à profunda alma de poder no indivíduo”, mas em “um dos grandes modos dinâmicos. Nós devemos ou amar ou governar” (ibid 298). A confusão de Lilly sobre os elementos poderosos que culmina nessa última frase pode ser vista como guiando na direção do ensaio posterior, “Aristocracy”, por meio de *The Plumed Serpent*. A ênfase de Lilly, é preciso dizer, está mais na autossubmissão do indivíduo empoderado do que na dinâmica do “modo de amor”. Mas a penúltima palavra de Aaron é “Você nunca entenderá” (ibid 299). Por todo o seu potencial de fênix, a imagem de uma única planta da “Árvore da Vida” é um passo para trás no “final da linhagem de *O Arco-íris* e *Mulheres Apaixonadas*” (1987b: 92). Mark Kinkead-Weekes, em seus perspicazes comentários sobre *Aaron’s Rod*, explica isso pelo fato de o romance explorar o “impulso de Lawrence de deixar Frieda no início de 1919 e sua determinação de se tornar menos dependente dela” (1996: 646). Ele certamente está correto sobre o dueto entre a Marchesa e Aaron não ser convincente como uma tentativa de representar o “equilíbrio estelar” – “as duas singularidades em uma que um Lawrence anterior teria endossado” –, como Kinkead-Weekes coloca (1996: 646). O fracasso quase intencional de Aaron é o fracasso de Lawrence em ir além de *Mulheres Apaixonadas* e é uma regressão que uma leitora ecofeminista pensará ser cheia de possibilidades frustradas e paradoxos resistentes. Lawrence parece ser incapaz de levar Aaron além de sua alienação da natureza e das mulheres de uma maneira profunda e duradoura. Aaron falha, enfim, nos dois estágios de conexão que Gaard e Murphy sugerem como positivos para textos que consideram a dinâmica “entre pessoas e outras entidades naturais”: “Mas reconhecer o ‘outro’ como uma entidade autoexistente é apenas um passo. O outro é perceber a relação eu-outro como de inter-animação, como co-criação mútua” (1998: 6). Tal esperança Lawrence certamente compartilharia, mas, para ele, neste “fim da linhagem de *O Arco-íris* e *Mulheres Apaixonadas*” (1987b: 92), ele acabou por explorar em *Aaron’s Rod* as resistências e razões para o fracasso em alcançar idealizações de “co-criação mútua” entre homens e mulheres e suas relações orgânicas mais amplas.

Referências

ABRAM, David. (1996). *The Spell of the Sensuous*. Nova Iorque: Vintage.

BECKET, Fiona. (2002). *The Complete Critical Guide to D. H. Lawrence*. Londres: Routledge.

²¹ Mara Kalnins, em sua introdução à edição de Cambridge, associa esse entendimento ao florescimento da árvore invernal na “nova era de convivência” pós-guerra no Ocidente, no ensaio “The Spirit of Place”, escrito enquanto Lawrence revisava *Aaron’s Rod* (xix), para o *Studies in Classic American Literature*. (Cf. Lawrence, 2003: 178).

BEER, John. (2014). *D. H. Lawrence: Nature, Narrative, Art, Identity*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

BRANDÃO, Izabel & GIFFORD, Terry. (2005). "The Boy in the Bush: Lawrence, Land and Gender in Australia". *Études Lawrenciennes*, n. 32: p. 147-179.

BUELL, Lawrence. (2005). *The Future of Environmental Criticism*. Oxford: Blackwell.

BURDEN, Robert. (2004). "Gender Politics and Modernism: D. H. Lawrence's Fictions of Masculinity". In: FILIPPIS, Simonetta de & CERAMELLA, Nick (Orgs.). *D. H. Lawrence and Literary Genres*. Napoli: Loffredo Editore. p. 231-244.

CLARK, Timothy. (2015). *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Londres: Bloomsbury.

FILIPPIS, Simonetta de & CERAMELLA, Nick. (Orgs.). (2004) *D. H. Lawrence and Literary Genres*. Napoli: Loffredo Editore.

GAARD, Greta & MURPHY, Patrick (Orgs.). (1998). *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Chicago: University of Illinois Press.

GARRARD, Greg. (2012). *Ecocriticism*. 2. ed. Abingdon: Routledge.

GIFFORD, Terry. (2018). "The 'Moony' Chapter of *Women in Love* Revisited". *Journal of the D. H. Lawrence Society*. n. 5,1: p. 125-142.

GIFFORD, Terry. (2014). "Flowers as 'Other', then 'other'". *The White Peacock and Lady Chatterley's Lover*'- *Journal of the D. H. Lawrence Society*. n. 3,3: p. 71-85.

GIFFORD, Terry. (2013). "A Playful Novel of Reprise: An Ecofeminist Reading of Kangaroo". *Journal of the D. H. Lawrence Society*. n. 3,2: p. 109-119.

HARRISON, Andrew. (Org.) (2018). *D. H. Lawrence in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

KERSLAKE, Lorraine & GIFFORD, Terry (Orgs.). (2013). *Feminismo/s*. n. 22, Alicante: University of Alicante Press.

KINKEAD-WEEKES, Mark. (1996). *D. H. Lawrence: Triumph to Exile*. Cambridge: Cambridge University Press.

LAWRENCE, D. H. (1998). *Aaron's Rod*. Cambridge: Cambridge University Press.

- LAWRENCE, D. H. (1989). *The Rainbow*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1988). *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (2004). *Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (2009). *Mornings in Mexico*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (2003). *Studies in Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1987). *Women in Love*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1983). *St Mawr and Other Stories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1981). *The Letters of D. H. Lawrence*. 2. vol. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1987). *The Letters of D. H. Lawrence*. 4. vol. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEAVIS, F. R. (1955). *D. H. Lawrence: Novelist*. London: Chatto & Windus.
- MERCHANT, Carolyn. (1980). *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. Nova Iorque: HarperCollins.
- MORTON, Timothy. (2012). "The Oedipal Logic of Environmental Awareness". *Environmental Humanities*. n. 1: p. 7-21.
- PLUMWOOD, Val. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Londres: Routledge.
- ROHMAN, Carrie. "Ecology". (2018). In: HARRISON, Andrew (Org.). *D. H. Lawrence in Context*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 252-262.
- SAGAR, Keith. (1979). *D. H. Lawrence: A calendar of his Works*. Manchester: Manchester University Press.
- SIEGEL, Carol. (1991). *Lawrence Among the Women*. Charlottesville: University Press of Virginia.

TAYLOR, Mark. (2019). "The Strange Stimulus of the Forest: Bergsonism and Plantlike Posthumanism in D. H. Lawrence's *Aaron's Rod*". *Modern Fiction Studies*. n. 65,2: p. 338-353.

THOMSON, Ian. (2018). "The Flute in *Aaron's Rod*". *Journal of the D. H. Lawrence Society*. n. 5, 1: p. 163-178.

WESTLING, Louise. (2014). "Introduction". In: WESTLING, Louise (Org.). *The Cambridge Companion to Literature and Environment*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 1-13.

WHITMAN, Walt. (1955). *Leaves of Grass*. Nova Iorque: The New American Library, [1855].

WOHLLEBEN, Peter. (2016). *The Hidden Life of Trees*. Tradução por: Jane Billinghamurst. Londres: William Collins.

Recebido em 20/05/2020.

Aceito em 15/06/2020.